

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

94

RACINE



HERBERT

ZAGAJEWSKI



CHWIN



FIUT



KONWICKI



CWIETAJEW



REDAKCJA:

Krzysztof Myszkowski – redaktor naczelny

Barbara Laskowska – biuro redakcji

ZESPÓŁ:

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

JEAN RACINE	11	Berenika (fragment) w nowym przekładzie Antoniego Libery
ZBIGNIEW HERBERT	33	[Sen Kartezjusza]
ADAM ZAGAJEWSKI	37	Czekamy
	38	André Frenaud
	39	Na wyspie
	40	Wizyta
STEFAN CHWIN	41	Myśli o dialogu
PIOTR MATYWIECKI	47	Neutrino
	48	Przebyt
	49	Percival Lowell
	50	*** (<i>Światło nieznannej głoski...</i>)
KRZYSZTOF LISOWSKI	51	Bezsensowność?
	52	Ostatni rozdział
	53	Wiwisekcja
TADEUSZ KONWICKI	55	List do Aleksandra Fiuta
ALEKSANDER FIUT	57	Z Tadeuszem Konwickim w Kolonii Wileńskiej
TADEUSZ KONWICKI	73	Dwa listy do Krzysztofa Myszkowskiego
Z Archiwum Krystyny i Stefana Chwinów – Tadeusz Konwicki	77	
BOGUSŁAWA LATAWIEC	80	Zwłaszcza dla sikorek
	81	Bezświetle
	82	Mój mózg śni
KRYSTYNA LENKOWSKA	83	Bracia Karpaty
	84	*** (<i>Dziś w Pekinie słońce nie świeci...</i>) • Kosmos
	85	*** (<i>Nawet w Hangzhou...</i>)
FLORENTINE SCHAUB w rozmowie z MARKIEM KĘDZIERSKIM	87	Beckett po latach... stu jedenastu! – o <i>fail better: beckett@111</i>

MARINA CWIETAJEWA	105	*** (<i>Kto powstał z kamienia, a kto powstał z gliny...</i>)
	106	Sahara
	107	Magdalena
NIKOLAJ GUMILOW	109	Dziedzictwo symbolizmu i akmeizm
ROBERT PAPIESKI	113	O tym, jak Wiaczesław Iwanow pokłócił się z Nikołajem Gumilowem
KAZIMIERZ BRAKONIECKI	119	Erodotyki
KS. JANUSZ ADAM KOBIERSKI	121	Dzień milczenia
	122	Zero • <i>Sensus fidei</i>

VARIA

STEFAN CHWIN	123	Dziennik 2017 (2)
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	133	Ulice główne, ulice boczne
LESZEK SZARUGA	144	Nowa Polska (10)
PIOTR SZEWC	150	Z powodu i bez powodu (46)
ARTUR SZLOSAREK	152	Fragmenty (10)

RECENZJE

KRZYSZTOF LISOWSKI	162	Mistrzowskie stance
KONRAD ZYCH	164	Kwity włóczęgi
PIOTR SOBOLCZYK	170	„Jak ci powiedzieć, jak ciebie Kocham. Błagam, błagam, pisz”
NOTY O KSIĄŻKACH	175	Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska, Bogusław Kierc, ks. Janusz Adam Kobierski, Krzysztof Myszkowski, Feliks Raszka, Krzysztof Siwczyk, Leszek Szaruga, Konrad Zych
NOTY O AUTORACH	195	
NOWE KSIĄŻKI	200	

Dnia 14 lipca 2017 roku umarła w Pensylwanii



Julia Hartwig

Poetka

R. I. P.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Bez pożegnania

Julia odeszła, a właściwie tylko odleciała od nas i teraz z daleka będzie czuwać nad nami, a my nad nią.

Widzę przed sobą jej dwa obrazy: ten pierwszy, gdy zobaczyłem ją w Oborach w połowie lat siedemdziesiątych, i ostatni, w Warszawie, przed odlotem do Ameryki, i są to integralne, bardzo ze sobą związane i podobne widoki.

A między nimi jest cała długa historia.

Była w specyficzny sposób czuła – bogatszy i głębszy niż ten, który potocznie rozumie się pod tym słowem.

Jej główne cechy to: powaga, uważność i wierność.

Była przewidywalna w reakcjach, ale też zawsze jakby wyżej od nich, w tej strefie niepewności, niepokoju i tajemnicy, która coraz bardziej stawała się jej główną strefą.

I gdy jak zwykle na koniec każdej rozmowy mówiła: „Uważaj na siebie”, to wiedziałem, że dotyczy to tak spraw bieżących, jak i tego wymiaru głównego, w którym przebywała coraz częściej i coraz bardziej rzeczywiście niż w tym, co ją bezpośrednio otaczało.

Czuwajmy razem, Julio.

Dnia 1 maja 2017 roku zmarł w Pruszkowie



Tomasz Burek
eseista, krytyk literacki

R. I. P.

ANTONI LIBERA
Tomasz Burek
portret na pożegnanie*

Był wyjątkowym pisarzem i człowiekiem.

Jego umysł wiodł go na Parnas ku wyżynom myśli i kontemplacji, ku sprawom ezoterycznym, ku sanktuariom poezji. Osoba natomiast mocno stała na ziemi, ciekawa świata i ludzi, wrażliwa na wieloznaczne powaby wspólnoty.

Miał niebywałą pamięć i wiedzę. Przez całe życie wciąż ją poszerzał, czytając niezliczone książki i komentarze do nich, wciąż – niczym pilny uczeń w szkole świata – doskonalił swój warsztat i sztukę. Pisał pięknym, nieco staroświeckim językiem, pełnym zaskakujących zwrotów i sformułowań. A przy tym jasno i zwięźle, bez barokowych ozdób i naukowej waty. Rzeczowo, rzetelnie i – rzadko. I miał niezwykły charakter. Silny, bezkompromisowy, a jednocześnie delikatny i przyjazny. Wrażliwy na ludzką krzywdę, na niesprawiedliwość i na nieszczęście narodu. Wiedział wiele o mankamentach rodzimej historii, o pokładach głupoty, małości i podłości współczesności, zarówno tych z przeszłości, jak i ze współczesności, a jednak zawsze stał po stronie wspólnoty, do której należał, i bronił jej racji stanu. Obca mu była „myśl zaprzeczna”, gardził przeniawiercami i snobistycznymi pięknoduchami, którzy dla poklasku i pochlebstwa ze strony możnych tego świata gotowi byli sprzedać duszę i wyrzec się tożsamości.

Nie był „profesorem”, zarówno *de nomine*, jak i z usposobienia, choć pod względem kwalifikacji przewyższał legion utytułowanych akademików. Był zdecydowanie artystą, człowiekiem „wolnego zawodu”, *privatdozentem*

* Mowa wygłoszona podczas pogrzebu dnia 10 maja 2017 w kościele Świętego Krzysztofa w Podkowie Leśnej.

starej daty. Bez przydziału, bez przynależności – humanistą chodzącym swoimi drogami i wyznaczającym własną hierarchię wartości. A jednocześnie człowiekiem-instytucją: członkiem wielu opiniotwórczych gremiów, jurorem, doradcą, wyrazistym głosem radiowym.

Zasadniczo miał ducha powagi. Stronił od rzeczy miałkich i przypadkowych, od bylejakości i targowiska próżności. Interesowały go sprawy zasadnicze, ostateczne. A jednocześnie otwarty był na żywioł biesiady i znakomicie się w nim odnajdywał, potrafiąc nieraz zarywać noce dla „dionizyjskich szarów”.

Wspaniały świadek epoki. Wypróbowany przyjaciel. Prawy i dobry człowiek.

Na pożegnanie dedykuję Mu przedostatnią strofę *Renu* Friedricha Hölderlina, w której dostrzegam Jego portret – portret „mądrym poety”:

U jednych szybko to mija,
u innych jednak zostaje.
Nieśmiertelni bogowie zawsze są pełni życia,
ale i człowiek może
do śmierci żyć Najwznieślejszym,
jeśli zachowa w pamięci
to, co miał najlepszego.
Lecz każdy ma swoją miarę.
Niełatwo dźwigać nieszczęście,
lecz jeszcze trudniej – szczęście.
A jednak mądry potrafi,
uczując od południa
do północy i dłużej,
po świt następnego dnia,
zachować jasny umysł.

JEAN RACINE

Berenika

w nowym przekładzie Antoniego Libery

Od tłumacza

Jean Racine (1639–1699), podobnie jak Corneille i Molière, pisał swoje tragedie aleksandrynem. Jest to wiersz ukształtowany we Francji w dwunastym wieku w poemacie Lamberta Le Tort o Aleksandrze Macedońskim (stąd nazwa) i od tego czasu stosowany w epice i dramacie francuskim jako wers heroiczny – odpowiednik antycznego heksametru. Składa się on z dwunastu sylab ze średniówką po szóstej i jest wierszem rymowym. Pod względem akcentowym tworzą go anapesty lub jamby, a jego cechą konstytutywną są akcenty na sylabach szóstej i dwunastej.

W poezji polskiej nie ma odpowiednika aleksandrynu. Wynika to z natury języka polskiego, który ma akcent paroksytoniczny. Stąd właśnie trudność w tworzeniu wierszy, które wymagają sylab akcentowanych na końcu wersu; mogą to być bowiem jedynie wyrazy jednosylabowe. Oczywiście, można ułożyć frazę będącą ścisłym odpowiednikiem aleksandrynu, ale będzie ona brzmiała nienaturalnie, a nade wszystko nie da się skomponować dłuższego utworu w tym metrum. Napisany w takim rytmie utwór brzmiałby po polsku groteskowo. W każdym razie kłóciłby się z duchem tragedii, którą w założeniu ma być.

W poezji polskiej wykształciły się dwa typy wiersza, które pod względem estetycznym (wysoki ton, podniosła tematyka itp.) odpowiadają aleksandrynowi. Są to istniejący od piętnastego wieku 13-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie siódmej i stałymi akcentami na sylabach szóstej i dwunastej; oraz późniejszy historycznie 11-zgłoskowiec, zwany heroicznym, ze średniówką po sylabie piątej i ze stałymi akcentami na sylabach czwartej i dziesiątej.

Wiersze te w punkcie wyjścia znajdowały zastosowanie zarówno w wierszowanej epice, jak i w dramacie. 13-zgłoskowcem, w wersji bezrymowej, napisana jest *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego – pierwsza polska tragedia. Z biegiem czasu jednak zaczęły one ulegać specjalizacji. 13-zgłoskowiec coraz bardziej ciążył w stronę epiki: wierszem tym pisane są między innymi takie poematy, jak *Wojna chocimska* Potockiego, *Ziemiaństwo polskie* Koźmiana, *Zofiówka* Trembeckiego, *Godzina myśli* Słowackiego, a wreszcie *Pan Tadeusz* Mickiewicza, który ostatecznie przypisał ten typ wiersza rymowanej epice. 13-zgłoskowcem tłumaczono też nieraz dzieła literatury starożytnej, między innymi Homera, Wergiliusza i Owidiusza. Natomiast 11-zgłoskowiec, zapewne dlatego, że jest wierszem bardziej dynamicznym, zachowując swą użyteczność w poezji epickiej (na przykład *Monachomachia* Krasickiego, *Grażyna* i *Konrad Wallenrod* Mickiewicza), coraz częściej znajdował zastosowanie w dramacie i zaczął stopniowo wypierać z tego obszaru 13-zgłoskowiec. Tendencja ta nasiliła się w dziewiętnastym wieku i ugruntowała pozycję „jedenastki” jako wiersza dramatycznego, który najlepiej sprawdza się w teatrze. Świadczą o tym nie tylko sztuki pisane przez polskich autorów (między innymi Józefa Korzeniowskiego, Konstantego Ostrowskiego i innych), lecz głównie liczne tłumaczenia dramatów autorów obcych, od tragiczków greckich po autorów współczesnych. Koronnym dokonaniem w tym zakresie jest dziewiętnastowieczny kanon translatorski całego dorobku Shakespeare’a – dzieło trzech znanych poetów-tłumaczy: Józefa Paszkowskiego, Leona Ulricha i Stanisława Koźmiana. Warto podkreślić w tym miejscu, że dramaty autora *Hamleta* przekładano wcześniej również 13-zgłoskowcem.

Racine nie doczekał się w polskim piśmiennictwie takiej retranslacji jak Shakespeare. Tradycję tłumaczenia go 13-zgłoskowcem ustanowił pośrednio Jan Andrzej Morsztyn, który w siedemnastym wieku jako pierwszy obrał na odpowiednik aleksandrynu ten właśnie wiersz, dokonując pierwszego polskiego przekładu *Cyda* Corneille’a. W ślad za nim poszli wszyscy późniejsi tłumacze.

Trudno powiedzieć, dlaczego tak się stało – dlaczego Shakespeare, bądź co bądź wcześniejszy od klasyków francuskich, został w pewnym momencie zmodyfikowany po polsku i przybrał ostatecznie postać bardziej dynamicznego 11-zgłoskowca, a Racine i pozostali klasycy francuscy – nie. Argument, że aleksandrynowi jest jakoby bliżej do polskiej „trzynastki” niż do „jedenastki”, a pentametrowi jambicznemu, którym pisał Shakespeare, odwrotnie: bliżej do „jedenastki” niż „trzynastki”, nie wytrzymuje krytyki. Oba

wiersze zachodnich autorów są równie dalekie od obu wierszy polskich. Tak czy inaczej, tradycja oddawania aleksandrynu po polsku 13-zgłoskowcem okazała się wyjątkowo trwała.

Wytwarza to naturalnie pewne przyzwyczajenia i schematy myślenia, co z kolei wpływa na żywotność samych dramatów i ich obecność na scenie. Nie potrzeba szczególnych badań, by stwierdzić, że dramaty Shakespeare'a cieszą się niezmienną popularnością wśród twórców teatralnych i coraz to brane są na warsztat, a także na nowo tłumaczone, podczas gdy nawet najcelniejsze tragedie Racine'a nie wzbudzają takiego zainteresowania i wystawiane są znacznie rzadziej. Przyczyn tego stanu rzeczy można oczywiście dopatrywać się w samej dramaturgii francuskiego klasyka, w jego krystalicznej estetyce, która rozmija się z wrażliwością współczesnego człowieka, żyjącego w świecie zdegradowanym i chaotycznym. Krótko mówiąc: że Racine, mimo całego swojego kunsztu i wyrafinowania – albo właśnie przez nie – zestarzał się i utracił moc oddziaływania. Niewykluczone jednak, że powodem rezerwy, jaką wzbudza, a w ślad za tym słabej obecności w teatrze, jest język, w jakim istnieje on po polsku. W każdym razie, aby zweryfikować wartość jego sztuki dramatopisarskiej (temat roztrząsany prawie w każdej epoce, wystarczy przypomnieć tu choćby słynną rozprawę Stendhala *Racine i Szekspir*), należy podjąć próbę odświeżenia go w języku – dostosowania do współczesnych standardów mowy. Tak przynajmniej eksperymentuje się w piśmiennictwie zachodnim, w którym już od dłuższego czasu powstają przekłady odchodzące od dawnych wzorów klasycznych.

Sztandarowym przykładem może tu być błyskotliwe tłumaczenie *Fedry* na angielski autorstwa Teda Hughesa, dokonane w 1998 roku, na krótko przed jego śmiercią. Hughes przełożył aleksandryn Racine'a nie tylko wierszem nierymowym, ale wręcz wolnym (zaledwie ze śladami rytmu i frazowania). Na podstawie tego przekładu powstały co najmniej dwie świetne inscenizacje tej sztuki: pierwsza w Almeida Theatre Company, a druga w National Theatre z rewelacyjną kreacją Helen Mirren w roli tytułowej. I nagle okazało się, że martwy rzekomo Racine gromadzi na widowni tłumy.

W sztukach Racine'a fascynuje przede wszystkim mistrzowska retoryka, doskonała konstrukcja i prostota stylu. Stąd też polskie przekłady, starające się zachować przede wszystkim rymy, poważnie zawodzą, bo poświęcają dla nich owe podstawowe walory. Dla wątpliwej jakości sztuki rymotwórczej gubią

jasność, prostotę i naturalność mowy. Bywają nieraz bardziej zawile niż siedemnastowieczny oryginał. Dla zobrazowania tego stanu rzeczy weźmy kilka przykładów z solidnego skądinąd tłumaczenia *Bereniki* autorstwa Kazimierza Brończyka, zasłużonego filologa i pisarza dwudziestego wieku. Cytuję za wydaniem Biblioteki Narodowej:

- ¹⁰⁰ Los na **tron przyjaciela** zesłał ci łaskawie,
Świadka twojej śmiałości w przewagach oręża,
Wodza, z **które meś** razem walczył i zwyciężał.
- ²¹¹ Z legionami rywala wyruszyłem w pole,
By po łzach krew mą wylać i tak ściszyć bole
- ²²⁴ Żem wysławiał Tytusa **pocziwie, niekłamnie,**
Wybaczasz mi opowieść smutną tylko dla mnie
- ²⁶³ Tylko z **przyjaźni dla cię związę sobie wargi,**
Zamilknę i zapomnę obraźliwej skargi
- ⁴³⁴ A to wszystko (bo **miłość nie obchodzi reszta**),
By tylko **Berenikę wynieść na majestat**
- ⁴³⁸ Dziś po szalach miłości, jakiej nic nie **kietza,**
Po tylu mych przysięgach składanych **jej we łzach**
- ⁶³⁴ Byłaś świadkiem rozmowy; nieczego nie skrywaj;
Może dziś jakimś słowem **byłam jemu krzywa?**
- ⁸⁰² Kiedy świat cały wzgardził jej niewieścim czarem,
Pozwoliła współczucie me składać jej darem
- ⁸⁵⁰ Widzę zawód w twych oczach, **pomieszanaś** cała,
Nie mnie się spodziewałaś; **cezaraś** szukała
- ¹²⁴⁸ Ty byś się, panie, teraz tak niegodnie splamił
I majestat cesarstwa **podeptał nogami?**
- ¹²⁸⁸ Z duszą, którą lży **twoje i jej smutkiem** poją,
Idę uciszyć boleść **mniejszą niżli moją.**

¹³⁹³ Choć **serce mi spaliłaś** w najgorętszym żarze,
Niezbłagany los sławy słyszę wciąż, ceszarze!

¹⁴⁸⁵ Nie chcę, aby przeze mnie świat tracił cię, panie,
Gdy już wszyscy **ujrzeli swoje ukochanie**,
Gdy już **zakosztowali cnót twoich pierwszyzny**
I wierzą, że **sprowadzisz im wiek szczęściem żyzny**.

O wątpliwym efekcie przekładu 13-zgłoskowcem rymowanym przekonałem się, tłumacząc *Fedrę*. Przełożywszy w ten sposób trzy akty, zwątpiłem w sens całego przedsięwzięcia. Uznałem, że jeśli nawet moja lekcja jest bardziej czytelna od poprzednich, jeśli nawet jest ona jaśniejsza i wygodniejsza w mówieniu, to i tak nie spełnia założonego celu: by dramat ożył nowym życiem i stał się emocjonujący dla współczesnego widza. Ponieważ w dalszym ciągu tracił myśką, w dalszym ciągu pozostawał anachroniczny.

Niewątpliwym powodem tego stanu rzeczy był rozwlekły rytm, a zwłaszcza rymowanie. Sążniste tyrady stają się w tej formie niewiarygodne, a przy tym nużące i katarynkowate. Odbiorca zamiast skupić się na sensie i subtelnosciach wywodu, wpada w foniczny trans słuchania i zaczyna zgadywać rymy. To, co w dawnych czasach stanowiło dla widza urzekający powab (ornamentyka, barokowy styl i konsonansowy tok wypowiedzi), obecnie, po kilku rewolucjach estetycznych dwudziestego wieku, okazuje się nie tylko obciążeniem, lecz zasadniczą przeszkodą w komunikacji.

Inaczej mówiąc, próba przekładu dramatu w poetyce historycznej (zachowującej językowo-retoryczny kostium epoki) gubi go w poważnym stopniu dla szerszej publiczności. Taki poetycki skansen z pewnością potrzebny jest, czy wręcz konieczny, dla studiów filologicznych. Dla żywotności samej sztuki – dla teatru – okazuje się niestrawny, a nawet zabójczy.

Dlatego – w ślad za rozmaitymi tłumaczami zachodnimi – zacząłem przekładać Racine'a 11-zgłoskowcem bezrymowym (ryzykując potępienie ze strony purystów i strażników Racine'owskiej „pieczęci”). Narzuciłem sobie jednak inne twarde reguły: unikanie przerzutni (zgodnie z zasadą ściśle przestrzeganą przez Racine'a) i różnicowanie wersów pod względem prozodycznym, polegające na zmiennym trybie stosowania średniówki i wykorzystywaniu kataleksy,

tak aby wiersz nie wpadał w nazbyt wyrazisty, dudniący rytm formatu 5+6 (którego charakterystyczne brzmienie ma najstynniejszy wers *Hamleta*: „Być albo nie być – oto jest pytanie”), co groziłoby z kolei innego rodzaju monotonią. Istnieją zasadniczo trzy formy prozodyczne wiersza 11-zgłoskowego:

1. Ze średniówką między zdaniami lub wyrazami o słabym związku składniowym, na przykład:

Czy Antioch **wie** już, // że na niego **cze**-kam?
Wdzięczna za **wszyst**-ko, // coś dla niej **uczy**-nił
To wzrusza-**ją**-ce. // Ale też i **smut**-ne.

2. Ze średniówką między wyrazami o silnym związku składniowym, na przykład:

Ale już **wy**-szedł // stamtąd, nim przy**by**-łem
Rad wiedzieć **by**, co // stanie się z **królo**-wą
Cały aż **wrze** od // plotek i **domy**-słów

3. Ze średniówką zatartą, na przykład:

U której, **jak** sły- // -szałem, miał dziś **goś**-cić
W porządku. **A** kró- // -lowa? Gdzie jest **te**-raz?
Oddałeś **jej** nie- // -malże cały **Wschód**!

Korzyści, jakie przynosi taki wybór wiersza, są nieocenione. Przede wszystkim powstaje dzięki niemu przekład znacznie wierniejszy (rymowanie zawsze osłabia tę cechę) i bez porównania prostszy w wyrazie. Poza tym pozwala on na wydobycie tego wszystkiego, co w poezji Racine’a uchodzi za najświetniejsze i za co był on najbardziej podziwiany, czyli retoryczna precyzja i elegancja oraz czystość tonu – ową słynną *clarté* czyniącą jego elokwencję wzorcową. Wreszcie zyskuje się rzecz zupełnie podstawową w teatrze: komunikatywność, czy wręcz przezroczyść mowy, sprawiającą, że staje się ona tożsama z działaniem. Jest to tym ważniejsze, że w dziele Racine’a ten aspekt sprawy wydaje się kluczowy: mówienie nie jest tu zaledwie elementem – jedną z cech – zdarzenia scenicznego, jest ono główną, jeśli nie jedyną akcją.

AKT DRUGI

SCENA PIERWSZA

Tytus, Paulin i świta

TYTUS

Czy Antioch wie już, że na niego czekam?
Był kto u niego?

PAULIN

Byłem u królowej,
U której, jak słyszałem, miał dziś gościć.
330 Ale już wyszedł stamtąd, nim przybyłem.
Kazałem więc go szukać i sprowadzić.

TYTUS

W porządku. A królowa? Gdzie jest teraz?

PAULIN

Wdzięczna za wszystko, coś dla niej uczynił,
Zanosi modły za twoją pomyślność.

TYTUS

335 To wzruszające. Ale też i smutne.

PAULIN

Smutne? Dlaczego? – Czemu spochmurniałeś?
Oddałeś jej niemalże cały Wschód!
I jeszcze ci jej żal?

TYTUS *do świty*

Możecie odejść.

SCENA DRUGA

Tytus, Paulin

TYTUS

340 Rzym, nie zorientowany w moich planach,
Rad wiedzieć by, co stanie się z królową,
A skoro wyszła na jaw nasza miłość,
Cały aż wrze od plotek i domysłów.
Muszę więc szybko rozstrzygnąć tę sprawę.
Co o mnie i królowej mówi lud? –
345 Mów, co słyszałeś!

PAULIN

Same dobre rzeczy.
Że jesteś pełen cnót, a ona – piękna.

TYTUS

Co mówią o uczuciu moim dla niej? –
Co sądzą? Że do czego to prowadzi?

PAULIN

350 Cóż to ma za znaczenie? – Twoja wola!
Czynisz, co chcesz. Dwór zawsze będzie z tobą.

TYTUS

O, to to wiem! Znam jego czołobitność –
To przymilanie się swojemu panu!
Widziałem, jak się korzył przed Neronem,
Jak przyklaskiwał wszelkim jego zbrodniom.
355 Ja to odrzucam. Pochlebstwo mnie brzydzi.
Dla mnie szlachetną postawą jest szczerłość.
Chcę wiedzieć, co naprawdę mówią ludzie,
A tego od służalców się nie dowiem.
Masz mi to mówić ty – jak mi przyrzekłeś –
360 Bo lud ze strachu skargi nie zaniešie.

Bym lepiej wiedział, co się wokół dzieje,
Masz być, Paulinie, mym okiem i uchem.
Taką wyznaczam ci rolę za przyjaźń.
Chcę, byś mi przekazywał, co lud mówi;
365 Abyś na przekór nieszczerym dworakom
Dostarczał mi prawdziwych wiadomości.
A zatem mów: co czeka Berenikę?
Rzym jest łaskawy dla niej czy surowy?
Jak by ją widział na tronie cesarów?
370 Jej obce piękno kłułoby go w oczy?

PAULIN

Na pewno, panie. Słusznie lub niesłusznie,
Nie chce jej widzieć jako cesarzowej.
Owszem, podoba się. A jej łagodność
Budzi nadzieje na łaskawe rządy.
375 I oprócz wielu zalet ma, jak mówią,
Serce Rzymianki. Lecz cóż, jest królową,
I obcej krwi. A w myśl naszego prawa
Nie wolno się z nią mieszać – bez wyjątku.
Potomstwo takich zakazanych związków
380 Jest jak potomstwo z nieprawego łoża.
Poza tym, odkąd przegnano stąd królów,
Sam tytuł ten, w przeszłości tak zaszczytny,
Nieomal święty, stał się nienawistny.
I Rzym, choć wierny jest swoim cesarom,
385 Ma tę nienawiść (resztkę dawnej dumy)
Głęboko w sercu. Z czasów republiki.
Juliusz, ten pierwszy, który go ujarzmił,
Głos prawa zagłuszając szczękiem broni,
Nie związał się jednakże z Kleopatram,
390 Lecz ją zostawił, chociaż szalał za nią.
Tak i Antoniusz, który ją ubóstwiał!
Porzucił dla niej ojczyznę i sławę.
Ale ożenić się z nią nie považył.
Mimo to Rzym i tak mu nie darował:

395 Wyprawił się do niego aż za morze
I tam pognębił go, i jego miłość.
A Kaligula i Neron? – Potwory,
Których imiona wymawiam ze wstrętem
I mam za ludzi jedynie z wyglądu?
400 Otóż wiedz, panie, że nawet i oni,
Choć podeptali wszelkie rzymskie prawa,
Tego jednego nie śmieli przekroczyć:
Nie brali nigdy zakazanych ślubów.
Żądasz szczerości, więc ci przypominam,
405 Kto żenił się z cudzoziemkami: Feliks,
Ten wyzwoleniec, niewolnik Klaudiusza;
I to, rzecz jasna, nie tu, lecz w Judei,
Gdy go wysłano tam. To on miał żony
Tej samej krwi co Berenika. – Pomyśl!
410 Jak by to teraz wyglądało, gdyby
W cesarskim łożu znalazła się ona?
Gdy tam, na Wschodzie, łoże ich królowej
Dzieli niewolnik ledwo wyzwolony!
Oto co myśli Rzym o twej miłości.
415 I wcale nie wiem, czy senat dziś jeszcze,
Mając za sobą cały lud imperium,
Nie padnie na kolana, by cię błagać,
Abyś swój zamiar zmienił jak najszybciej
I związał się z godniejszą siebie partią.

TYTUS

420 O, jakiejże miłości mam się wyrzec!

PAULIN

Zaiste, wielkiej. Nie mogę zaprzeczyć.

TYTUS

Nie możesz sobie nawet wyobrazić!
Ja już nie jestem w stanie bez niej żyć!
Bez jej widoku, spojrzenia, czułości.

425 A powiem więcej: gdy tam, w Palestynie,
Mojego ojca obrano cesarzem;
Gdy trzymał on już w garści cały Wschód,
I wojsko, i ostatnich buntowników,
I brał pod swoje skrzydła biedny Rzym,
430 Ja dziękowałem bogom tylko za nią!
A jemu wręcz życzyłem nagłej śmierci –
Ja, który byłem gotów tyle razy
Oddać za niego życie! Czy dasz wiarę?
A wszystko to, Paulinie, w jednym celu
435 (Miłości nie obchodzi nic innego):
By wynieść Berenikę na piedestał
I rzucić wszystkich do jej stóp, wraz z sobą,
I tak docenić jej miłość i wiarę.
I oto teraz, po tych wszystkich szalach,
440 Po tylu zapewnieniach i przysięgach,
Teraz, gdy kocham ją jak jeszcze nigdy
I mógłbym wreszcie uwieńczyć tę miłość;
Kiedy po pięciu latach trosk i tęsknot
Mógłby szczęśliwie połączyć nas ślub,
445 Teraz więc muszę, Paulinie... o, nieba!

PAULIN

Co, panie?

TYTUS

Zerwać! Zerwać z nią na zawsze. –
Takich rozkazów serce nie chce słuchać.
I to dlatego właśnie nalegałem,
Byś mówił mi wyłącznie szczerą prawdę,
450 Bo tylko ona może mnie otrzeźwić.
Długo broniłem się przed tą decyzją
I jeśli w końcu zwyciężyła chwała,
To, wierz mi, że za cenę wielkiej rany,
Która mi w sercu długo będzie krwawić.

455 Póki na czele Rzymu stał ktoś inny,
Byłem w uczuciach panem swego losu;
Mogłem beztrosko kochać, kogo chciałem,
I nie tłumaczyć się ze swych wyborów.
Lecz kiedy niebo zabrało mi ojca,
460 Gdy własną ręką zamknąłem mu oczy,
Pojąłem, że to koniec tej swobody;
Że na mych barkach ciąży wielkie brzemię,
Które mi każe zgasić moją miłość;
Że muszę wyrzec się samego siebie.
465 Bo z woli nieba mam do końca życia,
Na przekór sercu, panować nad światem.
Dziś Rzym uważnie patrzy mi na ręce.
Gdybym więc teraz, u progu mych rządów,
Dbając o własne szczęście, złamał prawo –
470 Byłoby to haniebne i fatalne.
 Postanowiłem więc ponieść ofiarę
I przygotować na to Berenikę.
Ba, tylko jak? Od czego miałbym zacząć?
W ciągu tych dni, ilekroć próbowałem,
475 Język od razu zastęwał mi w ustach,
Tak że nie byłem w stanie wyrzec słowa.
Myślałem, że być może to milczenie
Będzie zwiastunem wspólnego nieszczęścia,
Lecz nic takiego; ona w swej ufności
480 Jedynie czule ścierała mi łzy,
Nie przypuszczając nawet, że ta miłość,
Tak godna jej, dobiega właśnie kresu.
 Wreszcie dziś rano zebrałem się w sobie
I pragnę jak najszybciej to rozwiązać.
485 Posłałem po Antiocha, bo mam zamiar
Jemu powierzyć ten skarb, który tracę.
Niech ją niezwłocznie zabiera na Wschód;
Niech Rzym zobaczy ich wyjazd już jutro!
 Jej też to powiem, chociaż z ciężkim sercem,
I na tym rozstaniemy się na zawsze.

PAULIN

Tak przypuszczałem. Bądź co bądź swój tryumf
Zawdzięczasz temu, żeś był wierny chwale.
Najlepiej świadczy o tym pamięć walk:
Kłęska Judei, zburzenie jej murów.
495 Nic więc dziwnego, że ktoś tak ambitny
Nie chce zniweczyć swojego dorobku,
A pokonawszy tylu przeciwników,
Gotów jest zwalczyć i własną namiętność.

TYTUS

Chwała! – Brzmi pięknie! A jakże okrutna!
500 O ileż bardziej by mnie pociągała,
Gdybym miał tylko oddać dla niej życie.
Zresztą, któż inny jak nie Berenika
Rozbudził we mnie poczucie honoru!
Sam wiesz, jak było, nie ma co ukrywać:
505 Nie zawsze dbałem o godność imienia.
Wychowywany na dworze Nerona,
Nie miałem dobrych wzorów, wręcz przeciwnie.
Pławiłem się w rozpuszcie, wyrodniałem;
I to zmieniło się dopiero z chwilą,
510 Kiedy spotkałem w końcu Berenikę.
Rzuciłem się w wir walki, lałem krew;
Tryumfowałem, zdobywałem łupy.
Lecz to nie było dostatecznie warte.
Ruszyłem więc z pomocą nieszczęśliwym,
515 Niosąc im ulgę w niedoli i biedzie.
Dopiero to zjednało mi jej serce.
Byłem szczęśliwy. Szczęśliwy jak nigdy.
Nie możesz sobie nawet wyobrazić.
Wszystko zawdzięczam jej! A czym odpłacam?
520 Że los obróci się przeciwko niej:
Za cenę chwały, godności i czci
Powiem jej: „Żegnaj! Odejdź z mego życia”.

PAULIN

Panie, jak możesz czuć się niewdzięcznikiem?
Czyż nie sprawiłeś, że będzie panować
525 Prawie nad całym Wschodem – aż po Eufrat?
Ileż narodów poddałeś jej władzy!
Senat wprost nie mógł nadziwić się temu.

TYTUS

Słaba pociecha jak na taki ból.
Znam Berenikę i wiem nazbyt dobrze,
530 Że chciała władać tylko moim sercem.
Odkąd mnie pokochała (sam już nie wiem,
Czy był to dzień szczęśliwy czy fatalny),
Pragnęła tylko jednego: miłości.
Obca, samotna na tutejszym dworze,
535 Spędzała całe dni, czekając na mnie:
Aż przyjdę do niej w umówionej porze.
A jeśli czasem nieco się spóźniłem,
Nadto zajęty albo opieszaly,
To była już rozbita, zapłakana,
540 Tak że musiałem długo ją pocieszać.
O, w tej miłości było wszystko! Wszystko!
Czułe wyrzuty, wciąż nowe olśnienia,
Wdzięk i zalotność, nieustanna troska,
Uroda, cnota, szlachetność i honor.
Od pięciu lat widziałem ją codziennie,
545 A zawsze jakbym widział pierwszy raz.
Ale już dość! Im dłużej o tym myślę,
Tym bardziej mięknie mi serce i wola.
O nieba, cóż za wieść mam jej przekazać!
Jak to uczynić? – Nie, nie myślmy o tym!
550 Znam swą powinność i idę ją spełnić,
Choć nie wiem jeszcze jak, i czy dam radę.

SCENA TRZECIA

Tytus, Paulin, Rutilius

RUTILIUS

Chce mówić z tobą Berenika, panie.

TYTUS

Paulinie...

PAULIN

555 Ty się wahasz? Wycofujesz?
Pamiętaj, coś przed chwilą postanowił!
Nie ma co zwlekać!

TYTUS

W porządku. Niech wejdzie.

SCENA CZWARTA

Berenika, Tytus, Paulin, Fenika

BERENIKA

560 Wybacz, że wpadam tak bez uprzedzenia
I swoim najściem zakłócam ci spokój,
Lecz słysząc zewsząd, jak wspaniałomyślnie
I szcudrobliwie mnie obdarowujesz,
Nie mogę dłużej pozostawać niema
I nie wyrazić ci mojej wdzięczności,
A przy tym nie zapytać, co się dzieje
(Biorąc za świadka twego przyjaciela,
565 Który zna tajemnicę naszych serc).
Żaloba już minęła, jesteś wolny,
A mam wrażenie, jakbyś mnie unikał.
Wprawdzie nadajesz mi liczne tytuły,

Lecz nic mi o tym nie mówisz. Dlaczego?
570 Zresztą, cóż sława? Dla mnie ważne serce.
Chcesz mi swą miłość wyjawiać w senacie?
Drogi Tytusie – że pozwolę sobie
Znów po imieniu zwrócić się do ciebie –
Co znaczy ta odmiana? Ta czczy forma,
575 W której mi okazujesz swoje względy?
Skąd nagle myśl, że cenię tak zaszczyty?
Dla mnie jest ważny twój oddech, twój wzrok;
Że jesteś przy mnie, że ze mną rozmawiasz.
Nie potrzebuję tytułów, lecz ciebie!
580 Czy władza ci zajmuje tyle czasu?
Przez osiem dni zdołała cię odmienić?
Powiedz choć słowo i rozwiej obawy.
Może mówiliście o mnie przed chwilą?
Może przynajmniej myślałeś choć trochę?

TYTUS

585 Bądź o tym pewna. Niech niebo zaświadczy,
Że nieprzerwanie mam cię przed oczyma.
Ani rozłąka, ani upływ czasu
Nie wyrugują cię z mojego serca.

BERENIKA

590 Dziwnie to mówisz. Ślubujesz mi miłość,
A nie ma w tym uczucia; tchnie to chłodem.
Czemu aż niebo przyzywasz na świadka?
Chcesz mój niepokój rozproszyć przysięgą?
Doprawdy, nie potrzeba mi zapewnień.
Wystarczy jeden czuły gest, spojrzenie.

TYTUS

595 Pani...

BERENIKA

Tak, słucham?... Ale nic nie mówisz.
A nawet widzę, że nie patrzysz na mnie.

Jesteś zmieszany. Stropiony. Posępny.
To strata ojca wciąż cię tak przygniata?
Nic cię nie wyrwie z tego odrętwienia?

TYTUS

600 O, gdyby ojciec żył! Gdyby wciąż żył!
Byłbym jak nikt szczęśliwy...

BERENIKA

Ten twój lament

Świadczy, jak bardzo byłeś z nim związany.
Lecz już oddałeś hołd jego pamięci.
Teraz cię wzywa Rzym i własna sława,
605 Że już nie wspomnę o mojej osobie.
Bo czyż nie u mnie szukałeś pociechy,
Gdy cię dręczyły rozmaite troski?
I czyż otuchy nie mnie dodawałeś,
Gdy byłam celem drwin i upokorzeń?
610 Płaczesz po ojcu. Rozumiem. Lecz wspomnij,
Co ja przeżyłam przez te wszystkie lata,
Zwłaszcza gdy chciano odebrać mi ciebie.
Było to dla mnie, jak dobrze wiesz, zmorą.
Bo ja bez ciebie po prostu usycham,
615 A nawet więcej: żyć już nie potrafię...

TYTUS

Nie mów tak, pani!... Nie teraz!... Nie dziś!
Nie jestem tego godzien! To zbyt wiele!
Taką miłością darzyć niewdzięcznika!

BERENIKA

620 Ty niewdzięcznikiem? A to niby czemu?
Czyżbyś się znużył już moim oddaniem?

TYTUS

Przeciwnie, pani! Mogę cię zapewnić,
Że kocham cię jak nigdy. – Niemniej jednak...

BERENIKA

No? – Dokończ!

TYTUS

Właśnie!

BERENIKA

Co?

TYTUS

Cesarstwo... Rzym...

BERENIKA

Cesarstwo... co?

TYTUS

Nie, nic... Nie mogę, chodźmy!

SCENA PIĄTA

Berenika, Fenika

BERENIKA

625 Co to ma znaczyć? Odejść tak w pół słowa!
Czy powiedziałam coś niestosownego?
Co mu zrobiłam? O co tutaj chodzi?

FENIKA

Nie mam pojęcia. Też zachodzę w głowę.
Spróbuj więc może poszukać w pamięci
630 Czegoś, co mogło go zrazić do ciebie.

BERENIKA

Nie ma niczego takiego, bądź pewna.

Jedyną rzeczą, która mi się jawi,
Gdy patrzę wstecz na całą tę historię,
Jest moja miłość – być może nadmierna.

635 A w tej rozmowie – przecież ją słyszałaś –
Czy było coś, co mogło go urazić?
Nie dość wylewnie okazałam wdzięczność
Za te nadane mi liczne godności?
Zlekceważyłam żalobę? – A może...

640 Chodzi tu jednak o nienawiść Rzymu?
Że boi się poślubić obcą krew...
 Nie-nie, to niemożliwe! Wykluczone!
Dziesiątki razy zapewniał mnie o tym.
Jak więc to wytłumaczyć? – Cała drzę.

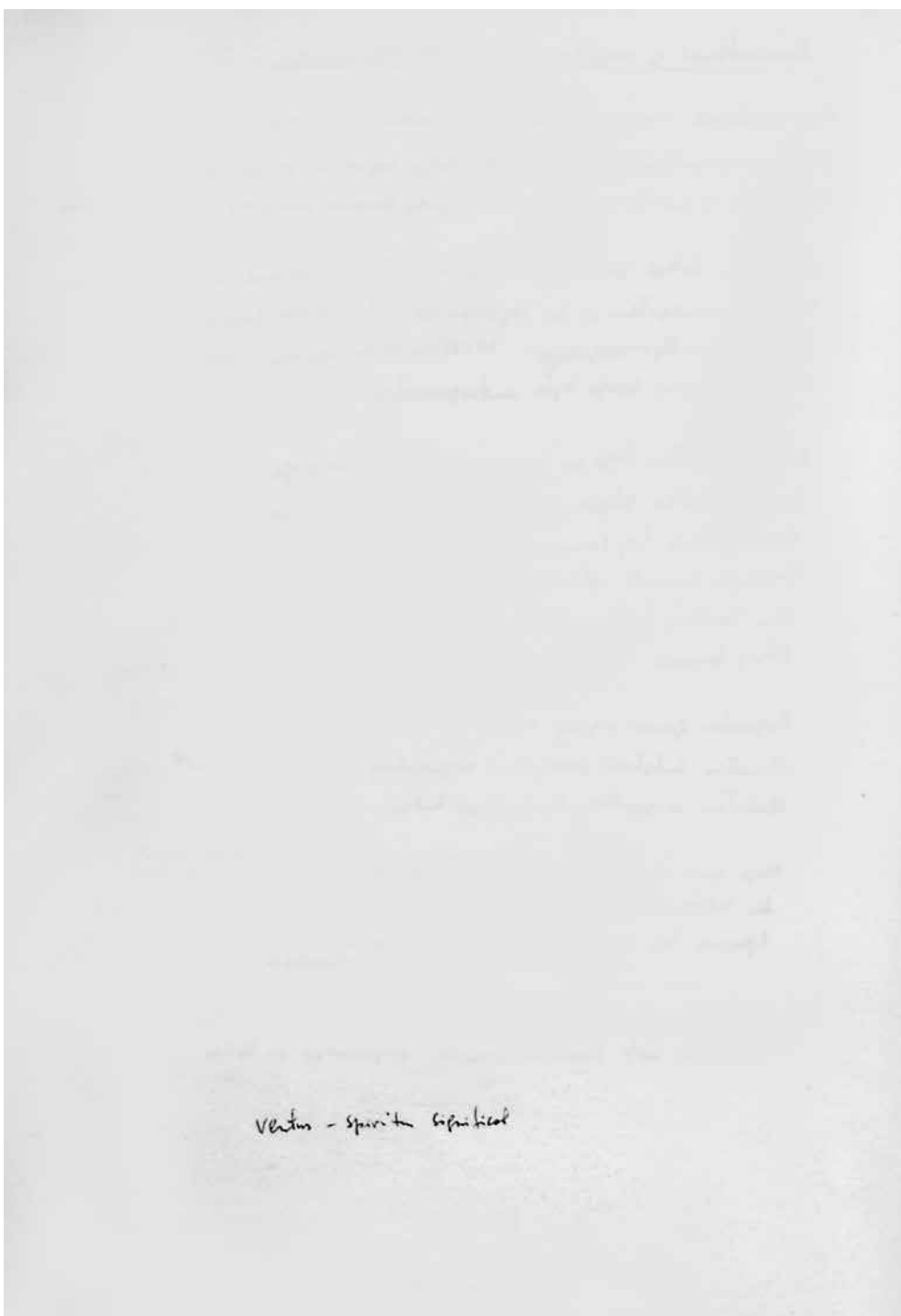
645 Bo jak tu żyć, gdy nie wiem, co się dzieje:
Czy stracił zapał, czy go obraziłam.
 Lecz zaraz... coś mi świta... Tak, już wiem,
Już się domyślam, co mogło go zrazić.
Dowiedział się zapewne o Antiochu:

650 Że też mnie kocha. I to go ubodło.
Słyszałam, że go wezwał. – Oczywiście!
Cóż by innego! Teraz wszystko jasne!
Nie ma więc czego zbytnio się obawiać:
To płytkie podejrzenie łatwo rozwiąć.

655 Tytusie, bądź spokojny, to nie rywal!
Zwycięstwo nad nim przyszło ci tak łatwo,
Że nawet nie wypada się tym chełpić. –
Lecz ty wygrywasz z każdym, bez wyjątku!
Nawet z kimś jeszcze możniejszym od ciebie,

660 Gdyby był taki i pragnąc mnie zdobyć,
Ofiarowywał mi po stokroć więcej.
Oto jak cenię – samo twoje serce!
 Chodźmy, Feniko! Trzeba jak najszybciej
Rozwiąć te jego fałszywe domysły.

665 Nic straconego jeszcze! Jeśli jest...
Zazdrosny o mnie, to znaczy, że kocha.



Vetus - spiritus copulatus

li zapiniamy traktacie
Olympie
Kerkling miał zapisać
tymy były wójce bry

Polityka le bisk
wielu pociąg
miał w sejmie kerkling
miałem zwin edycji
wielki rok zebrań diocla

[poniedziałek 16 19]

naprowadzić przesłany
do 3 osoby naprowadzić zblizim do ogólności
1 list ten pierwszy

to
diabła w ogólności
mika efektywna deklaracja
jaki mały wstąpienie
trzymać na uwagę
względnie ogólności

wyższe uwagi subtelny
b. fiki lub prawnicy
- jest zdaniem
p. kerklinga w sprawie
ogólności

świat będą tutaj
ze strony wójce w kerklinga
ok. uwarunki polityki

pony przede wszystkim
współczesna ogólności
reprezentacja ogólności

listy na ogólności - poprawne listy
zobowiązanie na ogólności
listy w ogólności
ole kerklinga ogólności
30 poka do wójce

między to
Ventes - spiritem
ole dural listy
pokał po do po p. kerklinga
był dural bry

Województwo polskie
zawieszanie wójce wójce
Województwo polskie
zawieszanie do wójce
Województwo polskie

to zafinansowa tułaczka

Olympia
mał zaprosi karkas
tam sęk wojna tam

nieładnie przesłany
leś ten parasy

świat cały flasz
że idzie wiać
w kierunku karkasa
aby znowu porwać

przez puste miasto
wyjeżdżone
ośmieszony inżynier
Tęsknota zmuszono

naprocz kłucie
zafinansuje na wiozok
żółty z zemiakami
kucie na dymach
tam, nie ma tam
ale karkas tam
że paka do
pół, tam wiatr

ventus - spiritali significant
okładach ^{nie ma} ^{nie ma} ^{nie ma}
paka do do paka karkasa
(znowu do wiozok)
być dymem znowu

znowu cały spiritali wiozok
skrapocany wiozok tam
znowu cały wiozok
na karkas

brak
niezgodnie wiozok
karkas tam

ZBIGNIEW HERBERT

[Sen Kartezjusza]

W zaginionym traktacie
Olympica
miał zapisać Kartezjusz
trzy swoje ważne sny

najbardziej przeraźliwy
jest sen pierwszy

śnił tedy filozof
że idzie ulicą
w kierunku kościoła
aby zmówić pacierze

proporce księcia
zatknięte na wieżach
szyldy rzemieślników
liście na drzewach
były nieruchome
ale Kartezjusz czuł
że pcha go
potężny wiatr

ventus – spiritum significat

– myślał
ale duch który
pchał go do progów kościoła
(czuł to dobrze)
był duchem złym

szedł śpieszniej niż zwykle
skrępowany niewidzialną liną
czując suchą dłoń
na karku

nieznośne uczucie
fizycznego gwałtu

[Tu rękopis się urywa]

Nota

Dwa bruliony niedokończonego wiersza *Sen Kartezjusza* (oba bez tytułu) zawarte są w Notatniku 88 (Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie, akcesja 17 955 t. 88) na stronach 19 (Brulion I) oraz 20 (Brulion II). Oba bruliony, podobnie jak wszystkie pozostałe rękopisy z tego notatnika, nie są datowane. Jedynie na pierwszej stronie znajduje się wpisana ręką Herberta niepełna data: „197...”, zatem najwcześniejsze z wpisanych tutaj wierszy mogą pochodzić z początku lat siedemdziesiątych minionego wieku. Ponieważ oba rękopisy wiersza znajdują się pomiędzy brulionami takich między innymi utworów, jak *Boski Klaudiusz*, *Mordercy królów*, *Anabaza*, *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*, *Potwór Pana Cogito*, a opublikowanych w niemieckiej wersji tomu *Pan Cogito (Herr Cogito)* jesienią 1974 roku, można przypuszczać, iż podobnie jak wszystkie te wiersze, *Sen Kartezjusza* został napisany prawdopodobnie w latach 1971–1973, w każdym razie nie później niż w 1973 roku.

Sam pomysł wiersza powstał jednak kilka lat wcześniej, prawdopodobnie pod koniec lat sześćdziesiątych. W szóstym notatniku z drugiej teki materiałów do tomu *Pan Cogito* (akcesja 17 845 t. 2), zawierającym bruliony zarówno dwu wierszy [*Ścieżka* oraz *** (*zasypiamy na słowach...*)] z wydanego w roku 1969 tomu *Napis*, jak też kilkunastu utworów z przyszłego tomu *Pan Cogito* (w tym beztytułowy wiersz *i sny maleją*) znajdujemy na dwu przeciwległych stronach skrótowe zapiski, w których krystalizuje się idea wiersza. W pierwszej notatce, zatytułowanej *Trzy sny*, mowa jest o snach Scypiona Młodszego, Kartezjusza i Hofmannsthala, w drugiej, z której jasno wynika, iż dotyczy cyklu *Pan Cogito*, o śnie (a właściwie o pierwszym z trzech słynnych snów) Kartezjusza z nocy w 10 na 11 listopada 1619 roku.

Podobną notatkę (*Pan Cogito / Trzy sny*) znajdujemy w Notatniku 92, zawierającym teksty z końca 1971 oraz początku 1972 roku (w tym szkic eseju *Poezja wobec współczesności*), z tym, że wątek snu Kartezjusza został tu znacznie rozbudowany. Z kolei w jednym z dwóch notatników z drugiej teki materiałów do późniejszego tomu *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, pomiędzy pierwszymi brulionami utworów *Pan Cogito o nocy* a *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito* na pustej kartce znajduje się

jedynie sam tytuł: *Sen Kartezjusza*. Pozostanie tajemnicą, czy Zbigniew Herbert chciał napisać wiersz o wszystkich trzech snach Kartezjusza z owej nocy, czy tylko o pierwszym, „najbardziej przeraźliwym” – jak czytamy w pierwszym brulionie *to znaczy najbardziej zbliżonym do rzeczywistości*.

Ryszard Krynicki

ADAM ZAGAJEWSKI

Czekamy

Któregoś popołudnia
Alfred Cortot gra Chopina
już tylko z płyty
I co
Jest wieczność
Jest delikatność
i ciemne siły
które drzemią
Wszyscy czekamy
co będzie dalej
Jest wieczność
ale wkrótce się skończy
Dźwięki to błyskawice
nie wolno im się zatrzymać
Nam wolno się zatrzymać,
proszę bardzo
stop

André Frenaud

Przez rok lektorat we Lwowie
Po wojnie Paryż, rue de Bourgogne,

wąska ulica, cicha, idealna dla poetów
i dla spokojnych bourgeois.

Lubiłem jego wiersze,
Trzej Królowie i także inne,

na przykład *Dom na sprzedaż*
który tak się zaczyna

(w przekładzie Zbigniewa Herberta):
„Tu żyło wielu którzy kochali” – i kończy:

„Otwieramy okna... Zmiana szyldu.
Wchodzi człowiek, węszy, zaczyna od nowa”.

Mieszkał w jednej z tych starych
paryskich kamienic, gdzie skrzypi parkiet,

a drzwi nie otwierają klamki tylko gałki,
lśniące jak lustro, wygładzone

przez palce tych, co „zaczynali od nowa”.
i tych „którzy kochali”.

Na wyspie

Na tej wyspie już dawno rozebrano tory,
a jednak ślady po nich nie znikają

Została mała stacja i dwa perony, które
obserwują się od dawna – lecz nigdy się nie spotkają

Ogromny księżyc w pełni wytacza się spod obłoku
i spogląda uważnie, jak ktoś kto wiele zrozumiał

Tory rozebrano już dawno, ale droga wciąż istnieje
Drogi nie można zniszczyć

Wizyta

Na przykład krótka wizyta
w małym muzeum pszczelarstwa
w pół drogi między Belgradem
i Nowym Sadem; sierpniowy dzień,
– beztroska, prawie szczęście.

Muzeum pszczelarstwa – czy może być
coś bardziej niewinnego?
Tutaj nie pojawią się ministrowie
ani sławni piosenkarze, prawdę mówiąc
nawet pszczoł już nie ma.

Albo chwile po wieczorze autorskim,
kiedy bez pośpiechu wraca zwyczajność,
i bardzo powoli, spokojnie,
stajesz się znowu sobą
– wtedy też można żyć.

STEFAN CHWIN

Myśli o dialogu

1. Prawdziwy dialog nie tylko zakłada możliwość wewnętrznej transformacji jego uczestników, lecz do takiej transformacji dąży. To jest jego warunek podstawowy. Jeśli po dialogicznym spotkaniu nic się w nas nie zmieniło, jeśli pozostaliśmy takimi samymi, jakimi byliśmy w punkcie wyjścia, dialogu prawdziwego nie było. Dialog, który nie doprowadza do zmiany tożsamości rozmówców, nie jest żadnym dialogiem. Prawdziwy dialog opiera się na założeniu: mówię do ciebie po to, żeby ciebie zmienić i oczekuję, żebyś ty mówił do mnie po to, żeby mnie zmienić, chociaż będę się w równym stopniu otwierał na zmianę, co przed nią bronił.

2. Prawdziwy dialog jest psychomachią. Spotykają się dwie osobowości z ciekawością wychylone ku sobie i spragnione kontaktu z innym myśleniem, które zderzają się ze sobą w swoich różnicach, otwierając się na zmianę, a równocześnie broniąc się przed nią. Mówię do ciebie po to, by przekonać cię, że mam rację, ale oczekuję od ciebie tego samego: żebyś ty mówił do mnie po to, by przekonać mnie, że to ty właśnie masz rację. Przekonywanie rozmówcy do swoich racji bez wewnętrznego otwarcia się na zmianę jest pozorem dialogu.

3. Dialog, który jest prezentacją stanowisk, jest zaledwie punktem wyjścia do prawdziwego dialogu.

4. Dialog, w którym nie ma wzajemnych pytań, nie jest żadnym dialogiem, tylko dwoma równoległymi monologami, wygłaszanymi do ściany. Wszelkie pytania są z natury inwazyjne. Stawiając pytanie, wchodzę w twój świat, by go lepiej poznać. Stawiam pytanie, byś podjął ryzyko głębszego odsłonięcia się w odpowiedzi na pytanie, które ci stawiam. Kto nie zadaje pytań, wygłasza oświadczenia. Dialog nie jest czystą wymianą informacji. Jest dynamicznym spięciem między osobowościami. Pytania go dynamizują, zachęcając do poszerzania horyzontu jawności, która jest warunkiem dialogu.

5. Prawdziwy dialog jest szermierką argumentami. Pokojową walką na argumenty, która wyrzeka się pozamerytorycznego przymusu. Mówię do ciebie po to, by udowodnić, że mam rację, ale od ciebie oczekuję tego

samego: postaraj się siłą swego argumentu udowodnić, że to ja nie mam racji. Prawdziwy dialog jest wzajemną zgodą na poszukiwanie prawdy w pokojowym starciu.

6. W prawdziwym dialogu rozmówca nie chce zniszczyć rozmówcy, lecz pragnie go zmienić. Oczekuje też, że także rozmówca nie chce go zniszczyć, tylko pragnie go zmienić. Jediną formą przymusu, który dąży do zmiany, powinna być siła argumentów.

7. Rozmówca, który udaje, że nie słyszy pytań i argumentów rozmówcy, bo psują mu one uporządkowaną układankę własnego poglądu na sprawę, przekreśla dialog u samych podstaw.

8. Prawdziwymi pytaniami, które dynamizują dialog, są niewygodne pytania, na które rozmówcy trudno odpowiedzieć. Jeśli dialog składa się wyłącznie z pytań, na które łatwo odpowiedzieć, dialog przestaje być dialogiem. Staje się recytacją gotowej matrycy, w której rozmówca się samouтверdza, wypowiadając formuły zużyte, którymi posługuje się od dawna.

9. Niewygodne pytania wprowadzają rozmówcę w konfuzję. Ujawniają, na jak niepewnym gruncie stoi. Uczestnik prawdziwego dialogu godzi się na taką konfuzję, bo prowadzi ona do lepszego samopoznania. Dialog w *Bra-ciach Karamazow* jest prawdziwy dlatego, że Iwan Karamazow stawia fatalnie niewygodne pytania. Pytania te wprowadzały w konfuzję prawosławnych czytelników powieści Dostojewskiego, pomagając im lepiej rozejrzeć się we własnym światopoglądzie.

10. Pytania, które są stawiane w prawdziwym dialogu, nigdy nie mają charakteru pytań śledczych i egzaminacyjnych, bo nie istnieją żadne pytania śledcze i egzaminacyjne same w sobie. Nie ma żadnej obiektywnej poetyki takich pytań poza rzeczywistą sytuacją śledztwa i egzaminu. Kto w dialogu dopytuje rozmówcę, nie prowadzi żadnego śledztwa czy egzaminu. Sytuacja śledztwa i egzaminu zakłada instytucjonalną nierówność rozmówców. Pojawia się w chwili, gdy jeden z nich ma prokuratorską, profesorską czy policyjną władzę nad drugim. Władza ta stanowi żelazną ramę modalną rozmowy. Te same pytania stawiane w śledztwie czy na egzaminie, na przykład „Czy znasz Kowalskiego?“, stawiane w równorzędnej rozmowie równorzędnych partnerów nie są żadnymi pytaniami śledczymi czy egzaminacyjnymi. Stają się one takimi w chwili, gdy jeden z rozmówców uzyskuje instytucjonalną, profesorską czy śledczą, władzę nad drugim. Gdy żaden z rozmówców nie ma nad drugim tego rodzaju władzy, żadne z jego pytań nie staje się pytaniem śledczym czy egzaminacyjnym, nawet jeśli na

takie z czysto formalnego punktu widzenia wygląda. Kto pyta w rozmowie: „Co rozumiesz przez chory indywidualizm?“, nie stawia żadnego pytania śledczego, tylko prosi o doprecyzowanie pojęcia. Pytanie: „Co jest ci bliższe: demokracja liberalna czy nieliberalna?“ nie jest żadnym pytaniem egzaminacyjnym czy śledczym, tylko pytaniem niewygodnym, jeśli rozmówca nie chce na nie odpowiedzieć.

11. Ignorowanie niewygodnych pytań nie jest wyrazem szacunku dla rozmówcy, tylko faktycznym zrywaniem dialogu. Znaczy ono: nie chcę odpowiadać na pytania, które mi nie leżą, gdyż odpowiadając na nie, musiałbym bardziej odsłonić moje poglądy i przekonania, na których opieram swoje stanowisko, na co z różnych powodów nie mam ochoty. W takiej chwili dialog się kończy. Założenie: będę odpowiadał tylko na takie pytania, które mi leżą, rujnuje dialog u samych podstaw.

12. Prawdziwy dialog polega na przyłapywaniu rozmówcy na wykrętach i unikach, na co rozmówca się godzi, wiedząc, że każdy człowiek jest skłonny do wykrętów i uników, gdyż mamy naturę grzeszną, która w dialogu nieuchronnie się odsłania. W prawdziwym dialogu przyłapywanie rozmówcy na wykrętach i unikach nie zmierza do jego upokorzenia, tylko pomaga mu rozejrzeć się w sobie i w błędach, jakie popełnia w swoim myśleniu. W prawdziwym dialogu rozmówca chce być przez rozmówcę przyłapywany na unikach i wykrętach, by zyskać większą wiedzę o sobie.

13. Żaden realny dialog między ludźmi z krwi i kości nigdy nie przebiega tak, jak o tym była mowa wyżej, ponieważ jesteśmy grzeszni i nasza grzeszność odbija się w każdym naszym słowie, geście i intonacji. Wszystkie powyższe zasady prawdziwego dialogu, o których była mowa wyżej, są więc całkowicie utopijne i rzadko bywają w pełni przestrzegane przez rozmówców w realnej rozmowie.

14. Realny dialog – nawet jeśli toczy się między dwiema osobami w zamkniętym pokoju – zawsze rozgrywa się wobec jakiejś publiczności. Nigdy nie stoimy oko w oko tylko z partnerem, z którym rozmawiamy. Zawsze towarzyszy nam ktoś trzeci, kto na nas „patrzy” i „słucha” tego, co mówimy. Może to być ktoś najzupełniej realny albo wyobrażony, nieprzyjaciel albo sprzymierzeniec, jednostka albo grupa, których uważne „spojrzenie” czujemy na sobie podczas rozmowy.

15. Realny dialog rzadko bywa wspólnym zbliżaniem się do prawdy. Zwykle rozmówcy za swój cel stawiają sobie skuteczne przeciągnięcie publiczności na swoją stronę, obojętne, czy chodzi o publiczność realną czy

wyobrażoną. W realnym dialogu wygrywa ten, komu uda się przeciągnąć na swoją stronę większość „słuchaczy” albo możnych, którzy decydują o losach tego świata.

16. Kto rozmawia z drugim, zawsze mówi do trzeciego. Czasem trzeci w dialogu jest sto razy ważniejszy niż drugi. Mówię do ciebie to czy tamto w taki sposób, żeby o n i mnie pochwalili. Mówię do ciebie to czy tamto, bo boję się, że o n i mnie zganią. Kto mówi do kogoś, zawsze buduje wspólny front przeciwko trzeciemu albo wspólny front z trzecim przeciwko temu, z kim rozmawia. Żaden dialog nie odbywa się w społecznej próżni, nawet jeśli jest dialogiem dwóch osób, które spotkały się na pustyni. Nawet rozmawiając na środku pustyni, staramy się przeciągnąć na swoją stronę nieistniejącą – a jednak najzupełniej realną – trzecią stronę dialogu, czyli publiczność, której oceniamy „spojrzenie” czujemy na sobie.

17. Najtrudniejsze w dialogu jest mówić do rozmówcy naprawdę w własnym imieniu. Żeby to osiągnąć, warto stale pamiętać, że zwykle mówimy w imieniu tych, z którymi czujemy się jakoś związani, nawet jeśli sobie wmawiamy, że mówimy tylko od samych siebie. Mówiąc, czujemy za plecami przychylny lub nieprzychylny oddech grupy, z którą się identyfikujemy. I która zwykle trzyma nas za twarz, żebyśmy nie powiedzieli tego, czego ona nie chce słyszeć albo przeciwnie: powiedzieli to, czego ona od nas żąda, by zostało powiedziane.

18. Rozmawiając z drugim, zwykle widzimy w nim przedstawiciela jakiejś grupy. W realnym dialogu nagminnie przechodzimy z łatwością od „ja” do „my” oraz od „ty” do „wy”, co fałszuje dialog u samych podstaw, zmieniając rozmowę pojedynczych osób w konfrontację grup. Prawdziwy dialog zaczyna się w chwili, gdy potrafimy zapomnieć, że ten, z którym rozmawiamy, jest przedstawicielem jakiejś grupy. To znaczy umiemy dostrzec, że ten, z którym rozmawiamy, jest naprawdę osobną, autonomiczną, samoistną jednostką. A także kiedy my sami potrafimy wyzwolić się z bezwarunkowej identyfikacji z bliską nam grupą, która nas kontroluje i ocenia swoim „spojrzeniem”.

19. Prawdziwy dialog zaczyna się w chwili, gdy potrafimy zapomnieć o publiczności, którą powinniśmy przeciągnąć na swoją stronę, co jest bardzo trudne, a może i w ogóle niemożliwe. W prawdziwym dialogu staramy się poszukiwać tylko prawdy, która może być niewygodna dla grupy, z którą się identyfikujemy. Warunkiem zatem prawdziwego dialogu jest obustronna zgoda rozmówców na zdradę wobec swojej własnej grupy macierzystej,

która może za taką zdradę każdego z nas, dialogujących, ukarać. Prawdziwy dialog opiera się na założeniu: ważniejsza jest dla mnie prawda niż lojalność wobec własnej grupy, z którą – mówiąc do rozmówcy – czuję się związany. Tylko garstka ludzi na świecie zdolna jest do takiego postępowania i podjęcia takiego ryzyka. Większość panicznie boi się odrzucenia i samotności, które są warunkiem każdej prawdziwej wymiany myśli. Jeśli ktoś podczas rozmowy jest prowadzony na smyczy przez grupę albo instytucję, z którą czuje się związany, nie uczestniczy w żadnym dialogu, to znaczy nie poszukuje prawdy, tylko – mówiąc do swego rozmówcy – mniej lub bardziej świadomie broni interesów grupy albo instytucji, walcząc z grupą czy instytucją konkurencyjną.

20. Ktoś, kto już w punkcie wyjścia rozmowy stawia sobie za cel umacnianie siebie i innych w dogmatach, które są bliskie jego sercu i bliskiej mu grupie czy instytucji, nie jest zdolny do prawdziwego dialogu. Prawdziwy dialog nie zna kategorii dogmatu. Jest otwarciem na poszukiwanie prawdy drogą sporu na racjonalne argumenty, to znaczy przeciwieństwem fanatycznego upierania się przy z góry założonej tezie. Dialog zatem nie jest możliwy do pomyślenia w przestrzeni wiary, która z definicji jest formą upierania się przy twierdzeniach niepopartych racjonalnym dowodem. Wiara i dialog to dwa obce sobie kontynenty, w których dialog może być tylko pozorem dialogu, nawet jeśli sięga po racjonalne argumenty. Ponieważ zasada *credo cuia absurdum* wszelki dialog zamyka na zawsze.

21. W prawdziwym dialogu nikt nie przyjmuje niczego na wiarę. W decydującej chwili rozmówcy wypowiadają zawsze zdanie: „Sprawdzam wartość twoich argumentów”.

22. Jeśli obaj rozmówcy są przekonani, że znają prawdę, do żadnego dialogu nie dochodzi. Ludzie, którzy rozmawiają po to, by utwierdzić się w swoich z góry powziętych przekonaniach, przypominają kogoś, kto wyrusza w odkrywczą podróż, dokładnie znając miejsce, do którego chce dotrzeć. Punktem wyjścia każdego prawdziwego dialogu jest niewiadoma: poczucie, że prawda jest dopiero do odkrycia. Jeśli prawda, której rozmówcy szukają w sporze na argumenty, jest wiadoma, rozmowa tylko pozoruje dialog.

23. Ktoś, kto uważa za dialog pouczanie rozmówcy, rozmija się z istotą prawdziwej rozmowy. W dialogu rzeczywistym żaden z rozmówców nie umieszcza siebie na pozycji nauczyciela. Zamiast pouczenia – a więc relacji wyższościowej – obaj rozmówcy uczą się od siebie nawzajem, wspólnie

poszukując dróg do poznania nieznanej żadnemu z nich prawdy. Założenia te są, rzecz jasna, utopijne, bo mało kto w rzeczywistej rozmowie potrafi uniknąć słodkiej pokusy wyższościowego pouczenia innych.

24. W prawdziwym dialogu rolę drugoplanową odgrywają argumenty pozamerytoryczne, takie jak mowa ciała, gesty, strój rozmówców, intonacja, akcent, zastraszanie krzykiem, uwodzenie melodią zdań czy kategorięczne osądzanie adwersarza bez dowodu na błędy w jego rozumowaniu. W dialogu rzeczywistym argumenty te zwykle odgrywają jednak rolę centralną, skutecznie wpływając zarówno na rozmówcę, jak i na publiczność. Prawdziwa rozmowa dąży do ograniczenia tych „efektów” na rzecz merytorycznej argumentacji, pomimo wiedzy, że erystyczna skuteczność wypowiedzi zostanie w ten sposób znacząco osłabiona.

PIOTR MATYWIECKI

Neutrino

Z pierwszych sekund po stworzeniu
wyrwało się nie wiadomo co
i biegnie (głupi antropomorfizm)
chyba do końca. Wszelką materię
przenika, zostawia za sobą.

Sądzono, że neutrino nie ma masy.
Poprawiono się: ma znikomą masę.
To nie jest udoskonalenie Teorii.
To Strach przed niczym.

Czy może być większa Trwoga
niż między niczym a znikomością? –
Jestem właśnie taką różnicą.

Od urodzenia przez materię śmierci
każdy jest swoim neutrino.

To nazywają cząstką. Cząstką
czego?

– Tego, że tylko za sobą
istnieję,
od początku
po nie wiadomo co.

Przebyt

Jeszcze widzę tamto przejście wąwozami,
ale już wyjście na równinę zapomniałem.
Na tamtych polach
gubię się w dzisiejszych oczach,
jak przed narodzinami gotowy do nieistnienia.

Dlaczego boję się o pamięć?
Przecież lęk ma własną
i niechący zadba o moją.
Lęk pamięta, że zapomniałem.
Cokolwiek pamiętam, tylko w tym lęku
odważa się być.

Nie pamiętam
jak wyszedłem z ostatniego wąwozu,
może to nie był wąwóz, może nie wyszedłem,
ale był ruchomy piach na dnie,
kruszyły się wapienne ściany,
a na równinie zapach roślin
mnie unicestwiał.

Nie żądam od siebie
jakiegoś przypomnienia, wystarczy mi sam lęk,
żebym w niepamięci mógł być sobą,
jak przed narodzinami gotowy do istnienia.

Percival Lowell

Okiem prawie dotykał teleskopu,
teleskop prawie dotykał planety Wenus.
Widział czarne pręgi na jej powierzchni,
promieniście, od centralnego punktu.
One tam były.

Po wielu latach zrozumiano,
że ich tam nie było. Widział na Wenus
żyłki krwi we własnych oczach.
Teleskop działał jak wielki oftalmoskop,
przyrząd do badania dna oka.

Oczy są tam, gdzie to, co zobaczyły.
Ten człowiek jest na Wenus, bo ją widzi.

Na cokolwiek patrzymy, tym jesteśmy.
I po latach na zawsze tam nas nie ma.

Ale żyłki naszej krwi są wszędzie,
oplatają planetę i próżnię.

Światło nieznaney głoski
wmawia dziecięcą pamięć staremu trwaniu,
szuka pierwszego mroku,
który chciał ze mną mówić o mnie.

KRZYSZTOF LISOWSKI

Bezsenna?

„...łóżko – wyschłe koryto rzeki”
Claudio Magris

niekiedy kładę się tam uspokojony
i niesie mnie nurt
ciemna woda snu szklane wstęgi nurtu
pod drzewami dalekich lasów

ale bywa że pościel to
kamień piasek suchy
gorący wiatr jaszczurka i wąż
przemierzają tę drogę
toczy się w moją stronę
kolczasty kłęb

okno w rudych skałach
widok na kawałek nieba
mapę Hiperborei albo Thule

może tam był środek świata
z drogami rozchodzącymi się
w przyszłość i przeszłość

w złotym cieniu wielkiej góry
do której prowadzi grobla przez morze

jakby tam zasnął
we mnie chłopiec

23 XII 2016

Ostatni rozdział

w ostatnim rozdziale należy
informować czytelnika o
dalszych losach bohaterów

więc ona po jakimś czasie umarła
i ktoś dziś odmiatał liście na
jej grobie

inni rozpierzchli się
przyjaźnie zmatowiały
jak stare lustro na korytarzu
tamtego domu

zaczęto rozmawiać z pasją o dolegliwościach
namiętności wygasły
ten i ów zsiadł z
rozszałanego byka
(jak Platon nazywał
erotyczne głody)

nie gromadzili teraz rzeczy
raczej rozdawali je z ulgą

jeden może dwóch pozostało
z dawną ciekawością
ale często ich droga wiedzie dziś
w mgłę w dawne książki
wspomnienia podróży

jakby tam mieli odnaleźć
ocalić siebie młodych
głodnych rozbitków
ze spieczonymi od soli słońca
ustami

30–31 X – 14 XI 2016

Wiwisekcja

zdało mi się że to przed snem było

dotknąłem pępka i palec
powędrował dalej w głąb

dziwiłem się ruchliwości serca
obłym kształtom wątroby
mieszkiem żołądka i symetrii nerek

zasmuciło mnie jednak
że chociaż dotarłem w nigdy nie widywane
ciemnozакryte ostępy ciała
znów ślizgam się tylko
po powierzchni dotykam ścian

nie zawędrowałem w tej wyprawie do
wnętrza tajemnicy promienia
dymku w którym pojawi się to słowo
tajnego przejścia
gdzie na czerwonej niteczce powiewa

moja zwinna
nieśmiertelna dusza

Warszawa, 11.XI.2009

Szanowny Panie Profesorze,
 bardzo, bardzo dziękuję za Pana
 tak miły i życzliwy list. Dziękuję
 za pańską wieloobusznosc' i za to,
 co Pan zrobił dla mnie na
 tej konferencji. Jeśli chodzi o
 rysunki i zdjęcia filmowe do
 książki o konferencji, to postaram
 się tyle, ile potrafis. Mam
 nadzieję, że pomożesz mi p. Przemek
 Kamiński.

Jeszcze raz dziękuję, i, jeśli
 Pan pozwoli, to życzę Panu
 serdecznie
 z dziećmi i żoną,

TADEUSZ KONWICKI
List do Aleksandra Fiuta

Warszawa, 11.XI.2009

Szanowny Panie Profesorze,
bardzo, bardzo dziękuję za Pana tak miły i życzliwy list. Dziękuję za pańską wielkoduszność i za to, co Pan zrobił dla mnie na tej konferencji. Jeśli chodzi o rysunki i zdjęcia filmowe do książki o konferencji, to postaram się tyle, ile potrafię. Mam nadzieję, że pomoże mi p. Przemek Kaniecki.

Jeszcze raz dziękuję, i, jeśli Pan pozwoli, to ściskam Pana serdecznie

Tadeusz Konwicki



Kościół w Kolonii Wileńskiej.

ALEKSANDER FIUT

Z Tadeuszem Konwickim
w Kolonii Wileńskiej

Istnieje przekonanie, że literatura odwzorowuje rzeczywistość. Ale równie często to przypadki życiowe zaczynają do złudzenia przypominać literacką fabułę. Tak właśnie ułożyły się moje „przygody” z Tadeuszem Konwickim. Wpierw spotykaliśmy się – jeśli wolno tak rzec – w sferze tekstowej. Otóż ja napisałem dosyć krytycznie o jego piarstwie w „Tekstach” (1973, nr 4), on natomiast, po lekturze tego szkicu, poświęconego głównie powieści *Nic albo nic*, w swoistym „rewanżu” umieścił moją skromną osobę – jako „krytyka-operatora” o „krótkim dość nieprzyzwoitym nazwisku” – w *Kalendarzu i klepsydrze*. Na ten niezasłużony zaszczyt odpowiedziałem listem otwartym. Dodam, że piarstwo Konwickiego od początku bardzo mnie fascynowało, uważałem go już w liceum za najbardziej polskiego piarza i wiernie towarzyszyłem jego twórczości, czego śladem moje studia, które mu poświęciłem. Ponadto, jako zapalony kinoman ceniłem i nadal ogromnie cenię jego filmy – uważam go za wciąż za mało docenionego, jednego z najwybitniejszych reżyserów, nie tylko w polskim kinie.

Już jako profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego od dawna planowałem zorganizowanie konferencji naukowej poświęconej prozatorskiej i filmowej twórczości Konwickiego. Zamiar ten udało mi się w końcu zrealizować dzięki nieocenionej pomocy Tadeusza Lubelskiego, który jest nie tylko wybitnym filmoznawcą, ale także, co było dla mnie szczególnie ważne, znał dobrze i przyjaźnił się z autorem *Małej Apokalipsy*. Moim marzeniem było, by piarz wziął udział w konferencji. Na początku Konwicki wyraził zgodę, później jednak, z powodu stanu zdrowia, odwołał swój przyjazd do Krakowa. Pozostał jednak bardzo zainteresowany naszymi obradami, które miały miejsce 27–29 października 2009 roku, a do książki pod tytułem *Kompleks Konwicki*, która gromadziła wygłoszone referaty, podarował swoje rysunki.



Figura świętego Józefa przed kościołem.



Witraż w kościele w Kolonii Wileńskiej.

Przejście ze sfery międzytekstowych spotkań z Konwickim do sfery realnych kontaktów nastąpiło nieoczekiwanie w kwietniu 2010 roku. Na zaproszenie profesora Mindaugasa Kvietkauskasa, dyrektora Instytutu Litewskiej Literatury i Twórczości Ludowej, miałem w tymże instytucie wygłosić wykłady o twórczości Czesława Miłosza. Jednakże, z powodu pogody, mój ranny odlot z Krakowa do Warszawy opóźnił się tak dalece, że straciłem połączenie do Wilna. Kiedy wylądowałem w Warszawie, do następnego wieczornego lotu miałem prawie cały dzień. I wtedy przyszła mi do głowy myśl dosyć szalona: zadzwonić do Konwickiego. Ku mojemu miłemu zaskoczeniu pisarz nie tylko życzliwie zareagował na mój telefon, ale od razu zaprosił mnie do siebie. Przyjął bardzo serdecznie, oprowadził po mieszkaniu, pokazując część malarskich zbiorów jego teścia, Alfreda Lenicy, oraz słynną „niżę”, w której pisał swoje powieści. Prawdę rzekłszy, poza radością, że mogę swojego ulubionego pisarza wreszcie osobiście poznać, trochę się tej wizyty obawiałem, mając w pamięci wybuchy gniewu i złośliwe uwagi, jakimi Konwicki kwitował niektóre pytania, zadawane mu podczas wywiadów ze Stanisławem Beresiem. Tymczasem od razu wyciągnął butelkę armagnacu, jakby zgadując, że to także mój ulubiony trunek, rozlał ją do kieliszków i popijając, zaczęliśmy pogawędkę, jakbyśmy się znali od zawsze. Z dobrze udaną powagą i namaszczeniem tytułował mnie profesorem, a na moje prośby, by tego nie robił, odpowiedział: „Mnie to robi prawdziwą przyjemność. Tym bardziej że jak pan wie, ja mam wykształcenie podstawowe”. Czyli, jak przypuszczałem, okazał się człowiekiem ujmującym, uroczym, obdarzonym szczególnym poczuciem humoru, pełnym dowcipu, cienkiej ironii i autoironii. A przy tym niezwykle skromnym – skromnością właściwą jedynie ludziom prawdziwie wybitnym. Tacy byli, z osób, które miałem zaszczyt osobiście znać, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska i Stanisław Lem.

O czym rozmawialiśmy? Byłem pod świeżym wrażeniem mniej znanego, średniometrażowego filmu Konwickiego pod tytułem *Matura*, który udało się pokazać podczas naszej konferencji. Nakręcił go dla hamburskiej telewizji, w ramach złożonego z trzech nowel filmu *Czasy pokoju*, który powstał w 1965 roku. Zamysłem producenta było pokazanie pierwszego dnia pokoju po drugiej wojnie światowej. Konwicki sięgnął do swojej biografii: zdawania matury w konspiracji dokładnie w czasie, gdy do Wilna zbliżał się front. Główną postacią w filmie uczynił profesora, świetnie granego przez Gustawa Holoubka (obok niego grali między innymi bardzo wówczas młodzi Marian Opania i Damian Damiński). Profesor jest postacią zarazem tragiczną i groteskową. Tragiczną, bo mimo że wokół niego wali się jego dawny świat, stosuje wobec

swoich uczniów przedwojenne wymagania, staje się symbolem heroicznej obrony wartości, skazanych przez dwudziestowieczną historię na zatracenie. Groteskową, ponieważ zdaje się zupełnie nie dostrzegać, albo stara się nie dostrzec, że świat, który reprezentuje, skończył się bezpowrotnie, a jego podopieczni bardziej myślą o tym, co się rozgrywa na ich oczach, niż o nauce. W filmie występuje trzech chłopców, z których jeden jest autochtonem, Niemcem, ubranym w mundur hitlerowski, drugi Rosjaninem, noszącym mundur czerwonoarmisty, trzeci marzy o tym, by zostać partyzantem. Wojnę traktują jako przygodę, do momentu, gdy ginie Niemiec, zastrzelony – co nabiera symbolicznej wymowy – przez hitlerowski myśliwiec. Uderzyło mnie szczególnie – poza wyraźnymi reminiscencjami z osobistego życia reżysera – że wkroczenie Armii Czerwonej na Wileńszczyznę odbywa się pokojowo, ze współudziałem AK. Zarazem wizerunek Rosjan pozostaje w zgodzie ze znanymi stereotypami: siedzą przy ognisku i wpadając w trans, chóralnie śpiewają oraz tańczą kazaczoka przy dźwiękach harmonii. Zapytany o to Konwicki, powiedział, że w tym obrazie chodziło mu głównie o „efekt obcości” dwóch cywilizacji. Ta uwaga w pełni mnie przekonała – ten efekt z pewnością osiągnął. Film kończy wymowna scena, kiedy profesor przygląda się tańczącym Rosjanom niczym egzotycznemu plemieniu.

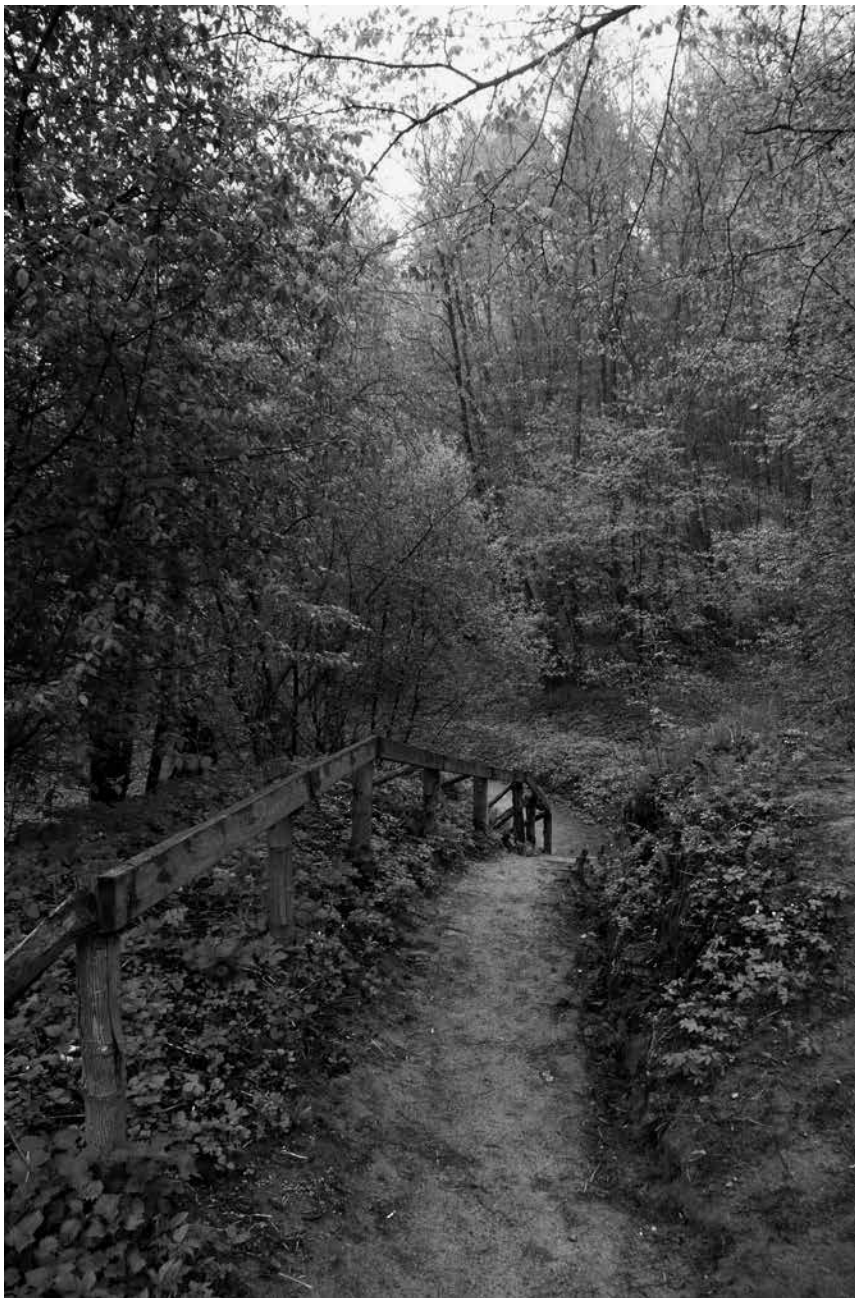
Związek twórczości Konwickiego z jego biografią pozostał nadal tematem naszej rozmowy. Przygotowując wówczas referat, przeczytałem na nowo *Przy budowie* – utwór przez większość krytyków i badaczy inkryminowany, uznawany za poronne dzieło socrealizmu i za dowód oportunistycznej postawy autora. Tymczasem lektura pozbawiona uprzedzeń odkryła dla mnie w tej powieści – poza socrealistycznym sztafażem – rzetelny obraz warunków życia robotników budujących Nową Hutę: bardzo uciążliwą pracę, niezwykle prymitywne warunki bytowania robotników, mieszkających zimą w źle ogrzewanych barakach, braki podstawowych urządzeń technicznych, a szczególnie ciężkiego sprzętu oraz zupełne niewykwalifikowanie robotników, którzy w większości rekrutowali się z podkrakowskich wsi, a budowę kombinatu traktowali jako szansę wyrwania się z anachronicznego rodzinnego środowiska. Zapytany o to Konwicki, potwierdził: „Istotnie tak było”. Jego praca „kopacza” przy dokonywaniu głębokich wykopów – co opisał w powieści – polegała, niczym w starożytności czy średniowieczu, na przesypywaniu łopatami ziemi z niższego poziomu na wyższy. „Byłem – dodał – robotny, w okresie okupacji ciężko pracowałem fizycznie i byłem dosyć zaprawiony”. Trudno to sobie



Dom dziadków Tadeusza Konwickiego, stan obecny.



Stacja kolejowa w Kolonii Wileńskiej.



Droga prowadząca nad brzeg dolnej Wilenki.



Mostek przez Wilenkę.



Jaz na Wilence, gdzie w dzieciństwie kąpał się Tadeusz Konwicki.



Droga w lesie nad Wilenką, obecnie park krajobrazowy.



Widok z góry na dolinę Wilenki, w głębi widać Puskarnię.



Ruiny Puszkarni.

wyobrazić, ale w tych skrajnie trudnych warunkach wytrzymał pół roku, do tego w rozłące z rodziną.

Skąd się znalazł na budowie Nowej Huty? Jak wspominał, po rozbiciu jego oddziału partyzanckiego w lasach wileńskich przez wojska NKWD życzyli mu ludzie, pod pretekstem wykonywania rozkazu wyższego dowództwa, skłoniło go do wyjazdu do Polski. Dojechał w końcu do Krakowa, gdzie zapisał się na filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ale tam, jak stwierdził, czuł się dosyć nieswojo, bowiem na polonistyce dominowała płec piękna – „same panienki”. W 1949 roku przerwał studia, bo chciał zrobić coś bardziej, jak mówił, „materialnego czy namacalnego niż zajmowanie się ulotną analizą dzieł literackich”, i zdecydował się na wyjazd do Nowej Huty.

Dalej nasza rozmowa zesłała na temat związków Konwického z Miłozsem. Mówił, że zawsze bardzo cenił jego poezję i ogromnie żałował, że nie udało im się spotkać w Stanach Zjednoczonych. Miał też do noblisty żal o to, że nie docenił adaptacji *Doliny Issy*. Przecież, jak mówił, „chciałem mu tym filmem oddać hołd”, zwłaszcza wówczas, w 1982 roku, gdy noblista nie był zbyt dobrze widziany przez władze PRL. Tymczasem Miłoz miał pretensje o to, że realistyczny opis Konwického zmienił w fantasmagorię, Tomaszka uczynił jednym z mniej ważnych bohaterów i wykazał się nieznaną litewskich realiów. Pamiętam – co przytoczyłem wówczas Konwickiemu – że stwierdził między innymi: „Konwicky chyba nigdy nie był w bani! Umieścił tam scenę miłosną, jakby nie wiedział, że w bani jest za gorąco, by się w niej kochać!”. Konwicky dodał, że na negatywnej opinii Miłozsa mogły także zaważyć podszepty niezadowolonych mu ludzi. „Byłem świadkiem – jak mówił, opatrując swoją opinię dosadną metaforą – że podczas wyświetlania tego filmu w Nowym Jorku byli tacy, co nachylali się nad Miłozsem i szczyli mu do ucha”.

Ponieważ wybierałem się do Wilna, bardzo chciałem odwiedzić również Kolonię Wileńską oraz miejsca związane z dzieciństwem i młodością Konwického. Byłem tam wprawdzie z żoną, ale nie udało nam się nic konkretnego dowiedzieć – autor *Dziury w niebie* był już dla obecnych mieszkańców miasteczka postacią zupełnie nieznaną. Konwicky opisał mi zatem dokładnie, jak wygląda dom jego dziadków Blinstrubów i jak do niego trafić. Toteż podczas pobytu w Wilnie namówiłem mojego serdecznego przyjaciela, profesora Mindaugasa Kvietkauskasa, znakomitego znawcę kultury polskiej i litewskiej, na wspólną wycieczkę śladami Konwického. Była niedziela, dzięki czemu mogliśmy wejść do drewnianego kościółka, do którego pisarz chodził

w dzieciństwie. Sam kościółek, zabytkowy, dobrze zachowany, z pięknym witrażkiem oraz figurą świętego Józefa przed wejściem, zrobił na nas wrażenie kościoła zarazem skromnego i przytulnego. Potem, zgodnie z instrukcją Konwickiego, odnaleźliśmy dom jego dziadków Blinstrubów – dosyć nieforemny, pełen przybudówek. Wówczas ponownie zadzwoniłem do Tadeusza Konwickiego, by upewnić się, czy trafiłem pod dobry adres. Od tej chwili, przez telefon, oprowadzał nas po swoich włościach! Do dzisiaj ze szczegółami pamiętam tę niesamowitą przechadzkę!

W myśl jego wskazówek, stopniowo schodząc ulicą niżej, minęliśmy małą stację kolejową, skąd Konwicki wyjeżdżał do Wilna, potem, przechodząc przez tory kolejowe, skręciliśmy w prawo na mały mostek i przechodząc przez mały lasek, znaleźliśmy się nad Wilenką, gdzie się w dzieciństwie kąpał (ten obszar, jak mi mówił w Warszawie, został w znacznym stopniu zmodernizowany i mało przypomina stan sprzed wojny), dotarliśmy wreszcie do ruin opisywanej przez autora *Dziury w niebie* Puzkarni. Nazwa wzięła się stąd, że podczas zaboru rosyjskiego produkowano w tej fabryce nie tyle same armaty (po rosyjsku armata to *puszka*), ile część ich wyposażenia lub pociski. Na tym, niestety, zakończyła się nasza wędrówka z Konwickim po niezwykle malowniczej dolinie, przyjmującej w jego pisarstwie postać mitu, który zarazem był przez autora konstruowany i dekonstruowany.

Spotkaliśmy się jeszcze raz, 1 grudnia 2013 roku. Podaję tak dokładną datę, ponieważ pisarz opatrzył miłą dedykacją przywiezione przeze mnie *Wniebowstąpienie*. Umówiliśmy się w kawiarni Bliklego i usiedliśmy przy słynnym stoliku, przy którym Konwicki zwykł zasiadać ze swoimi bliskimi przyjaciółmi: Gustawem Holoubkiem i Andrzejem Łapickim. Konwicki z pewną melancholią stwierdził, że odkąd Łapicki się ożenił, został sam. Ku mojemu zaskoczeniu – bo nigdy w tej kawiarni nie byłem – stolik nie znajdował się w zacisznym kąciuku, lecz blisko lady, co bardzo utrudniało rozmowę. Konwicki przybył ze swoją znajomą. Rozmowa, z uwagi na schrypnięty głos pisarza oraz hałas, niezbyt się kleiła. Zapamiętałem w każdym razie jedną, jakże charakterystyczną dla Konwickiego scenę. W pewnej chwili nachylił się z filuternym uśmiechem do swojej towarzyszki i powiedział: „Niechże mnie pani nie trąca kolankiem. Trzeba mieć szacunek dla starszego człowieka”.

Po wyjściu z kawiarni serdecznie się uścisnęliśmy, jakby przeczuwając, że to nasze ostatnie spotkanie.

Warszawa, 16. XI. 1936

Szanowny i Drogi Panie,

Bardzo dziękuję za miły list. Ale z zaskoczeniem
 wiem Pana propozycjom będzie intymny. Nieoczeki-
 wanie dopadła mnie starość. Jestem młodym i
 zdrowym. Czy mogę odpowiedzieć na in-
 teres? Ze względu niepotrzebnie pisałem i zapytałem
 o Pana pióro (chyba ~~nie~~ na zarobek). Trochę
 mi w smak mi ta audycja.

Jestli chodzi o romans do "Lewontalusa" to róż-
 nieć nie ma wielkiej, obojętnej. Tyle się już waga-
 Tam i tyle razy się sobie potoczyłem. Z sympatią
 do Pana mi mogę odmówić, więc uszłam z czasem,
 zobaczmy.

Sympatia z upewnieniem są nieaktualne.
 Jeśli chodzi o oparciu bardzo miękko. Jest to tra-
 cyjny i ważne mówienie kontury imię wiele
 wyraża.

Ale zaraz poszukam Pana królestwa w bibliote-
 ce i od siebie będę Pana miał na oku (zigu-
 listy). Zyczę Panu wiele sukcesów nie
 tylko w poetyce bochotnickiej, a Pana rodzi-
 ny i wileńskich bogactw.

Przepraszam serdecznie

Jacek Komwille

TADEUSZ KONWICKI

Dwa listy do Krzysztofa Myszkowskiego

Warszawa, 26.III.1996

Szanowny i Drogi Panie,
bardzo dziękuję za miły list. Ale z zadośćuczynieniem Pana propozycjom będzie kłopot. Nieoczekiwanie dopadła mnie starość. Jestem znudzony i zniechęcony. Cóż bym mógł odpowiedzieć na ankietę? Że w ogóle niepotrzebnie pisałem i że z ulgą odłożyłem pióro (chyba na zawsze). Trochę nie w smak mi ta ankieta.

Jeżeli chodzi o rozmowę do „Kwartalnika”, to również nie mam wielkiej ochoty. Tyle się już nagadałem i tyle razy sam siebie powtórzyłem. Z sympatii do Pana nie mogę odmówić, więc może z czasem, zobaczymy.

Spotkania z czytelnikami są nieaktualne. Moje gardło po operacji bardzo niepewne. Często tracę głos i w ogóle mówienie kosztuje mnie wiele wysiłku.

Ale zaraz poszukam Pana książek w bibliotece i od dzisiaj będę Pana miał na oku (życzliwym). Życzę Panu wielu sukcesów nie tylko w poetyce beckettowskiej, a Pana rodzinę pół-wileńską błogosławię.

Pozdrawiam serdecznie

Tadeusz Konwicki

Wrota, 1. IV. 1996

Drogi, Nieustrasliwy Panie,
 proszę dokonać ten kawałek,
 jest Pan dzie. Nic więcej nie dodam.
 Załączam fotografie, Inny nie mam
 tak się przedstawiają, moja sprawa.

Mam nadzieję, że już nie Pan
 odpisze. Myślę, że Miłose będzie
 lepszym kapturkiem i go Pan u
 siebie dołone obścudie. My poro-
 farycy w Duchowej, niezwabli-
 zownej, wisi.

Wobec tego proszę ostatecznie unia-
 szyć swoje chude litawskie rze
 i b. b. Pavia Paia omc unizto
 Pozdrowienia.

Serdkiem pozdrowieniem
 Jacek K.

Wwa, 1.IV.1996

Drogi, Nieustępliwy Panie,
proszę drukować ten kawałeczek, jeśli Pan chce. Nic więcej nie dodam.
Załączam fotografię, innej nie mam. Tak się przedstawiają moje sprawy.

Mam nadzieję, że już mi Pan odpuści. Miłosz będzie lepszym kąskiem i go
Pan u siebie dobrze obskubie. My pozostaliśmy w duchowej, niezwerbalizowa-
nej więzi.

Wskutek tego po raz ostatni unoszę swoje chude litewskie ręce i błogosła-
wię Pana oraz miasto Bydgoszcz.

Serdeczne pozdrowienia

Tadeusz K.

Nota

W 1995 roku Tadeusz Konwicki ogłosił *Pamflet na samego siebie*, naszpikowaną autoironią sylwę, w której podsumował i zakończył swoją twórczość. Mało kto wierzył, że rzeczywiście już nic więcej nie napisze. Zachęcałem go do wypowiedzi w ankiecie *Po co piszę?*, którą zainaugurował Czesław Miłosz i która ciekawie się rozkręcała, ale odpowiedział, co odpowiedział i tych kilka zdań z listu zamieściłem w „Kwartalniku” w numerze 2/1996 (10). W wypowiedzi zwraca uwagę zastrzeżenie, że pióro odłożył „chyba na zawsze” z przekreślonym „nie” pomiędzy „chyba” i „na zawsze”.

Próbowałem go jeszcze przekonać w jednej i drugiej rozmowie telefonicznej, ale był nieugięty. I dotrzymał tego, co zapowiedział: przez dziewiętnaście lat nic więcej nie napisał, imponując charakterem, czy uporem, a może jednym i drugim.

K. M.

Z Archiwum Krystyny i Stefana Chwinów – Tadeusz Konwicki



Danuta i Tadeusz Konwicki.



Od lewej: Tadeusz Konwicki, Wojciech Karpiński i Danuta Konwicka.



Od lewej: Danuta Konwicka, Tadeusz Konwicki, Agata Tuszyńska, Krystyna Chwin, Stefan Chwin.



Od lewej: Stefan Chwin, Jan Krótki (tłumacz konferencyjny), Tadeusz Konwicki.



Od lewej: Stefan Chwin, Tadeusz Konwicki, Krystyna Chwin.



Od lewej: Danuta Konwicka, Stefan Chwin, Tadeusz Konwicki, Jean-Paul Berbe i Agata Tuszyńska
– Trialog w Nantes (Francja), 15-16 marca 1996.

BOGUSŁAWA LATAWIEC
Zwłaszcza dla sikorek

Krzyk nieba i ziemi odrzuconych
odrzutowcem
W błysku pękającego słońca
siódma fala powietrza z kluczem szpaków
śmiertelnie zasupłanym w chmurze
orłem wyrwanym z głuszy
który na moment utracił równowagę
nad łownym dotąd polem
Tylko sikorki niebieskopióre jak co rano
dzwonią od siebie do mnie
z liści do ziemi (wciąż jeszcze wspólnej)
z wieścią że złoto pszczele już gaworzy
po gałęziach lipy o swojej słodyczy
dla wszystkich ocalonych (do jutra)
szpaków, orłów, sikorek
(a sikorek zwłaszcza)

Bezświetle

Kamień poręczny i obły
gdy nim uderzysz w las – zaszumi, zaszeleści
i utonie w ziemi pod gorącą stopą
już tylko przydrożny
rzucony ale niedorzucony
ani do słowa ani do czynu

Ale gdyby go tak porwać do lotu
nie po powietrzach (jak chcą tego ptaki)
tylko po czasach, myślach
równie przecież wichrowych i wierzbistych
czy zapłonąłby nam jeszcze raz
w tym gorzkim bezświetlu?

Mój mózg śni

Mój mózg śni
że jest ze mną której jeszcze nie ma
która dopiero będzie
gdy wszystkie myśli, cała pamięć
bezszelestnie przepłyną przez powietrza
Póki jesteś za moimi źrenicami
jak zatrzaśnięte nocą lustro
które gasi i rodzi jednocześnie
oświeć mnie
o świcie
Czy ci z lipy piórowi
także odmieniają
swoje drobne serca, źrenice i trele
przez gwiazdne wietrznice
jak uczniowie czasu:

przez przeszły
teraźniejszy
i przyszły?

KRYSTYNA LENKOWSKA

Bracia Karpaty

Bociany przed swoim pierwszym lotem

bună dimineața

lato w kopach siana

drogi w ruinie i w budowie

każde auto ma dziś przydomek *duster*

stare drzewa usuwane z drogi

stare kapliczki przesuwane z drogi

o! smutne wioseczki miasteczka

z wesołymi parasolami wielkich korporacji

bună ziua!

romskie domy pozłacane posrebrzane

dla królów życia

ia porumbu ia porumbu

komunizm obrysował te kukurydziane pola

bóg obrysował góry

kapitalizm rysuje autostrady

rumuński bezkres ma swój początek i koniec

Siedmiogród otwiera i zamyka austro-węgierską historię

i tylko niebo leży na górach bezkresnie

bună seara

noapte bună.

Dziś w Pekinie słońce nie świeci
obywatelom i żołnierzom
nie przebija się przez burzowe chmury

na Placu Tian'anmen czerwone flagi trzepoczą konwulsyjnie

widać żąda uwagi zapomniany Bóg Wiatru
tłumy gapiów przetaczają się w kierunku
Bramy Niebiańskiego Spokoju chaotyczną falangą

nieporuszony Mao Zedong patrzy łaskawie na swoje
Mauzoleum i na gmach
Zgromadzenia Przedstawicieli Ludowych

dziś w Pekinie czerwona gwiazda polarna
znów świeci dla dynastii Mao
jak kiedyś wszystko świeciło dla Ming.

Kosmos

Pamięci Loli Chmieleckiej

Ilu ludzi musiało minąć
ile domów
ile ogrodów

żeby zobaczyć wyraźnie
że wtedy co roku w maju
Lola siała

kosmos*.

* *Cosmos bipinnatus* – roślina jednoroczna, z greckiego: porządek, ozdoba.

Nawet w Hangzhou
gdzie góry milczą dyskretnie
choć widziały niejedno

gdzie słońce wyleguje się w ogrodach
(zaznaczam że błękit utknął w stratosferze)

gdzie blask popycha delikatnie
chińskie łódeczki na Jeziorze Zachodnim

gdzie od tysięcy lat w jaskiniach
czuwają buddowie u wejścia do świątyni
a od czasów Mao płaczą
nad roztrzaskanymi twarzami
kamiennych współbraci
i swoją porażką straży

kap kap kapie woda i czas
z oka jaskini

nawet w Hangzhou
miliony motorynek i milion aut
w tej samej chwili jadą
z południa na północ
i z powrotem
ze wschodu na zachód
i z powrotem
i bez wytchnienia trąbią klaksonami

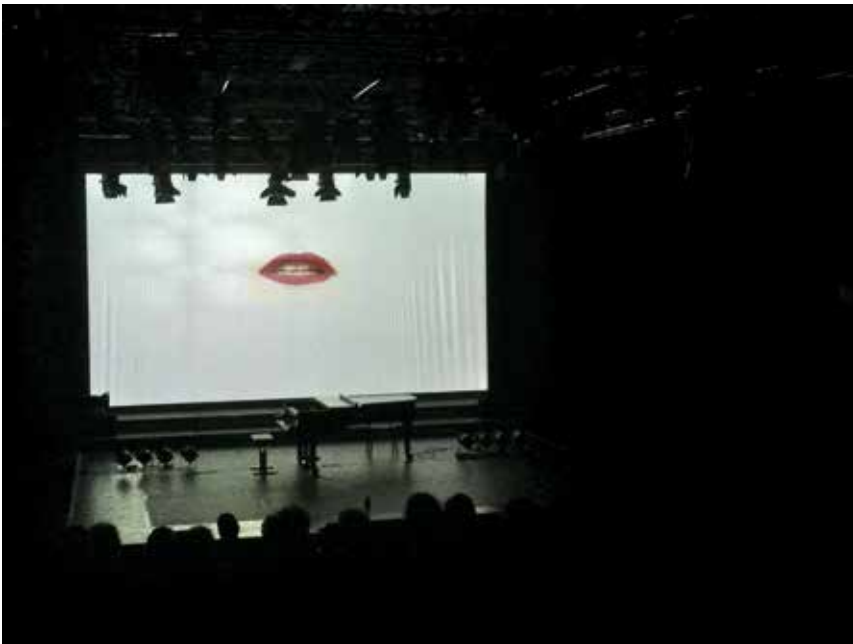
na dowód.

Simon Brossi



Fabienne Trüssel (*Nicht ich*), Silvia Costa (*Non io*).

Daria Kolačka



Beckett po latach... stu jedenastu!

– o *fail better*: beckett@111 rozmawiają
dramaturg festiwalu Florentine Schaub i Marek Kędzierski

Florentine Schaub: *Jeszcze jeden festiwal. Od dwudziestu lat trochę się już ich u ciebie nazbierało. Strasburg, Berlin, Atlanta, Zurych, Paryż, Helsingborg, kilka razy Kraków, teraz znowu Niemcy, Francja, Norwegia – ta po raz pierwszy. Prawie wszystkie poświęcone w całości lub w większej części Beckettowi. Chcemy w tej rozmowie, kilka dni po zakończeniu, podyskutować o genezie beckett@111.*

Marek Kędzierski: Od czego wyszliśmy i jakie postawiliśmy sobie cele? Chcieliśmy uświadomić, sobie i innym, czyli widzom, jak ważnym twórcą i jak – paradoksalnie – bo jego dzieło przecież w sumie skupione jest na starości – bardzo nowoczesnym, współczesnym pozostaje irlandzki pisarz, zwłaszcza dla młodego pokolenia, dla tych, którzy nie mogą pamiętać fascynacji Beckettem u poprzednich pokoleń. To pewnego rodzaju renesans, już w innych warunkach, w odmiennym kontekście.

F.S.: *Skoro renesans, to znaczy, że zainteresowanie w pewnym momencie osłabło?*

M.K.: Zmienił się charakter tego zainteresowania. Za życia Beckett był twórcą, który wciąż czymś zaskakiwał, od którego oczekiwano wciąż nowego, który fascynował swoją rzekomą skrytością, odmowami udzielania wywiadów, etc. Po jego śmierci, a to już niemal trzydzieści lat temu, był taki okres, w którym trzeba było przyzwyczaić się do sytuacji dzieła zamkniętego. Pierwsza dekada dwudziestego pierwszego wieku to okres, w którym miało się rozstrzygnąć, czy Beckett przejdzie, raczej nie czy, tylko jak – jak przejdzie do historii. Czy tak, na przykład, jak Ionesco, historyczna figura pewnej formacji teatru, która już nie istnieje...

F.S.: *Lonesco jest wciąż grany, widziałam w ubiegłym roku świetną inscenizację na festiwalu w Awinionie.*

M.K.: Tak, we Francji pozostaje klasykiem powojennej moderny, nie zapomniano o nim, ale już bez ekscytacji. Natomiast poza swoją przybraną ojczyzną i krajami frankofonii Lonesco to raczej przedmiot dysertacji oraz inspiracja niszowych teatrów uniwersyteckich w Ameryce.

Natomiast Beckett jest ważny jako ktoś, kto proponował – i wciąż proponuje – własną, z daleka rozpoznawalną estetykę, która nawiasem mówiąc, niewiele ma wspólnego ani ze stereotypem teatru absurdu, ani z rzekomo jednolicie czarną wizją świata. Ale przyciąga do siebie przede wszystkim tym, co Peter Brook nazwał „uczciwą” wizją, a chyba dopiero potem tym, że wyprzedził swoją epokę formalnie, proponując techniki, które dopiero dzisiaj mogą być zrealizowane. Uczciwa wizja odnosi się wciąż i wprost do tego, co dziś na świecie się dzieje, może jeszcze bardziej niż przed sześćdziesięcioma laty. Jest wizją świata dzisiaj, tu i teraz. Kondycja ludzka pozostaje wprawdzie niezmienna, ale pewne dzieła, niektórzy twórcy, dotykają nerwu czasu bardziej niż inni, nawet po pięciuset latach, jak Shakespeare. Tak, wizja jest tu ważnym słowem. W tym sensie wizja wyprzedza formę. Uczciwa wizja świata, który nas otacza. To się liczy zwłaszcza dla młodego pokolenia. Młodzi, nawet dzisiaj, w epoce przecież naznaczonej konformizmem, są bardziej radykalni. Jeszcze widzą rzeczy takimi, jakimi są, jeszcze zanim się ich otumani, zanim życie ich otumani. A czasy temu sprzyjają, niełatwo mieć orientację.

F.S.: *Powiedziałeś na konferencji prasowej, że pierwszym twoim impulsem było odkurzenie Becketta, lub coś w tym rodzaju.*

M.K.: Coś w tym rodzaju. Moim zdaniem, twórczość Becketta pozostanie częścią żywej tkanki kultury. Żeby tak było, musimy powiedzieć sobie kilka razy: Nie. Nie na koturnach. Nie z namaszczeniem. Nie uroczyście. Ani muzealnie. Nie dudnić o zaszczytach, nie nadużywać Nobla, nie szufladkować, nie redukować, nie przypisywać jednej nacji ani pokoleniu. Nie chylić czoła, zanim się nie wnuknie w jego świat.

F.S.: *Żaden guru?*

M.K.: Dla wielu był i pozostaje guru. Ale bał się tego. I od tego się odcinał. Beckett, choć nigdy nie pozostawał obojętny, nie agitował, nie prowadził ludzi na barykady, nie wzywał do zrywów wolnościowych. Z drugiej strony... nie istniałby bez wolności na horyzoncie. Nie istniałby dla ludzi w biedzie lub w potrzebie, jak ci w oblężonym Sarajewie – ale także w Polsce komunistycznej czy w Turcji, gdyby jego słowa i obrazy nie odnosiły się bezpośrednio do nich, nie dodawały im nadziei, nie dotyczyły tego, co było tak ważne w ich życiu. Dlatego pociągał innych. Dziś też. Przemawia wciąż do maluczkich skromnością, nie powiem skrzywdzonych i poniżonych, bo to byłoby patetyczne, chyba, żeby uznać, że wszyscy jesteśmy skrzywdzeni i poniżeni na tym świecie. Co może być prawdą. On przemawia świadomością wyższości, nie, nie swej wyższości, lecz wyższości, prawości tej postawy, którą reprezentował, i którą bronił całym swoim – już miałem powiedzieć całym swoim jestestwem, ale ugryzę się w język. I bezinteresownością kogoś, kto o nic usilnie nie zabiega, nie błaga we własnej sprawie. Kto ma prawo mieć gdzieś swoje sprawy i z tego powodu wisi mu, co ktoś z tym zrobi, aby promować siebie w jego imieniu.

Chciał, żeby brać go za słowo, a nie nabierać na słowo tych, co przy okazji coś chcą dla siebie załatwić. Jak to zρέcznie ujął Harold Pinter – on nie chce wciskać ci kitu, nie wystawia niczego na sprzedaż.

F.S.: *Brzmi młodzieżowo...*

M.K.: Chciałem, żeby kolejny festiwal zwrócony był ku młodym, żeby wpuścić trochę powietrza i światła, bo duszno się zrobiło, a ciemność i tak możemy mieć na zawołanie. Żeby uwzględnić to, co obecnie dzieje się w całej sferze, jak to określić... ekspresji kulturowej, artystycznej: w sztuce, muzyce i performansie, ale i refleksji krytycznej. Chciałem uwzględnić nowe tendencje, które nie wszystkim muszą się podobać, ale powinno się je zauważać i zaakceptować.

F.S.: *To znaczy?*

M.K.: To znaczy, że teraz tak się robi sztukę. Chciałem, żeby uwzględnić formalne przeobrażenia, które zmieniły jej krajobraz.

F.S.: *A konkretnie co masz na myśli?*

M.K.: Mam na myśli to, co najbardziej ewidentne, olbrzymi skok technologiczny związany z cyfryzacją, ale i choćby to, że w sferze sztuki, „teraz”, podobnie jak w życiu, wszystko się miesza, nakłada i oddziałuje na siebie, dziedziny wzajemnie się przenikają, synkretyzm święci triumfy – jednych to mierzi, drugich ekscytuje. Nawet kiedy, niestety, robi się z tego miszmasz.

F.S.: *Jest takie niebezpieczeństwo, że i z Becketta robi się miszmasz?*

M.K.: Absolutnie. To strefa zwiększonego ryzyka. A mówiąc serio: chcieliśmy otworzyć go na świat i – co bardzo ważne, oprócz odkurzenia samego dzieła i pokazania zawartych w nim impulsów, chcieliśmy je otworzyć, pokazać jego twórczość w kontekście innych dyscyplin, przede wszystkim muzyki, która tyle dla Becketta znaczyła. A skoro mowa o otwarciu, to również skonfrontować inscenizacje czy transformacje jego dzieł z twórczością, która brała z niego, z jego utworów, przykład. A to nie jest przedsięwzięcie pozbawione ryzyka. Już bowiem usytuowanie niedawno powstałego albo dopiero powstającego utworu obok dzieła wielkiego twórcy, zestawienie ich, skonfrontowanie to delikatna sprawa. Liczyłem się z możliwym zarzutem: że to graniczy z egomanią. Narcyzmu też nie można wykluczyć. Co zresztą, nawet organizacyjnie, nie było bezproblemowe. Wystarczy pomyśleć o kwestiach związanych z prawami autorskimi.

F.S.: *A mianowicie?*

M.K.: Właściciel praw autorskich wielkiego pisarza powinien wydać zgodę na wykonywanie jego dzieł obok dzieł innych twórców lub jako części festiwalu. Jeżeli Kędzierski napisze kilka skeczy scenicznych, do których natchnie go Beckett, i wplecie je w spektakl, w którym prezentuje się *Kroki* i *Co gdzie*, i na afiszu napisze wielkimi literami: Wieczór Becketta i Kędzierskiego, to musi mieć na to zgodę.

F.S.: *No właśnie, wiadomo przecież, że nawet projekty przeniesienia na scenę czy sfilmowania utworu prozą, czy nawet dramatu radiowego, nie uzyskują aprobaty autorów, a jeszcze częściej spadkobierców autorów.*

M.K.: Oczywiście, w wielu przypadkach swoboda inscenizatorów powinna być ograniczona – kiedy ich przedsięwzięcie stoi w konflikcie z tym,

co generalnie sądzi się o zamiarze artystycznym twórcy. Wtedy najczęściej prowadzi to do artystycznego fiaska. Jednakże bez tej wolności dzieło wielkiego twórcy usycha, wyczerpane w inscenizacjach o charakterze muzealnym lub w pedagogice stylistycznej. Co z tego, że przedstawi się najbardziej wyrafinowaną stylistycznie replikę *Króla Leara*, jeśli nie będzie się to odnosiło do mojego świata? Do naszego świata, do spraw, którymi ja żyję, świata, o którego problemach przypomina mi ekran za każdym razem, kiedy włączam komputer. Zgoda, aktualizowanie na siłę generalnie nie ma sensu, ale nawet jeśli wiadomo, że w konkretnym przypadku poprowadzi to donikąd, lepiej niż zabraniać prawnie, jest przedstawiać argumenty obu stron. Zgoda, wykonawca testamentu jest w pozycji silniejszego, ale jemu przecież też zależy na tym, żeby te dzieła wciąż były w żywym krwiobiegu. Natomiast inscenizator, całkiem naturalnie, powinien starać się przekonać drugą stronę, że jego zamysł ma sens z punktu widzenia przedstawianego autora. Żeby to zilustrować przykładem dzieła Thomasa Bernharda, pragmatyczna postawa brata przyrodniego pisarza sprawia, że to dzieło ma się świetnie.

F.S.: *A Beckett? Jak można argumentować w przypadku przeniesień jego utworów?*

M.K.: W kwestiach formalnych, kiedy idzie o proste przeniesienie tekstu do innego gatunku, na przykład prozy na scenę, argumentem jest, że Beckett przecież wciąż eksperymentował z formą i techniką i był otwarty na techniczne „nowinki”. Poza tym sam dokonywał adaptacji, na przykład sztukę *Co gdzie* zrealizował jako sztukę telewizyjną, w bardzo twórczy zresztą sposób. W przypadku naszego festiwalu kwestie adaptacji nie stały na pierwszym planie, tylko sam kontekst, otwarcie na twórczość Beckettem inspirowaną. Trzeba było upewnić się, że otrzymamy uprzednią akceptację jego koncepcji i planu przez Edwarda Becketta, bratanek Samuela, który zawsze uważnie przygląda się projektom. Dał nam zielone światło bez problemów. Wcześniej, przed laty, musiałem więcej się trudzić, wyjaśniać i mocniej przekonywać. Z czasem Edward stał się łagodniejszy i bardziej wyrozumiały – podobnie jak jego wujek, co bratanek przyznał z uśmiechem ubiegłej jesieni w czasie naszej rozmowy w ośrodku irlandzkim niedaleko Pantheonu, w wieczór prezentacji ostatniego tomu korespondencji Becketta.

Daria Kolacka



P. Müller-Stolz jako Protagonista w *Katastrofie*.

Tomasz Boman



Rainer Sievert i Paul Schirck czytają fragmenty powieści *Watt*.



Cabarett Métaphysik, na scenie Joe Killi i Muncer Fenell.



Daria Kolacka



Jasmine Tutum recytuje fragment powieści *Nienazwyczajne*.

Marek Kędzierski



Silvia Costa w czasie prób do *Nie ja*.

Raimund Schall



Marianne Baudouin Lic i Alwynne Pritchard w czasie prawykonania *We, three*.

Joe Killi



Öga (Oko) instalacja Karla Dunéra.

Joe Killi



Mark Nixon i Walter D. Asmus.

Joe Killi



Kompozytor Mesias Maiguashca.

F.S.: Kiedy zaczęliśmy rozmawiać o przygotowaniu tego festiwalu, a mnie zaproponowano rolę dramaturga, miałeś już projekt zatytułowany *Words and Music, wieczór muzyczno-słowny*.

M.K.: Muzyczno-słowny kojarzy mi się z licealną akademią. *Words and Music, Słowa i Muzyka*, to jak wiadomo tytuł jednego ze słuchowisk Becketta. Po pierwszej emisji w BBC, z muzyką Johna Becketta, tekst *Words and Music* został opublikowany ze skrupulatnie adiustowanym tekstem *Słów*, natomiast co do *Muzyki* autor wskazał tylko miejsca, w których ma ona rozbrzmiewać, w kwestii jej charakteru dając wolną rękę producentom. Fakt ten jest poniekąd motorem mojego działania. Pomyślałem, że skoro słowa mają wejść w interakcję z muzyką, a kompozytorowi autor daje wolną rękę, ci kompozytorzy, którzy piszą na nasz festiwal nowe utwory, mogą inspirować się tekstami, których Beckett nie wiązał z muzyką. Po prostu tymi, które najbardziej ich dotknęły.

F.S.: Jaki był bezpośredni impuls do *Words and Music*. Miałeś już jakich konkretnych kompozytorów w głowie?

M.K.: Rok wcześniej zrealizowałem projekt poświęcony muzyce Thomasa Bernharda, *Wäre ich der Steinway (Gdybym był Steinwayem)*, przygotowany dla ośrodka RTV SWR w Stuttgartu. Była to aktorska prezentacja tekstu skontrapunktowana z prawykonaniem dwóch kompozycji pianistycznych zamówionych przez SWR. Tekst pochodził z powieści *Przegryni*, której bohaterem jest Glenn Gould. Najpierw Martin Schwab, aktor wiedeńskiego Burgtheater, zagrał odmawiającego gry wirtuoza fortepianu, a następnie na tym fortepianie prawdziwy pianista wykonał nowe kompozycje, napisane przez Kirsten Reese z Berlina i mieszkającą w Bergen brytyjską komponentkę-akcjonistkę-performerkę Alwynne Pritchard. Alwynne wgrzyzała się akurat w prozę Becketta, więc spotkanie przy Bernhardzie zaowocowało planami wieczoru Beckettowskiego. Myślałem wtedy również o Georgesie Aperghisie, autorze między innymi zdumiewających *Recitations*, w których wyczuwam to samo „tchnienie”, które animowało Becketta. Aperghis wszakże nie mógł podołać realizacji już zamówionych prac. W ramach festiwalu *Musica* w Strasburgu pokazywano wtedy dedykowany Beckettowi wieczór *Un temps bis*, bardzo ciekawy, ale zbyt skomplikowany dla naszego festiwalu. Tym bardziej że my chcieliśmy mieć utwory napisane specjalnie dla nas. Pomyślałem wtedy o kompozytorze z Ekwadoru Mesiasie Manguashca, którego minioperę na motywach Borgesa

reżyserowałem w ramach Warszawskiej Jesieni w 2009 roku i którego muzykę wykorzystałem w filmie o Barbarze Bray.

F.S.: *Wiele napisano o znaczeniu muzyki w dziele Becketta. Powstało też sporo kompozycji na motywach zaczerpniętych z Becketta. Luciano Berio, György Kurtág, Morton Feldman, Pascal Dusapin, Philip Glass, Roman Haubenstock-Ramati, Heinz Holliger no i, jak wspominałeś, Georges Aperghis – twórcy tej miary pisali pod wpływem irlandzkiego noblisty.*

M.K.: Tak, twórczości Becketta, tak jak Bernharda, nie można sobie wyobrazić bez związków z muzyką, również w tym sensie, że nad Beckettem pochyla się cała plejada kompozytorów. Fakt, że wielu spośród nich odczuwa powinowactwo, wynika także – moim zdaniem – z intuicyjnego wycucia przez nich analogii w charakterze samych utworów. Beckett w coraz większym stopniu i coraz bardziej świadomie, widać to wyraźnie od początku lat sześćdziesiątych, pracował bardziej jak kompozytor niż tradycyjny pisarz. Proces twórczy, proces powstawania tekstu, był realizacją poetyki wychodzącej od sformułowania tematu, motywu, wydarzenia, hipotezy, a następnie przedstawieniu swoistej kombinatoryki, która przez powtórzenia, wciąż modyfikujące kontekst, idąc w parze z redukcją (lub – jak pewnie wolałby nazwać to Beckett – kontrakcją, ściągnięciem), podmywała materialność tekstu i sytuowała cały, poddany w ten sposób erozji, utwór niebezpiecznie blisko wymazania.

Analiza rękopisów sugeruje, że Beckett pisał według wzoru, którego fazy zmarła niedawno Mary Bryden, autorka jak dotąd najważniejszej pracy na temat Becketta i muzyki, charakteryzowała w szereg: stwierdzenie, zaprzeczenie, wymazanie, powrót do twierdzenia w rekonstrukcji i modyfikacja w kolejnym wariantcie. Oczywiście, ktoś może powiedzieć, że zasada pracy Becketta w duchu muzyki bierze się bezpośrednio z poezji, że wszystko, co pisał Beckett, ma charakter poetycki. Ale odnosiłoby się to wtedy tylko do pewnego typu poezji.

F.S.: *A wracając do projektu Words and Music?*

M.K.: Zaraz po kompozycji bernhardowskiej Pritchard skomponowała dla Alpaca Trio z północy Norwegii performans o tytule *Hospice Lazy* – a więc (kobiety) „znużone hospicjum”. Trzy instrumentalistki grają wewnątrz klatek, a może więziennych cel, przywiązane do ścian pasami, krępującymi ich ruchy.

W tym godzinny minimalistycznym utworze można się doszukiwać swoistej beckettowskiej... mechaniki. Tak jakby rozciągnąć w czasie równie enigmatyczną, ale króciutką sztukę *Tam i z powrotem*. Zacząłem się zastanawiać nad motywem liczby trzy u Becketta. Wtedy Mesias Manguashca powiedział mi, że myśli o napisaniu trio fortepianowego na motywach *Komedii*. *Tam i z powrotem* oraz *Komedia*, napisane niemal równocześnie około roku 1963, to sztuki na trzy postaci. W porównaniu z wcześniejszymi utworami Becketta – z jego sceny w tym czasie mniej więcej zaczęły znikać postaci z krwi i kości. W *Komedii* autor stawia na scenie trzy urny, z których wyzierają tylko głowy postaci, wywoływanych do składania świadectwa istnienia (być może po śmierci) przez krążący od jednej do drugiej twarzy reflektor. W *Tam i z powrotem* trzy podobnie ubrane kobiety przedstawił autor w baletowym rytuale wychodzenia i powracania na scenę oraz enigmatycznego dla widzów dialogu – w niewielu ponad sto słowach następuje na moment ewokacja „dawnych czasów”.

Pomyślałem, że może centralną osią całego przedsięwzięcia uczynić figury triady w późnej twórczości Becketta. Zacząłem bawić się w numerologię.

F.S.: *Numerologia fascynowała Becketta od czasów młodości, tak jako uważnego czytelnika Dantego, jak i młodego powiernika Jamesa Joyce’a.*

M.K.: Podstawowe liczby Becketta to trzy liczby pierwsze. Jeden, dwa, trzy. Noce monologów, wieczory dialogów Beckettowskich – to już było w moich festiwalach. Teraz przyszła kolej na *ménage à trois*.

F.S.: *Jeśli dobrze pamiętam ze szkoły, liczby pierwsze zaczynają się od dwa.*

M.K.: Masz rację, nie trzy liczby pierwsze, tylko trzy pierwsze liczby. Choć moglibyśmy wiele z Becketta zrozumieć, traktując liczbę jeden jako liczbę pierwszą.

Numerologia u Becketta..., proszę, oto *ad hoc* garść moich skojarzeń: jeden – wiadomo, to jednostka, los człowieka, samotność w pojedynkę – ta prawdziwa. Jaźń. *Soliloquium*. Ten, kto mówi. Dwa to zacyzn dialogu, drugie indywiduum, ten drugi lub ta druga osoba, Sartreowski *l’autre*, więc już i piekło. Ale może i własne odbicie, inna część jaźni, uzurpująca sobie – nie wiadomo, czy słusznie – istnienie. A trzy to trójca, pierwiastek boski i los ludzkości, zarodek społeczeństwa lub choćby gromady, powód do zagrożenia i niepokoju (dwóch na jednego), konfliktu lojalności. Trzy osoby gramatyczne.

W ewolucji twórczej Becketta można wyróżnić trzy fazy. Najpierw wczesne dzieło, do mniej więcej okresu wojny i okupacji, potem faza frenetycznej prozy końca lat czterdziestych i pełnospektaklowych dramatów, która kończy się we wczesnych latach sześćdziesiątych, wraz z *Radosnymi dniami* na scenie i ostatnią „powieścią” *Jak jest*, a w końcu faza trzecia, w której krystalizuje się zupełnie odmienna poetyka. I w której Beckett sięga bezpośrednio po muzykę, współpracuje z kompozytorami, takimi jak jego wuj John czy Marcel Mihałowici, który w 1958 roku robi operę z *Krappa*. Tekst opery *La dernière bande ou Krapp* od początku istniał w trzech językach. Tym samym zahaczamy o temat wielojęzyczności. Tworząc w jednym języku, Beckett świadomy jest tego, że wkrótce ten tekst przetłumaczy, i najpewniej też będzie czytywał teksty niemieckie. Jeżeli będą to dramaty, niewykluczone, że będzie również w Berlinie lub w Stuttgarcie inscenizował.

F.S.: *Jakie są, twoim zdaniem, główne cechy poetyki jego późnej twórczości?*

M.K.: Z mojego punktu widzenia późne utwory eksponują przede wszystkim warietywność. Świat przedstawiony jest fragmentaryczny, niekoniecznie i/lub, nie tylko w sensie redukcji materialnej, ale w rozumieniu warietywnym właśnie. Bardzo ważną cechą późnej twórczości Becketta jest też „międzygatunkowość”, odwoływanie się do technik należących do różnych dyscyplin, czyli, tak to nazwijmy – interdyscyplinarność środków wyrazu. Ona również ma związek z wariantami. Bo sztuki sceniczne mogą mieć wariant w radiowych, w mimie, w sztukach telewizyjnych i w filmie. W ramach interdyscyplinarności proza i dramat pożyczają sobie motywy, tematy, sposoby narracji. Teksty sceniczne (jak *Solo*) mogą prowadzić do wytworzenia czy odczytania tekstu, natomiast proza (jak wizeryjny *Wyludniacz*) w naturalny sposób aż woła o wizualizację; jeśli nie dramatyzację, to usceniczenie. Notabene niemożliwe. Nieco paradoksalnie, niechętny udzielaniu pozwoleń na adaptacje, zmianę gatunku, Beckett sam cały czas to praktykował. Nie mówiąc o tym, jak daleko idącej transformacji uległa sztuka sceniczna, którą sam adaptował dla telewizji – wspomniany już *casus Co gdzie*.

Wizja późnego Becketta jest mocno zakotwiczona w wymiarze audio-wizualnym, same słowa nie wystarczą. Słowo, z paroma wyjątkami, stanowi wciąż centrum jego dzieła. Ale nie tylko staje się cichsze, radykalnie oszczędniejsze (erupcje i kaskady werbalne ulegają wyciszeniu i niemal wsiąkają w milczenie), lecz konfrontowane jest, w dostępnym zmysłami sposobie, ze sferą

wizualną i akustyczną. Nie istnieje bez „kontra-słowa”, w bezpośredni sposób wchodzi w interakcje tak z muzyką, jak i plastyką. Jest to osłabianie słowa, w wyniku którego słowo i tak wprawdzie wychodzi obronną ręką, ale tylko dlatego, że zostało poddane takiej próbie.

F.S.: *Brzmi to bardzo ezoterycznie, abstrakcyjnie.*

M.K.: Trudno w rozmowie takiej jak ta ustrzec się generalizacji tego typu, próbując scharakteryzować to, czego Beckett dokonuje w konkretnych utworach. On jest zawsze konkretny. Dokonuje prostych zabiegów, coraz prostszych, bogaty w doświadczenie, którego nie musi ujawniać w utworze. A my musimy to dopiero rekonstruować. Kiedy on bez fanfar drąży, idzie dalej, przesuwa granice tego, co możliwe, albo co uważano dotąd za możliwe.

F.S.: *Czy to nie jest ryzykowne, z punktu widzenia odbiorcy?*

M.K.: Trzydzieści ostatnich lat to czas świadomego eksperymentowania, to lata ryzyka, z którego Beckett zdawał sobie sprawę. Ale nie wierzył, że ma alternatywę. Wciąż pisał w listach o fiasku. W końcu chciał zaakceptować porażkę. Perfekcjonista nie ma łatwego życia. Ale dobrze, jeśli ta porażka będzie choć trochę mniejsza. Upaść, ale lepiej niż poprzednio, ponieść klęskę, ale lepiej, odnieść porażkę, nie, nie mniejszą porażkę, ale lepiej ją znieść. *Fail better* można uznać za motto czy credo artystyczne Becketta, przez całe życie, najwyraźniej i najbardziej świadomie w tej trzeciej fazie.

Ale dość generalizacji. Konkretnie. Ustaliwszy, że projekt *Words and Music* ma być zorientowany ku figurze triady, zapewniwszy sobie współpracę dwojga kompozytorów w dziale pod tytułem *Music*, zacząłem się rozglądać za materiałem do części pod tytułem *Words*. I tu zaczęły mi przychodzić do głowy Usta. Gdyby przedstawić *Nie ja* w taki sposób, żeby nie można było przeoczyć zmysłowego wymiaru przedstawienia, gdyby pokazać ten najradykalniejszy skrót wizualny, a jednocześnie stworzyć głosem echo muzycznej części wieczoru, tak by muzyka i teatr jakby się rymowały w czasie jednego wieczoru pod jednym dachem.

F.S.: *No tak, ale Nie ja jest przecież utworem solowym, na samotne Usta. Gdzie nawiązanie do koncepcji triady?*

M.K.: No właśnie. Rozwiązanie samo się nasunęło. Może pokazać *Nie ja* w trzech wersjach, jedną po drugiej, w językach oryginału i po niemiecku.

F.S.: *I w tym momencie otworzyła się nowa perspektywa. Mnie jeszcze przy tym nie było...*

M.K.: Tak, na tym etapie otworzyła się nowa perspektywa. Producentem fryburskim zostało stowarzyszenie teatralne Zerberus. Kiedy rozglądaliśmy się za sceną, na której można byłoby zaprezentować *Words and Music*, okazało się, że nowy dyrektor teatru E-Werk rozgląda się za propozycjami na swój pierwszy sezon. Po kilku rozmowach zaproponował, żeby poświęcić Beckettowi więcej, niż chcieliśmy. Oddawał nam do dyspozycji E-Werk na okres dwóch tygodni.

Tak długi czas pozwalał nam wyprodukować na miejscu kilka produkcji, przeznaczyć pierwszy tydzień na przygotowanie sceny, ostatnie próby i spektakle premierowe, w drugim natomiast przyjmując gości, którzy wyprodukowali by u siebie własne części projektu. Organizując festiwale w Strasburgu, Berlinie czy Krakowie, moją intencją było pokazanie już istniejących inscenizacji Becketta w wykonaniu znanych szerokiej publiczności aktorów, jak Martin Wuttke, Serge Merlin czy Rick Cluchey. Teraz natomiast chcieliśmy raczej przygotować nowe produkcje. Nasze przedsięwzięcie miało by zatem być nie tyle panoramą tego, co się na świecie dzieje, ile festiwalem premier.

Hojną propozycję ze strony E-Werk przyjęliśmy natychmiast, my – to znaczy Raimund Schall, założyciel Theater Zerberus, absolwent szkoły mimów Etienne Ducrouxa i Marcela Marceau, Joe Killi, muzyk-artysta audio, a prywatnie filozof w duchu Adorno, i ja. Od razu też w kilku punktach ujęliśmy nasze cele. Po pierwsze, poszukiwanie. Miast celebrować w stylu muzealnym, opartym na eksploatacji zastanych modeli, chcieliśmy eksplorację taką, która wyzwala energię twórczą i przybliża Becketta dzisiejszej wrażliwości. Nawet jeśli poszukiwanie niesie z sobą ryzyko. Po drugie, waloryzowanie eksperymentu, który jest okazją nauczenia się czegoś nie tylko przez studentów, ale i nauczycieli. Po trzecie, włączenie do festiwalu Becketta dzieł jego dziełem inspirowanych, aby w ten sposób poddać je próbie. Po czwarte, nie szufladkować, ukazać Becketta wielojęzycznego i przekraczającego granice jednej kultury, wyjść poza schematy uświęcone narodowymi tradycjami, jednego języka, rodzaju, gatunku, medium, etc. Innymi słowy, zademonstrować, jak jego dzieło, w każdym przypadku przecież pozostając tym samym, tym samym pozostaje tylko mniej więcej, zmienia się w zależności od języka, w którym je się czyta

i słucha, przeobraża się z jednego gatunku w inny, przechodząc od zapisanej strony na scenę, od sceny na ekran, od muzyki do obrazu, od radia do sztuki wideo i telewizji.

F.S.: *To były generalne wytyczne. A trzeba było dopasować to do konkretnych warunków.*

M.K.: Oczywiście. Pierwszą sprawą było miejsce. E-Werk działa w budynkach dawnej elektrowni miejskiej – wpisując się w sieć instytucji kultury o szerokim profilu aktywności, powołanych do działania w przestrzeniach postindustrialnych. Budynek i sama instytucja mają podobny charakter do Nowego Teatru w zajezdni taboru warszawskiego MPO. Przy pierwszych konkretnych oględzinach sali i infrastruktury uzmysłowiłem sobie cały potencjał tego miejsca. Główna sala o długości czterdziestu metrów, otoczona kotarami, wraz z trybuną widowni czarna skrzynka, w której wszystko można modyfikować stosownie do charakteru wydarzenia. Po przesunięciu kotar ukazały się białe ściany z pięknymi zablendowanymi oknami o ogromnych łukach. *Genius loci* – Beckett wystawiany nie w ciasnych piwnicach, tylko w olbrzymiej przestrzeni, w której ciało gubi się, odnajdując swą prawdziwą samotność. Beckett pokazywany niekoniecznie w czerni, wręcz przeciwnie, postaci aktorów mogą gubić się także w bieli.

Kiedy zaczęliśmy ustalać czas festiwalu, okazało się, że zbiegnie się on z datą urodzin Becketta. Których? Sto jedenastych! Trzy samotne jedyńki, jeszcze jedna triada! To nie może być żaden przypadek! Ściśle mówiąc, kilka tygodni wcześniej. Teatr w Trondheim oddawał się do naszej dyspozycji na okres dwóch wieczorów pierwszego weekendu w maju. A w kwietniu może w Warszawie w Nowym. Gdyby Warszawę zaplanować na czwartek i piątek, 13–14 kwietnia, czwartkowe urodziny kończyłyby się zaraz po północy, a więc w Wielki Piątek. W 1906 roku 13 kwietnia wypadał w Wielki Piątek.

F.S.: *Więc mieliście już tytuł, fail better: beckett@111 pisane jak adres mailowy i w miarę sprecyzowane plany. W końcu okazało się, że część warszawska nie może być zorganizowana w tym czasie.*

M.K.: Tak, tego już się nie udało zrobić, bo ideą festiwalu było przygotowanie w każdym z uczestniczących miast własnych produkcji. W Polsce zaplanowałem wstępnie inscenizację *Katastrofy*, jeszcze jednej sztuki

z trzema wykonawcami, oraz wznowienie spektaklu opartego na motywach powieści *Watt*. Aby stworzyć teatralne echo muzycznej kompozycji *Tam i z powrotem*, narodził się też plan jej wersji scenicznej z udziałem trzech aktorek z trzech krajów, w wersji niemieckiej, angielskiej i polskiej. Tę kilkuminutową sztukę każda z nich reżyserowałaby według własnej koncepcji, grając w niej razem z pozostałymi dwiema, we własnym języku. Wszystkie wersje pokazane zostałyby w ciągu jednego wieczoru. Zaplanowaliśmy zaledwie sześć godzinnych prób, całość miałaby zatem charakter warsztatów. Małgorzata Szczęśniak, zabiegana między Covent Garden, Opera de Bastille, Staatsoper w Monachium, zaprojektowała kostiumy i scenografię.

F.S.: *Choć rozdziału warszawskiego nie udało już się zorganizować, Małgorzata dołączyła do zespołu beckett@111. Katastrofę i warsztaty Tam i z powrotem zdecydowaliśmy się zrealizować z jej scenografią we Fryburgu. Wtedy i ja dołączyłam jako dramaturg do zespołu. I byłam świadkiem budowania białej sceny.*

M.K.: Małgorzata przewidziała do *Katastrofy* biały kwadrat z białym cokołem dla milczącego Protagonisty. A ponieważ *Katastrofa* ma charakter teatralnej próby, Szczęśniak postawiła za kwadratem drugą widownię, co stworzyło sytuację *mise-en-abime*. Według podobnego planu zaprojektowała w 2016 roku w Aix-en-Provence scenografię do oratorium Haendela *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. We fryburskiej *Katastrofie* scena umieszczona została między dwiema widowniami, na jednej siedzą widzowie, na drugą w końcowej scenie, kiedy nieruchomy i milczący bohater ośmiela się podnieść głowę, projektowane są obrazy wiwatującej publiczności.

F.S.: *Kilka dni temu zakończyliśmy fryburską edycję fail better: beckett@111. Do programu weszły trzy prawykonania muzyki inspirowanej dziełem Becketta, inspirowany tak beckettowską fizyką, jak metafizyką performance na trzech muzyków i sześciu tancerzy Cabarett Métaphysik, trzy inscenizacje Nie ja w twojej reżyserii: wznowienie paryskiej produkcji Pas moi z 2006 roku, i dwie nowe, Nicht ich z Fabienne Trüssel i włoska Non io z Silvia Costa, Katastrofa po niemiecku, Watt w wersji francusko-niemieckiej, warsztaty Tam i z powrotem, pierwsza prezentacja filmu o Barbarze Bray w Niemczech, wystawa portretów Becketta tureckiego-szwedzkiego fotografa Lütfigo Özköka w foyer oraz – w labiryntach metalowych*

rusztowań pod trybuną dla widowni instalacja wideo pod tytułem Oczy Karla Dunéra ze Sztokholmu, inspirowana ostatnim kadrem Filmu Becketta z Buste-rem Keatonem, w której wykorzystano nagranie głosu Ricka Clucheya, dyskusje z udziałem długoletniego współpracownika Becketta Watera Asmusa, gościa festiwalu oraz wykład Marka Nixona z Międzynarodowej Fundacji Becketta w Reading. Program uzupełniła inscenizacja Nie ja w języku angielskim, w wykonaniu Park Krausen z Atlanty. Przed nami Trondheim. A ty, kilka dni po zakończeniu tego maratonu, co czujesz?

M.K.: Ulgę, przede wszystkim. Przede wszystkim z tego powodu, że organizacyjnie udało nam się wyjść obronną ręką, zwłaszcza w wypadku tak zwanej długiej nocy, na którą złożyły się, praktycznie biorąc, wszystkie punkty programu, przedstawiane przez cały tydzień oddzielnie. Ktoś, kto przyjechał tylko na jeden wieczór lub wcześniej nie dostał biletu (spektakle *Nie ja* mogło obejrzeć maksymalnie osiemdziesiąt osób), miał możliwość, przy pewnej dozie samozaparciu, między godzinami siedemnastą a dwudziestą czwartą, obejrzeć i usłyszeć wszystko.

F.S.: *Kilkunastominutowa dokumentacja wideo dostępna jest na YouTube:*
<https://www.youtube.com/watch?v=IEnowT8aWPK>

MARINA CWIETAJEWA

Wiersze

w przekładzie Zbigniewa Dmitrocy

Kto powstał z kamienia, a kto powstał z gliny –
Ja srebrzę i mienię się cała!
Mój żywioł – niestałość, a imię – Marina,
Ja – morska piana nietrwała.

Kto z gliny stworzony, kto z ciała stworzony –
Tym grób i nagrobne kamienie...
Ja – w morskiej chrzcielnicy zostałam ochrzczona –
I w locie – rozbita niezmiennie!

Na przestrzał przez serca i sieci szerokie
Przebije się moja swawola.
– Czy widzisz na głowie rozwiązłe te loki? –
Ty ziemską nie zrobisz mnie solą.

Rozbryzgam się wciąż o kamienne kolana
I z martwych powstaję wraz z falą!
Niech święci się piana – mieniąca się piana –
Wysoka i lśniąca wspaniale!

23 maja 1920

Sahara

Przystojniacy, nie jedźcie!
Tłumiąc głos pustkowień,
Przepadłego bez wieści
Dusza nie wypowie.

Próżne poszukiwanie,
Piękni, wierzcie mi!
Ten, co przepadł na amen,
W mocnym grobie śpi.

Wierszami, jak krajami
Cudów, światła stron,
Wierszami – jak krajami
We mnie wjechał on:

Wysuszoną, piaszczystą,
Bez dna i bez dnia.
Wierszami – jak krajami
Wpadł we mnie do cna.

Słuchajcie bez zawiści
Opowieści dusz.
W oazy oczu szklistych –
Ta piaszczysta głusz...

Adamowego jabłka
Wywoływał ruch...
Pochłonęła go całkiem,
Jak żądza i Bóg.

Zaginął – bezimiennie!
Nie szukajcie go.
Pustynie niepamiętne –
Tysiące w nich śpią!

Ścichanie aż do piany
Fali, która wre –
Piaskami zasypane,
Saharo – łono twe.

3 lipca 1923

Magdalena

Nie dociekał będę twoich losów –
Wszystko się spełniło po sam kres.
Ty obułaś mnie – gdy byłem bosy –
Ulewami włosów
I łez.

Nie śmiem pytać – ile kosztowała
Ciebie wonna maść ta.
Byłem nagi, tyś mnie falą ciała
Niby murem osłoniła cała
Do cna.

Opuszkami dotknę twej nagości
Uniżenie – jak sługa sług.
Byłem prosty, tyś mi skłon tkliwości
Pokazała, przypadłszy do nóg.

W swoich włosach dół mi wykop, miła,
Otul mnie całunem bez Inu.
– Miłościwa! Po cóż mi jest mira?
Tyś jak fala mnie obmyła
W tym dniu.

31 sierpnia 1923



Nikołaj Gumilow w Paryżu, 1906.

NIKOŁAJ GUMIŁOW

Dziedzictwo symbolizmu i akmeizm

w przekładzie Roberta Papieskiego

Dla uważnego czytelnika jest oczywiste, że symbolizm wyczerpał możliwości dalszego rozwoju i obecnie dogorywa. Oczywiste jest także to, że utworów spod znaku symbolizmu już się niemal nie publikuje, a jeśli się je ogłasza, to bardzo słabe, nawet z punktu widzenia symbolizmu. Trudno też nie zauważyć, że coraz częściej rozlegają się głosy nawołujące do rewizji wartości jeszcze tak niedawno niepodważalnych; niepodobna także przeczyć, że pojawili się futuryści, ego-futuryści – hieny wszak zawsze podążają za lwem. Symbolizm ustępuje miejsca nowemu kierunkowi, który – czy go nazwiemy akmeizmem (od słowa *ἀκμῆ* – najwyższy stopień, szczyt, pora kwitnienia), czy adamizmem (po męsku twardy i wyraźnie określony pogład na życie) – postuluje równowagę sił i dokładniejszą aniżeli w symbolizmie znajomość relacji między podmiotem a przedmiotem. By jednak ów nowy nurt w pełni się ukształtował i stał się godnym następcą poprzedniego, trzeba, żeby przejął po nim spadek i odpowiedział na wszystkie postawione przezeń pytania. Sława przodków zobowiązuje, a symbolizm jest ojcem czcigodnym.

Francuski symbolizm, protoplasta symbolizmu w ogóle, jako szkoła, wysunął na pierwszy plan aspekty czysto literackie: wiersz wolny, styl enigmatyczny, prymat metafory i słynną „teorię korespondencji”, która niewiele ma wspólnego z duchem romańskim, jest wartością zapożyczoną. Duch romański lubi światło, które rozdziela przedmioty, wyraźnie zarysowuje linię. Natomiast symbolistyczne połączenie wszystkich obrazów i rzeczy, zmienność ich kształtu mogły się zrodzić tylko w mglistej pomroce germańskich lasów. Mistrz powiedziałby, że francuski symbolizm był prostą konsekwencją Sedanu. Ale jednocześnie symbolizm zrodził w literaturze francuskiej arystokratyczne pragnienie tego, co rzadkie i trudno dostępne, ratując ją tym samym przed wulgarnym naturalizmem.

My, Rosjanie, nie możemy ignorować francuskiego symbolizmu choćby dlatego, że nowy nurt, o którym mówię, przynajmniej duchowi romańskiemu

zdecydowaną wyższość nad duchem germańskim. Podobnie jak Francuzi, którzy szukali nowego, dającego poecie więcej swobody wiersza, akmeiści starają się rozbijać okowy metrum, piszą podług nowego systemu sylabiczno-go. Przyprawiające o zawrót głowy symbolistyczne metafory przygotowały ich do śmiałych obrotów myśli; enigmatyczna wieloznaczność słów zachęciła do szukania w żywej mowie słów nowych – o stabilnej treści; pogodna ironia, niepodkopująca korzeni naszej wiary – ironia, która nie mogła się nie przejawiać, choćby czasami, u pisarzy romańskich – zastąpiła teraz tę beznadziejną niemiecką powagę, której tak hołdowali nasi symboliści. Wysoko ceniąc symbolistów za to, że ukazali nam rangę symbolu w sztuce, nie godzimy się jednak na składanie mu w ofierze innych środków poetyckiego wyrazu i szukamy ich harmonijnego zestrojenia. Na pytanie o wzajemną „wspaniałą rywalizację” dwóch nurtów odpowiadamy następująco: trudniej być akmeistą niżli symbolistą, tak jak trudniej zbudować katedrę aniżeli wieżę. Zaś jedna z zasad nowego kierunku stanowi, by zawsze iść po linii największego oporu.

Symbolizm germański w osobach swoich protoplastów – Nietzschego i Ibsena – stawiał pytania o rolę człowieka we wszechświecie i jednostki w społeczeństwie. Odpowiadał na nie, wynajdując jakiś obiektywny cel bądź dogmat, którym należało służyć. Przejawiała się w tym pewna szczególna cecha symbolizmu germańskiego, który – nie przyznając zjawiskom wartości samoistnej – szukał dla nich uzasadnienia zewnętrznego. Dla nas hierarchia w świecie zjawisk opiera się na ciężarze gatunkowym każdego z nich, przy czym ciężar nawet najbliższego zjawiska jest niewspółmiernie większy od braku ciężaru, od niebytu, i dlatego w obliczu nicości wszystkie zjawiska są sobie braćmi.

Nie kazalibyśmy atomowi oddawać czci Bogu, gdyby to nie leżało w jego naturze. Ale postrzegając siebie jako zjawiska pośród zjawisk, czujemy więź z rytmem świata, jesteśmy poddawani wpływom i sami z kolei wywieramy wpływ. Naszą powinnością, naszą wolą, naszym szczęściem i naszą tragedią jest co chwila zastanawiać się, czym będzie następna godzina dla nas, dla całego świata – i ponaglać jej nadejście. I jak o najwyższej nagrodzie, marzymy o tym, by nigdy nie nadeszła godzina ostatnia. Buntować się przeciwko prawom istnienia tutaj, gdzie panuje śmierć, byłoby czymś równie dziwnym, jak burzenie przez więźnia muru tam, gdzie drzwi stoją przed nim otworem. Tutaj etyka, poszerzając swoje granice, staje się estetyką. Tutaj wybujały indywidualizm tworzy społeczeństwo.

Tutaj Bóg staje się Bogiem Żywym, gdyż człowiek poczuł się godzien takiego Boga. Tutaj śmierć jest kurtyną, oddzielającą nas, aktorów, od widzów, i w ferworze gry pogardzamy bojaźliwym zaglądaniem, co będzie dalej. Jako adamiści, jesteśmy trochę jak leśne zwierzęta, toteż nie wyrzekniemy się tego, co jest w nas zwierzęce, w zamian za neurastenię. Ale oddajmy głos rosyjskiemu symbolizmowi.

Rosyjscy symboliści skupiali się głównie na tym, co nieznanne. Bratali się z mistyką, z teozofią, z okultyzmem. Niektórzy w swoich poszukiwaniach przejawiali ambicje mitotwórcze. I mieli prawo zapytać przedstawicieli nowego kierunku, czy można się chęłpić cnotami zwierzęcymi i jaki jest ich stosunek do tego, co niepoznawalne. Po pierwsze, na tak postawione pytanie akmeiści mogą odpowiedzieć, że tego, co jest niepoznawalne, niepodobna poznać – na co wskazuje znaczenie słowa „niepoznawalne”. Po drugie, wszystkie tego rodzaju próby są niezbyt mądre. Całe piękno, całe święte znaczenie gwiazd zawiera się w tym, że są one nieskończenie odległe i postęp w lotnictwie nam ich nie przybliży. Trzeba nie mieć wyobraźni, by ewolucję jednostki przedstawiać sobie zawsze za pomocą kategorii czasu i przestrzeni. W jaki sposób możemy sobie przypominać nasze dawne formy życia (o ile nie jest to czysto literacki chwyt), kiedy tkwiliśmy w otchłani obfitującej w miriady innych możliwości bytu, o których wiemy tylko to, że istnieją? Przecież każda z nich jest zanegowana przez nasz byt i ona z kolei go neguje. Dziecięco-mądre, do bólu słodkie odczucie własnej niewiedzy – oto, co nam daje nieznanne. François Villon, spytawszy, gdzie są teraz najwspanialsze damy minionego czasu, odpowiada ze smutkiem: „*Mais où sont les neiges d'antan!*”.

Słowa Villona pozwalają nam silniej odczuć tajemnicę śmierci aniżeli grube tomy rozważań o tym, po której stronie księżycy bytują dusze zmarłych... Zawsze pamiętać o tym, co jest niepoznawalne, ale nie obrażać rozumu niedorzecznymi domysłami – oto zasada akmeizmu. Nie odmawiamy sobie jednak prawa do ukazywania duszy w tych momentach życia, gdy drży, zbliżając się do innego; ale wtedy powinna tylko drzeć. Jest oczywiście, że wiedza o Bogu, wspaniała dama Teologia, pozostanie na swoim tronie, ale tak jak nie zamierzamy jej sprowadzać do poziomu literatury, tak też nie jest naszym celem wyniesienie literatury w sferę brylantowego chłodu Teologii. Co się zaś tyczy aniołów, demonów i pozostałych duchów, to stanowią one składnik materiału, jakim dysponuje artysta, i nie powinny brać góry nad innymi ingrediencjami.

Każdy kierunek wykazuje zamiłowanie do tych bądź innych twórców i epok. Ukochane groby łączą ludzi najsilniej. W kręgach osób bliskich akmeizmowi najczęściej wymawiane są nazwiska Szekspira, Rabelais'go, Villona i Théophile'a Gautiera. Zestaw tych nazwisk nie jest dziełem przypadku. Twórczość każdego z tych pisarzy stanowi kamień węgielny akmeizmu. Szekspir ukazał nam wewnętrzny świat człowieka; Rabelais – to ciało i jego radości, mądra fizjologia; Villon opowiedział nam o życiu, któremu nie jest obca żadna wiedza – i ta o Bogu oraz o ludzkiej ułomności, i ta o śmierci oraz o nieśmiertelności; Théophile Gautier odział życie w nienagannie skrojoną sztukę słowa. Połączyć te cztery żywioły – oto marzenie, które jednoczy teraz ludzi, mających śmiałość nazywać siebie akmeistami.

ROBERT PAPIESKI

O tym, jak Wiaczesław Iwanow pokłócił się z Nikołajem Gumilowem

Na dzieje poezji można spoglądać dwojako: z bliska, aż nos otrze się o to, na co patrzą oczy, albo z daleka, gdy już ucho nie słyszy tego, co widzi oko. Wyodrębniony pośród innych, oglądany pod mikroskopem, fakt literacki odsłania przed nami swoją substancję, nie obdarza nas jednak sensem, jaki został mu nadany przez historię literatury. Widziany z oddali, w powiązaniu z innymi utworami bądź prądami literackimi, nabiera znaczenia, traci jednak substancjalną tożsamość. Najbardziej pożądane byłoby zatem opanowanie sztuki podwójnego widzenia.

Rosyjski akmeizm rozpatrywany z perspektywy dziesięcioleci jawi się jako naturalne, logiczne następstwo symbolizmu, który – wyczerpawszy swoje zasoby poezjotwórcze – musiał ustąpić miejsca nurtowi o większym potencjale literackim. W batalii z symbolizmem akmeizm miał dwóch sojuszników: ukształtowany w latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku neoparnasizm spod znaku Iwana Bunina oraz klaryzm, usankcjonowany w 1910 roku przez Michaiła Kuzmina w manifest programowym *O przepięknej jasności*. Tak przedstawiony proces literacki nabiera cech antycznego fatalizmu, w ramach którego wszystko odbywa się w sposób nieuchronny. Jednocześnie proces ten ulega spersonifikowaniu, pojęciom abstrakcyjnym zostaje przypisany ludzki model zachowań: symbolizm „ustępuje miejsca” akmeizmowi „mającemu dwóch sojuszników”. Dzieje się tak wskutek łączenia dwóch porządków: jednostkowego i ogólnego, ludzkiego i fenomenalnego. Nie oznacza to błędu w rozumowaniu czy niekonsekwencji, gdyż inna możliwość nie istnieje. Gdyby poprzestać na wymiarze jednostkowym i ludzkim, historia literatury byłaby wyłącznie spisem anegdot, plotek, w najlepszym razie zbiorem życiorysów. Gdyby zaś całkowicie zdepersonalizować naukę o literaturze, otrzymałoby się abstrakcyjne wykresy i równania bez niewiadomych, bo tajemnica jest zwykle tam, gdzie jest człowiek.

Wyłania się zatem pytanie: czy proces literacki zachodzi wedle określonych praw i ma charakter nieunikniony, czy też nadaje mu bieg ludzka samowola

i ma postać przypadkową? Być może tak sformułowana alternatywa jest fałszywa, bo żaden z jej członów nie wyklucza drugiego. Czy nie zachodzi tu raczej osobliwa koniunkcja, gdzie żelazna konieczność łączy się z wolnością?

Na rosyjską poezję końca dziewiętnastego wieku spójrzmy najpierw z perspektywy naszego stulecia. Pierwszym manifestem rosyjskiego symbolizmu był odczyt Dymitra Mereżkowskiego *O przyczynach upadku i o nowych kierunkach we współczesnej literaturze rosyjskiej*, wygłoszony w 1892 roku. Dwa lata wcześniej Mereżkowski wydał tomik poetycki *Symbole*, będący liryczną ilustracją pesymistycznej filozofii Schopenhauera i nihilizmu Nietzschego. Pod przemożnym wpływem autora *Świata jako woli i przedstawienia* pozostawał także Fiodor Sołogub, wierzący na modłę manichejską, że światem rządzą szatan. Choć zasłynął głównie jako autor powieści *Mały bies* (1905), zasłużył się także jako poeta, przede wszystkim rezygnacją z formy bezpośredniego wyznania i zastąpieniem jej symbolicznym ekwiwalentem. Nieco odmienną koncepcję symbolizmu głosił w trzech tomach almanachu *Rosyjscy symboliści* (1894–1895) Walerij Briusow, dla którego poezja stanowiła ekspresję osobowości autora, a symbol pełnił funkcję hipnotyczną, tworzył nastrój. Z kolei Konstantin Balmont reprezentował nurt impresjonistyczny, co przejawiało się najwyraźniej w tomikach *W bezkresie* (1895), *Cisza* (1898), *Płonące gmachy* (1900). Poza tym Balmont propagował w Rosji twórczość Edgara Allana Poe, tłumacząc jego utwory na ojczysty język i pisząc do nich komentarze.

Wymienieni pisarze tworzą tak zwane starsze pokolenie rosyjskich symbolistów, w znacznym stopniu wtórne wobec zjawisk literackich zachodzących we Francji i w Niemczech. Oryginalny rys nadała temu prądowi grupa symbolistów młodszych, która wkroczyła na literacką arenę w pierwszych latach dwudziestego wieku. Należeli do niej Andriej Bięły, Aleksandr Błok i Władysław Iwanow. Na ich koncepcje historiozoficzne i etyczne niebagatelny wpływ wywarli Fiodor Dostojewski i Władimir Sołowjow. Wszystkich trzech łączyło przekonanie, że świat dostępny zmysłom jest tylko zewnętrzną formą, pozorem, maską, za którą kryje się istota rzeczy, czyli – mówiąc językiem Platona – jej idea. Tę maskę może zerwać z oblicza świata tylko artysta. Idea jest zatem pierwotna, zjawisko zaś wtórne. Bezpośrednio do istoty rzeczy docieramy – głosili – wdzierając się do świata idei za pomocą intuicji, wskutek transu czy dzięki stanom mistycznym – w każdym razie z pominięciem zmysłów i rozumu. Idea jest prawdą i przyczyną, fenomen jest pozorem i skutkiem. Jeśli więc tkwi jakiś sens w zajmowaniu się zjawiskami, to wyłącznie taki, by za ich

pośrednictwem poznać praźródło, prawzór. Zjawiska same w sobie nie stanowią wartości i nie tłumaczą świata, przeciwnie, przesłaniają jego istotę.

Akmeizm, skupiając się na konkretności, na bycie jednostkowym, rehabilitując zjawisko kosztem idei i stawiając sobie za cel, by słowa przylegały do rzeczy jak rękawiczki do dłoni, zanegował filozoficzne i teoretycznoliterackie podstawy symbolizmu. Co więcej, ośmieszył je okolicznościami, które towarzyszyły jego powstaniu! Bo – jak za chwilę zobaczymy z bliska – najpierw zaszło zdarzenie, a potem zaistniała myśl, zjawisko zrodziło ideę. Jak w bluźnierczej konkluzji Fausta: „Był na początku Czyn”.

Ogólne, podręcznikowe formuły stanowią: „Przełom w poezji Gumilowa i odejście od poetyki symbolizmu wiązało się z refleksją teoretyczną i krytyczną na temat poezji”¹. W tym zdaniu jest tyle samo słuszności, co w niezachwianym pewnym przeświadczeniu Berliozy, iż wieczorem będzie przewodniczył zebraniu w Massolice. Otóż około roku 1910 symbolizm rosyjski stracił impet. Starał się go jeszcze podtrzymać Wiaczesław Iwanow, który prowadził prywatny cykl wykładów dla młodych poetów, mających w zamyśle wykładowcy przedłużyć życie dogorywającego kierunku. Na prelekcje Iwanowa uczęszczał między innymi Nikołaj Gumilow, należący do najmłodszej generacji symbolistów, o czym świadczyły jego pierwsze tomy poezji: *Szlak konkwistadorów* (1905), *Romantyczne kwiaty* (1908) oraz *Perły* (1910). Gumilow poznał Iwanowa 26 listopada 1908 roku, gdy po raz pierwszy odwiedził go w jego słynnej petersburskiej „wieży”, mieszkaniu usytuowanym obok parku Taurydzkiego, które pełniło funkcję salonu artystycznego. O aurze i zwyczajach, jakie panowały w tym osobliwym miejscu, sporo mówią wspomnienia Anny Achmatowej: „Wiaczesław był nie Wspaniały i nie Taurydzki (tak on sam o sobie myślał), lecz był »łowcą ludzi« i najtrafniej opisał go Bierdiajew w *Autobiografii*. Niedobrowo, który cieszył się na »wieży« niezmiennym szacunkiem, i Błok, którego Wiaczesław nazywał słowikiem, znali go dobrze i nie wierzyli żadnemu jego słowu. [...] Nas, ówczesną młodzież, bawiło, jak tego całkiem zdrowego, 44-letniego mężczyznę, który miał jeszcze żyć do 1949 roku, pielęgnowały siwe damy, a Zamiatnina schodziła z »wieży«, żeby otulić nogi Nauczyciela pledem (w kwietniu). Grał kogoś, kto nigdy nie istniał i, według mnie, nie powinien był istnieć”. Początkowo Gumilow bywał w „wieży” rzadko, ale z czasem zasmakował w panującej tam atmosferze. Przy erudycie Iwanowie zdał sobie sprawę,

¹ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, Warszawa 1997.

jak jeszcze niewiele wie o poezji, toteż wizyty w „wieży” stanowiły okazję, by zaradzić tej ignorancji. Zresztą korzyść była obopólna, gdyż Gumilow zrealizował jedno z zamierzeń Iwanowa i powołał do istnienia Towarzystwo Miłośników Słowa Artystycznego, swoistą akademię wiersza, gdzie rzemiosła poetyckiego uczył Iwanow.

Choć Gumilow wziął aktywny udział w przygotowaniu pierwszego numeru czasopisma „Apołlon”, który wyszedł drukiem 25 października 1909 roku, nie widniał w stopce redakcyjnej, bo nie przystał na to Iwanow. Dopiero upór redaktora naczelnego Siergieja Makowskiego sprawił, że nazwisko Gumilowa zostało uwzględnione w składzie redakcji. Tenże Makowski powierzył Gumilowowi prowadzenie działu krytyki literackiej pod nazwą „Listy o poezji rosyjskiej”, co znowu wywołało gwałtowny sprzeciw gospodarza „wieży”: „Przecież on jest głupi – argumentował Iwanow – słabo wykształcony, nawet uniwersytetu nie skończył, nie zna języków, jest słabo czytany”.

Gumilow nie zrażał się postępowaniem swojego nauczyciela i wielokrotnie prosił Iwanowa, by ten towarzyszył mu w podróży do Abisynii. Po długich namowach Iwanow wreszcie się zgodził, ale tuż przed wyjazdem okazało się, że mistrz ma za mało środków na tę ekspedycję.

Na początku lutego 1910 roku Gumilow wrócił do Petersburga. Pod koniec marca Iwanow wystąpił w Towarzystwie Miłośników Słowa Artystycznego z odczytem *Nakazy symbolizmu*, co stało się zarzewiem dyskusji na temat tego kierunku i jego kryzysu. Gumilow orzekł, że symbolizm nie ma już przed sobą przyszłości, ale nie zaproponował w zamian nic nowego. Tak zasadnicza i jawna polemika z Iwanowem mocno nadwyrężyła relacje między obydwoma poetami. Gumilow był jeszcze w „wieży”, ale spotkania z „mędrcelem taurydzkim” świadczyły o narastającym nieporozumieniu. „Wiacesław rugał ostatnimi słowami Gumilowa, a i mnie przy okazji” – żalił się Michaił Kuzmin.

Kryzys stosunków z Iwanowem, kłopoty w pożyciu małżeńskim z Anną Achmatową, z którą ożenił się 25 kwietnia 1910 roku, sądowe perypetie z powodu pojedynku z Maksimilianem Wołoszynem, który zresztą nie doszedł do skutku, bo Wołoszyn zgubił w głębokim śniegu kalosz – wszystko to sprawiło, że Gumilow 1 września 1910 roku ponownie wyjechał, a raczej uciekł na ponad pół roku do Abisynii. Wrócił 25 marca 1911 roku i kilkanaście dni później odczytał na zebraniu Towarzystwa Miłośników Słowa Artystycznego niedawno napisany poemat *Syn marnotrawny*.

Iwanow, miotając przekleństwa, ostro skrytykował utwór Gumilowa, mając przede wszystkim za złe autorowi nieodpowiedzialne stosowanie

uświęconych tradycją biblijnych tematów. Byłoby jednak naiwnością wierzyć słowom Iwanowa, który z pewnością zauważył, że wiersz ma podtekst osobisty i za pomocą aluzji przedstawia historię stosunków Gumilowa z jego poetyckimi nauczycielami, zwłaszcza z Iwanowem:

Kwiatów i wina, drogich wonności...
Świętuję dzień mój w wiosennej stolicy!
Lecz gdzież moi przyjaciele, Cynna, Petroniusz?
A oto oni, oto oni, salve, amici.

Rzym przypomina tu Petersburg początku dwudziestego wieku, a Cynna i Petroniusz to goście „wieży” Iwanowa, gdzie króluje dekadencja:

Ale w świecie, którym rządzi przewrotność,
Pojąwszy filozofów rzymskich naukę,
Widzę jedną tylko wadę – przykrość,
Jedną cnotę – elegancką nudę.

Siebie Gumilow ukazuje jako niewolnika, usługującego głównemu bohaterowi i jego przyjacielom: „Cynno, śmiejesz się? Prawda, że pocieszny / Ten niewolnik zezowaty z wąską czaszką?”.

Syn marnotrawny dotknął do żywego Iwanowa, bo stanowił parodystyczny obraz jego życia, a ponadto był zuchwałym apelem ucznia do mistrza, by porzucił antyk, tę pogańską herezję, na rzecz chrześcijaństwa. Utwór Gumilowa to zatem swoisty antypaternalistyczny bunt, ale wyrażony jeszcze za pomocą środków językowych typowych dla symbolizmu: „Urosłem! Moja dojrzałość dużo mnie kosztowała, / Męczyły przecucia, gryzły straty”.

Grunt pod nowy kierunek poetycki, którego prekursorem miał zostać Gumilow, był już więc przygotowany. Brakowało tylko iskry, która rozświetliłaby pocie umysł i rozpałała mu wyobraźnię. Kto skrzesał iskrę? Odpowiedź będzie dla niektórych zaskakująca. Otóż Andriej Biely w memuarach zatytułowanych *Początek wieku* (1933) pisze między innymi, że Iwanow lubił inicjować żartobliwe pojedynki słowne, skłócające Biełego z Gumilowem, który czasem zjawiał się w „wieży” o pierwszej w nocy, by przemocować, bo nie zdążył na pociąg do swojego Carskiego Sioła. Siadywał wtedy, wyprostowany jakby kij połknął, z wyniosłą, nieco ironiczną, ale dobronudszą twarzą; na sobie miał czarny, wytworny frak, cylinder, rękawiczki – zarówno wyraz twarzy, jak i ubiór dodawały mu otuchy przy odparowywaniu ataków słownych Iwanowa. Pewnego razu, w lutym 1912 roku, Iwanow, puściwszy do Biełego oko, zaproponował mu szeptem odegranie przed Gumilowem niewinnej

scenki: „Cóż – zwrócił się Iwanow na głos do Gumilowa – napada pan na symbolistów, a własnego, mocnego programu pan nie ma! Wymyśl więc, Borisie², coś dla Nikołaja Stiepanowicza...”. Przyjąwszy konwencję żartu, Bieły zaproponował Gumilowowi stworzenie „adamizmu” i zaczął rozwijać ten pomysł, dobrze się przy tym bawiąc. Iwanow, podchwyciwszy tę propozycję, ją rozwijać jej warianty; w pewnej chwili padło z czyichś ust słowo „akme”, oznaczające między innymi ostrze. Iwanow zawyrokował: „Wy, adamici, powinniście być ostrzy”. Gumilow, nie tracąc rezonu, odparł, założywszy nogę na nogę: „– No i pięknie, wymyśliście mi program – przeciwko sobie: już ja wam pokażę akmeizm!”.

Tak się narodził najważniejszy kierunek dwudziestowiecznej poezji rosyjskiej.

Rok później Gumilow całkiem już uwolnił się spod wpływu mrocznej, złowieszczej dlań postaci Iwanowa: w pierwszym numerze czasopisma „Apołon” z 1913 roku opublikuje manifest programowy *Dziedzictwo symbolizmu i akmeizm*, a w kwietniu tego samego roku napisze w liście do swojej żony, Anny Achmatowej: „Całkiem wyzdrowiałem..., nie mam już dawnych koszmarów, śnił mi się raz Wiaczesław Iwanow, chcący wyrządzić mi jakąś podłość, ale i we śnie szczęśliwie się wybroniłem”.

Symboliści interpretowaliby zapewne spotkanie trzech poetów w sobie właściwy sposób: Gumilow poprzez przypadkową zabawę natrafił na gotową już ideę, która tylko czekała, by ją odkryć i objawić światu, i gdyby nie zrobił tego Gumilow, uczyniłby to ktoś inny. Nie, nie proponuję przeciwnego do symbolicznego kierunku rozumowania, jakoby zjawisko było przyczyną, a idea skutkiem. Takie rozumowanie, będąc symbolizmem *à rebours*, stanowiłoby jego odmianę. Nie jest moją intencją obniżenie rangi genezy akmeizmu, przeciwnie, zalecam jedynie próbę dostrzeżenia w jednostkowym zdarzeniu – na pozór przypadkowym, błahym i wartym tylko anegdoty – inkarnacji siły nadludzkiej. Zalecam jedynie rezygnację z chętnego uśmiechu przy czytaniu słów: „Czy naprawdę uważa pan, że ten człowiek sam tak sobą pokierował? Czy nie słuszniej byłoby uznać, że pokierował nim ktoś zupełnie inny?”³.

² Prawdziwe nazwisko Andrieja Biełego – Boris Bugajew.

³ Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłumaczenie Irena Lewandowska, Witold Dąbrowski, Wrocław 1990.

KAZIMIERZ BRAKONIECKI

Erodotyki

I

Nie wiedziałem dlaczego
ale zdarzało mi się wołać
w głąb ziemi lub drzewa
o pomoc do dawnych bogów

Urodzić się na nowo
to umierać podwójnie
Kropla krwi opadła z języka
na alfabet twojego ciała
w którym stałem się człowiekiem

II

Dziewczyna w czarnych rajstopach
z torbą przerzuconą przez plecy
biegnie ulicą śródmiejską w deszczu
Na głowie ma kolebiący się modnie koczek
– piskłę entelechii

III

Wilgotny wiatr uderzył w gałęzie
zeskoczył i przysiadł na huśtawce
na której minutę temu bujała się dziewczynka:
równomiernie uważnie z taktem
unosząc złączone ziemią nóżki-pędy

IV

W tramwaju ślizgającym się wężowo po mieście
same kwitnące dziewczęta
i plecak pozostawiony niepokojąco
Stoisz z widokiem na miasto przyszłości
tych młodych uczennic studentek siostr i córek
i całą siłą uwagi rozbrajasz bombę której zegar
tyka niedotykalnych osób

V

Pisałem ustami po twoim ciele
kalecząc życie
i nie wyraziłem nic
co miałem na martwym języku
nie wierząc swojej miłości

VI

Miłość sama w sobie nie istnieje
To co prawdziwe jest konkretne
To co moralne jest zmysłowe

VII

Gładkie i delikatne
wiosenne igliwie modrzewia –
kobiece uda w dotyku miłosnym

VIII

Na główce miała berecik
zrobiony na szydełku
w twarzy dziecka miała oczy
pogłębione przez pamięć kobiet

IX

Momentami targa mną
taki żywy płacz
jakbym praktykował kult zmarłych

KS. JANUSZ ADAM KOBIERSKI

Dzień milczenia

Nie słuchać słów Ziemi
do końca dnia.

Nie mówić
nic nikomu
o czymkolwiek z życia.

Być radiostacją dla świata
całkiem wyłączoną.

A dla siebie?
Dla siebie też.
Bez siebie.

Po to,
by usłyszeć
głos
stamtąd.

Zero

Ta cyfra nie zawiera nic.

Ale istnieje
jak ty i ja.

Jest określeniem czegoś,
kogoś
lub niczego, nikogo.

Nie ma nic,
a może wiele.

Zero – nic.
Zero jest.
Jak nic.

Sensus fidei

Tyś po to umarł, bym ja żył.
Ja żyję po to, by Cię kochać.
Powód jedyny, najważniejszy.

Twa jedna łza lub kropla krwi
może mnie zmienić, obmyć, zbawić.

Ocal mnie, Jezu, przed zaturą,
gdy po wzburzonych falach idę

prosto ku Tobie – po ratunek.

STEFAN CHWIN
Dziennik 2017 (2)

Lepszy świat i „światlana przyszłość”

Poniedziałek, po powrocie z Warszawy. O 17.32 e-mail od Michaela Krügera, redaktora monachijskiego „Akzente”. Prosi, bym napisał, co dzisiaj myślę na temat „lepszego przyszłości”.

Należę do coraz mniej licznego pokolenia ludzi, którzy na początku lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku na własne uszy słyszeli w radiu głos wodza światowej rewolucji, Józefa Stalina. W przedszkolu, do którego uczęszczałem, codziennie przy śniadaniu, obiedzie i podwieczorku widziałem na ścianie rozpiętą płachtę czerwonego płótna z ponaklejanymi literami z białego brystolu, które – jak mi później powiedziano – układały się w piękne hasło „Światlana Przyszłość”. Pod literami była rozpięta rozłożysta mapa Związku Radzieckiego, na której można było sobie obejrzeć wspaniałe, iskrzące się tysiącem świateł miasta przyszłości oraz sztuczne, wykopane przez ludzi kanały, łączące lodowate Morze Białe z ciepłym Morzem Czarnym. Dlatego ilekroć dzisiaj słyszę, jak ktoś mówi o „lepszym świecie”, moja dusza, która już w dzieciństwie sparzyła się na „światlanej przyszłości”, od razu staje się nieufna.

Bo w październiku 1956 roku, kiedy Węgrzy rozpoczęli swoją walkę o niepodległość, ci sami ludzie, którzy tak pięknie mówili o „światlanej przyszłości”, zmasakrowali artyleryjskim ostrzałem stolicę Węgier, Budapeszt. To właśnie wtedy po raz pierwszy w życiu – miałem wówczas siedem lat – zobaczyłem

w gazecie czarno-białe zdjęcia leżących na ulicach ludzi, których zabito w imię „lepszego świata”.

Dlatego mój optymizm co do przyszłych losów ludzkości jest raczej umiarkowany.

Mimo to chciałbym, żeby w ludzkich sercach nie zgasło marzenie o wielkiej, planetarnej wspólnocie ludzi, którzy chcą się wzajemnie wspierać w beznadziejnej walce naszego gatunku ze śmiercią. Pięknie by było, gdyby rozmaite skłócone ze sobą świadomości lokalne i partykularne zastąpiła świadomość, że wszyscy razem jesteśmy jedną, nie taką znowu dużą, planetarną rodziną dwunogich istot, kruchą i słabą w obliczu potężnych sił natury i ciemnych mocy historii, które mogą nas unicestwić, tak że nie zostanie po nas nawet ślad.

Martwię się, że w dzisiejszej Europie, a i na świecie, to marzenie bywa lekceważone i ośmieszane, bo wielu ludzi uważa, że taka planetarna wspólnota ludzi nigdy na Ziemi nie powstanie, dlatego między narodami należy budować mury i stawiać zasieki z drutu kolczastego.

Chcę wierzyć, że w ludziach nie zgaśnie potrzeba wolności i tolerancji, tak jak już parę razy zgasła, gdy w Europie do władzy dochodziły ciemne siły. Chciałbym, by znikła przepaść między tymi, którzy uważają, że podstawą życia społecznego powinny być prawa człowieka i obywatela, a tymi, którzy uważają, że demokracja liberalna to ustrój dla mięczaków i chwalać rządy twardej ręki, lekceważą z pogardą jakąś wolność myśli, wolność słowa, wolność druku, wolność sumienia, wolność wyznania, wolność stowarzyszenia się, zasadę trójpodziału władzy i prawo do pokojowej wymiany ekip rządzących.

Liczę też na to, że ludzkość znajdzie sposób na skuteczne gromadzenie energii słonecznej i „podłączona” do tego niewyczerpalnego źródła ciepła i światła przestanie toczyć wyniszczające wojny o tradycyjne surowce – naftę, węgiel i uran – jak choćby ta wojna, która z całą bezwzględnością toczy się obecnie na Bliskim Wschodzie.

Do wszystkich tych marzeń podchodzę jednak ostrożnie. Byłbym rad, gdyby udało się zrealizować choćby małą ich część. Bo coraz częściej przychodzi mi do głowy, że porządek świata – a raczej jego nieporządek – jest nienaprawialny i nigdy świata nie uda się przerobić na raj na Ziemi, choć w „świećtlaną przyszłość” państw i narodów potrafiło wierzyć żarliwie tak wielu ludzi w dziewiętnastym i dwudziestym wieku.

Niemieckie gadanie

6 maja, godziny wieczorne, Passau, w hotelu nad czarną rzeką Inn, która się tutaj łączy z zielonym Dunajem. Za oknem hotelu woda, dalej skalna ściana, na niej średniowieczny zamek.

Jestem na konferencji o wypędzeniach. Na sali Niemcy, Polacy, Czesi, Anglik z Manchesteru, nawet piegowata Amerykanka z Harvardu, siedzą na dębowych krzesłach i patrzą na wszystko znad otwartego laptopa. Konferencja o dekretach Beneša i wypędzeniu Niemców z Sudetów, o okropnościach ich wypędzenia. I wszyscy mówią to samo. Jak to wredny Masaryk z Benešem traktowali źle mniejszość niemiecką, jak to z Niemcami sudeckimi robili w Czechach złe rzeczy, jak to Niemców prześladowali. Ale ani słowa o tym, jak ta niemiecka prześladowana mniejszość zachowywała się wobec Czechów i państwa czeskiego, kiedy żyła sobie w Sudetach. O tym ani słowa. Cicho, sza. To Czesi – podkreśla jeden dyskutant za drugim – mieli w głowach paskudne antygermańskie stereotypy.

Siedzę więc sobie na konferencji o wypędzeniach i wysłuchuję, jak to wredni Masaryk i Beneš obawiali się Niemców sudeckich, jakie to mieli w głowach paskudne uprzedzenia antyniemieckie, bo mniejszość niemiecka w Czechach odgrywała rolę wyłącznie pozytywną, naród czeski cywilizowała, światło kultury niosła na wschód, to tylko Czesi – niewdzięczni – przypisywali jej niedobre intencje.

Patrzę na eleganckich Niemców uniwersyteckich, którzy takie rzeczy wygadują, patrzę na ich pomarańczowe krawaty, na różowe koszule, na marynarki kuse, zgrabne, na miękkie, zamszowe buty, a oni mówią, że trzeba starannie zbadać politykę Masaryka wobec niemieckiej mniejszości sudeckiej, przeświecić i przekopać na wylot politykę antyniemiecką Beneša – ale ani słowa o tym, że równie ważne byłoby też przeświecić i przekopać na wylot politykę niemieckiej mniejszości sudeckiej wobec Czechów i czeskiego państwa. Bliżej ustalić, co ta mniejszość myślała sobie o Czechach, jaką to wobec nich zajmowała postawę, jak się do nich odnosiła. Ta sprawa jednak w ogóle nie istnieje, jakby ją wygumkowano.

A na sali – widzę – Polacy, Polacy zaproszeni na *konferenz*, Polacy dobrani w korcu maku jak trzeba, Polacy grzeczni, układni, śpiewający do taktu. Zjawili się w Passau, żeby na właściwą nutę dźwięki pojednawcze wydawać. Wspaniali. Siwy profesor z przyciętym wąsem, mrużąc oczy, zapewnia niemieckich gospodarzy, że Polacy mają jeszcze wiele do zrobienia, że muszą przepracować

w sobie winę za Jedwabne, a także winę za niewłaściwy stosunek do Niemców, że – biedni! – muszą przepracować w swoich głowach stereotypy antyniemieckie, które siedzą skamieliną żalospną w wielu mózgach polskich i psują coraz lepszą atmosferę wzajemnych kontaktów. Tak, uroczyście on zapewnia, że Polacy mają przed sobą wielką pracę duchową, że muszą się zmagać dogłębnie ze swoją duszą, wciąż pełną fatalnych stereotypów. Przecież wojna straszna dawno już minęła i między nami jaśniej przyjaźń tęczowa. To polska inercja umysłowa, panowie, nad Wisłą, inercja po prostu jest tego wszystkiego żalospną przyczyną! Inercja duchowa! Inaczej wytłumaczyć się tego nie da.

Więc kiedy ja to wszystko słyszę, rękę uprzejmie podnoszę, o głos proszę i takie to słowa wygłaszam, a w oknach bawarskie słońce świeci na jasną przyszłość Europy i bzy naddunajskie kwitną. – Stereotypy antyniemieckie? – pytam zebranych. – Jakie znowu stereotypy? Toż przecież w Polsce obecnej żyją wciąż świadkowie tego, co Niemcy podczas wojny wyprawiali. Na przykład moja matka. Starzy to są świadkowie zdarzeń, ale oni żadnych stereotypów nie mają w głowie, tylko pamięć tego, co na własne oczy widzieli. Na przykład jak Niemcy w Powstanie Warszawskie miotaczami płomieni palili cywilne szpitale razem z chorymi pacjentami. I ci starzy świadkowie opowiadają o tym wszystkim ludziom młodym. Więc jeśli jakieś stereotypy w młodych głowach siedzą, to żywym słowem opowieści naocznych one się nadal żywią. Oczywiście są w Polsce politycy, którzy te stereotypy umacniają i rozjątrzają, ale one nie wzięły się z powietrza.

Zresztą jak ktoś chce zapytać, dlaczego Polacy wciąż się Niemców obawiają, to on wcale nie musi do jakichś niegdysiejszych czasów Hitlera powracać. Jemu wystarczy na dzisiejszego Ducha Niemieckiego popatrzeć, nie na jakieś tam dawne czasy.

Bo Polacy dzisiaj, a raczej znaczna ich część – mówię – dobrze rozróżniają między Niemcami jako osobami i Niemcami jako państwem. I o osobach niemieckich inaczej myślą niż o niemieckim państwie. Z osobami niemieckimi nie mają żadnego problemu. Żenią się z tymi osobami, mieszkają z nimi, pracują, mają dzieci. Ale państwo niemieckie to jest zupełnie insza sprawa. Bo państwo niemieckie – tak to widzi sporo Polaków – robi co innego niż osoby niemieckie. I dlatego budzi niepokój.

Wystarczą – mówię – dwa przykłady. Choćby fatalna sprawa Rurociągu Północnego, kiedy to niemieckie państwo wysłało w świat piękny komunikat: omijając tereny Polski niemiecko-rosyjską rurą gazową, dajemy Rosji wolną rękę. Nawet jeśli z Polską stanie się coś niedobrego, nasza rura będzie

bezpieczna, bo na dnie Bałtyku będzie sobie bezpiecznie leżeć. My, Niemcy, sobie będziemy tą rurą ssać gaz z rosyjskiego cycka, a z Polską niech się dzieje, co chce.

I jeszcze jedna sprawa, najświeższa. Państwo niemieckie razem z Francuzami skutecznie wykołogowało nas, Polaków, z negocjacji w sprawie Ukrainy. Rosja nas łokciem za drzwi wypchnęła z sali rokowań, a niemieckie państwo unijno-przyjacielskie – co na to? Ano nic na to. Niemieckie państwo sobie spokojnie przejmuje inicjatywę w rokowaniach. W końcu sprawa ukraińska jest dla nas, Polaków, gorącą sprawą sąsiedzką, a nas w tych negocjacjach nie ma. Gdyby to rząd Zjednoczonej Europy negocjował z Rosją, wszystko byłoby *okay*. Ale przecież żadnego rządu Zjednoczonej Europy nie ma. Tylko Niemka i Francuz z prezydentem Rosji się dogadują, mając Polaków gdzieś.

Takie to słowa w sali niemieckiej wygłaszam. Ale co trzeba powiedzieć, to trzeba powiedzieć i tyle, chociaż ja sam żadnej nienawiści do dzisiejszych Niemców nie czuję i uważam, że żyć w przyjaznych stosunkach z nimi należy, a może nawet naprawdę warto.

Czwartek, po południu, niedaleko stacji S-bahnu. Dyplomata i śmiech

Rano na śniadaniu w hotelowej restauracji w Berlinie. Roman S., były dyplomata, opowiada nam o swoim życiu dyplomatycznym. Mały, zwinnie, ruchliwy, inteligentny. A wesoły, a dumny, a sprytny! Uśmiezek mu nie schodzi z wąskich warg. Koszula jasna w granatową kratkę, rozpięta pod szyją – elegancik!

– ...więc mówię państwu, to było na wystawie sztuki polskiej w D. Byłem wtedy konsulem. Wchodzę. Widzę na stołach rozłożone rysunki, obrazki, karykatury. I dwóch polskich artystów z brodami. Od razu coś mnie tknęło. Podchodzę bliżej, a jeden z tych artystów, widzę, szybko chowa przede mną jakiś rysunek. Oho, ho – myślę sobie – nic z tego, mój bratku! Nie ma tak dobrze! Pokaż no, co tam masz! Odsuwam go łokciem i biorę rysunek do ręki. A na obrazku – pomyślcie! – prezydent Polski goły, obok niego goła Angela Merkel! – Niech pan natychmiast zabiera to dzieło! – mówię do artysty, bo przecież to niedopuszczalne. On oburzony: – To pogwałcenie wolności twórczej. Na to ja: – Nie będziemy tu prowadzić teoretycznych dyskusji. Zabieraj pan te rysunki stąd natychmiast! No już! – On do mnie: – Ulegam pod presją! I zabiera rysunek ze stołu. Ja przechodzę do drugiej sali, bo widzę, że tam wchodzi minister spraw zagranicznych Niemiec, którego muszę powitać. Witamy się,

wchodzimy do sali z rysunkami, a tam... niech mnie szlag trafi!... ten polski artysta kładzie z powrotem na stole ten rysunek, co mu go kazałem zabrać! A minister niemiecki podchodzi do tego stołu, pochyla się, patrzy na rysunek, śmieje się głośno, bo on jest z innej partii niż Merkel. No to ja mam uszy czerwone ze wstydu. A ten artysta z brodą stoi i jeszcze patrzy na mnie.

A co ja miałem, proszę państwa, po powrocie do Warszawy! Ile ja się musiałem natłumaczyć w ministerstwie, żeby mi uwierzyli, że to nie ja, tylko ten przeklęty artysta położył to, za przeproszeniem... dzieło!

Siedzę sobie przy stole hotelowym nad śniadaniem, jem paprykę, ser, parówki, patrzę na dyplomację. Przecież gdyby on był konsulem amerykańskim i kazał usunąć z wystawy w Niemczech jakiś śmieszny rysunek prezydenta Stanów Zjednoczonych, wykonany przez znanego amerykańskiego karykaturzystę z „New York Timesa”, to by od razu następnego dnia z hukiem przestał być konsulem, takie by mu manto sprawiła prasa amerykańska. Poleciałby z hukiem na zbity pysk! Ameryka wie, że jej żadne karykatury tego czy innego prezydenta w niczym nie zaszkodzą, a tu ta biedna nasza, strachliwa dyplomacja wmawia sobie, że się Polska zawali, jeśli Niemcy trochę się pośmieją z karykatury polskiego prezydenta stojącego obok gołej Merkel! Cóż za dołująca mentalność!

Że też ja patrząc na dyplomację Romana S., muszę się od samego rana w berlińskim hotelu wstydzić za taką zastrachaną, zakompleksioną Polskę, która boi się karykatur, bo nie wierzy w samą siebie, bo ma kompleksy na własnym punkcie, skulona, z podwiniętym ogonem, w panicznym strachu drżąca przed cudzą opinią, zamiast swoją mocną pewnością siebie, swobodnym, dumnym śmiechem – z samej siebie! – wyrażać poczucie dumy i niezależności! Żeby tak ona potrafiła chociaż raz powiedzieć: – A niech tam sobie inni myślą o nas, co chcą! Niech się śmieją, ile chcą! My i tak wiemy, jaka jest nasza prawdziwa wartość!

Podróż przez Niemcy do Szwajcarii

Środa, 23.12, po powrocie z Zurychu, Ein Deutsches Tagebuch – wybór z Kartek z dziennika i Dziennika dla dorosłych przełożony na niemiecki – znalazł się na liście dziesięciu najlepszych książek autorów obcojęzycznych, wydanych w Niemczech w 2015. Listę opublikował „Die Zeit”. Posypały się od razu zaproszenia, z których chętnie skorzystaliśmy.

Mamy za sobą tournée po Austrii, Niemczech i Szwajcarii. Najpierw występ w Teatrze Polskim w Szczecinie, potem debaty, panele, spotkania autorские i odczyty – Wiedeń z Martinem Pollackiem, festiwal literatury w kurorcie na wyspie Uznam, Berlin, Lipsk, Drezno, Hamburg, Düsseldorf, Darmstadt, Norymberga, Zurych, a na koniec nasze ulubione Thun, z ciemnym jeziorem wśród gór, pod samymi Alpami, z widokiem na ośnieżoną Jungfrau, wreszcie powrót do Polski, występy w teatrze poznańskim, u literatów w Warszawie i – na zaproszenie księdza-astronoma-filozofa Michała Hellera – w Centrum Kopernika w Krakowie.

A jak było?

Gdyśmy jechali na wyspę Uznam, zahaczyliśmy o Locknitz – a tam...

Małe miasto blisko granicy z Polską. Strefa poenerdowska, nadmorska, równinna. Wielu Niemców wyniosło się stamtąd na lepszy niemiecki zachód, więc Polacy ze Szczecina i Świnoujścia za grosze wykupują tamtejsze niemieckie domy i ziemię niemiecką. I tak się to rozwinęło wspaniale, że w małym Locknitz w polskich rękach znalazła się już podobno połowa miasta i połowa germańskich gruntów. Nawet sobie Polacy w Locknitz założyli polską świetlicę. Aż tu – kiedyś tam byli w pobliżu – grupa patriotów niemieckich wdarła się do polskiej świetlicy i obrzuciła zebranych ciężkimi wyzwiskami, żądając, by się natychmiast wynieśli do Polski. Bo skoro Polacy mają już w swoich rękach pół miasta niemieckiego, czas, by ludność niemiecka powstała z kolan i zaczęła bronić niemieckiej ziemi! Nie będzie Polak pluł nam w twarz! Nie damy ziemi, skąd nasz ród!

W kurorcie na wyspie Uznam, gdzieśmy zajechali na festiwal, spokój, cisza. Niemcy, co tam mieszkają, prawie bez dzieci, starsi, eleganccy, z willami własnymi, powolni, uprzejmi, a na chodnikach muzułmańsko-dzieciakowate rodziny. Całe karawany wózków, rowerów i rowerków! Pojechaliśmy pociągiem gęstym od Arabów, ale żadnego nieprzychylnego gestu pod naszym adresem nie spostrzeżliśmy. A blondynowato-piegowaci uczniowie niemieccy, co wracali do domu z okolicznych szkół, grali sobie w wagonie w karty z czarnowłosymi Turkami. W wielkim nadmorskim hotelu, tuż przy plaży, gdzie zano-cowaliśmy, cała obsługa – od szefa administracji poprzez recepcjonistki, pokojowe, kelnerki i dziewczki kuchenne – same Polki! A ja do nich na recepcji – po angielsku! *Good morning...* One od razu w śmiech, bo swój swego wywacha natychmiast.

W Hamburgu, gdzie zajechaliśmy po tygodniu, w teatrze, w którym spotkała się młodzież niemiecka, polska i ukraińska, czytałem mój tekst –

o „kulturze wiodącej” i kłopotach z narodową tożsamością – pełen niepokoju, jak zostanie przyjęty, a tu okazało się, że wszyscy słuchacze bawili się razem do późnej nocy. Nic dziwnego, bo to wszystko młodzi artyści ze środkowej Europy, którzy zwykle odstają od reszty.

Incident mieliśmy tylko w hamburskim hotelu. Dopóki udawałem Anglika, wszystko szło dobrze, ale kiedy utleniona Niemka-recepcjonistka zorientowała się, że jesteśmy Polakami, przestała być miła. W końcu rozeszło się po kościołach. Kiedy jednak trafiłem na ulicę ze sklepami azjatycko-murzyńsko-wietnamskimi, Pakistańczycy i Murzyni milkli, kiedy przechodziłem obok nich i długo odprowadzali mnie wzrokiem. Białych tam nie było żadnych, tylko ja. A przed dworcem hamburskim – arabsko-azjatycka muzyka. I grupki śniado-skórych mężczyzn w czarnych dresach jakieś interesy między sobą ubijają. Pakistański kierowca autobusu w złoconym uniformie bardzo uprzejmie pokazał nam drogę do hotelu. A w sklepie wietnamskim przy drodze na hamburską Wyspę Spichrzów można sobie kupić... polski ryż w pięćdziesięciokilogramowych worach oraz piwo Lech w puszkach.

W Berlinie, gdzieśmy zajechali w drodze na południe, przed Reichstagiem trafiliśmy na wystawę, którą ktoś sobie rozstawił na stelażach. Hasło: Władimir Putin jako obrońca światowego pokoju. Autor, czterdziestoletni brodac w skórzanej kurtce, rozdawał stosowne ulotki. Miał przy nodze białego, włochatego psa na purpurowej, aksamitnej smyczy. Datki zbierał do pudełka po kawie Jacobs.

W Lipsku trafiliśmy na chwilę niezwykłą. W kościele, w którym Bach był organistą, wspaniała próba przed koncertem – raj dla uszu i serca. Siedzieliśmy godzinę pod kolumnami. W sklepie z minerałami, które zbieram, wzięli nas za Rosjan – i obsługiwali z wielką estymą. Pożegnałem ich uroczystym „Doswidanija”, uchylając kapelusza. Od drzwi zawołali niemiecką ruszczyzną, kłaniając się w pas, byśmy raz jeszcze odwiedzili ich sklep, jak znowu przyjeździemy z Moskwy. Potem w hotelu dowiedzieliśmy się, że jest już przygotowana lista książek polskich, których nie należy promować za granicą. Podobno Tokarczuk, Stasiuk i inni już się na niej znaleźli. Byliśmy przy lipskim ratuszu na spotkaniu autorskim Zaremby, który przedstawiał swoją *Wielką trwogę* – książkę, która właśnie trafiła na listę, chociaż przekład wydało dobre wydawnictwo niemieckie.

W Dreźnie doradzono Krystynie, by nie wychodziła na ulicę w żadnej chuście na głowie. Zrobiliśmy wielkie oczy. Po prostu – jak nam wytłumaczono – po ulicach chodzą młodzi patrioci z Pegidy i biją... imigrantki z Bliskiego

Wschodu. A chusta wiadomo... Pegidziarze spotykają się w każdy poniedziałek na placu przed odrestaurowaną katedrą drezdeńską i krzycząc „Deutschland! Deutschland!”, wymachują pięściami. Rada miasta zaprosiła rzeźbiarza, który dużą część placu zastawił wielkimi metalowymi rzeźbami, przyśrubowując je mocno do bruku. Rzeźby – chyba jest ich ze sto – dwumetrowej wielkości, ze stali nierdzewnej, przedstawiają ludzi-wilków, z wyszczerzonymi kłami, z pistoletami w rękach oraz dłonią wyciągniętą w nazistowskim pozdrowieniu. Teraz Pegidziarze nie mają gdzie wiecować w centrum miasta, bo miejsce, niestety, już zajęte.

Kiedyśmy w Dreźnie przejeżdżali koło gmachu sądu, nasza miła przewodniczka, Polka, pani J., opowiedziała, co się właśnie zdarzyło. Na jednym z placów zabaw młody Niemiec huśtał się na huśtawce przeznaczonej dla dzieci. Na plac weszła muzulmanka z synkiem. Poprosiła Niemca, by pozwolił się pohuśtać córeczce. Niemiec obrzucił ją najgorszymi obelgami, na co ona wyjęła z kieszeni komórkę i spokojnie zadzwoniła na policję. Policja przyjechała po paru minutach. Spisali Niemca. Tydzień później dostał wezwanie do sądu. Stał się na rozprawę. Muzulmanka siedziała w sali sądowej na krześle. Kiedy ją zobaczył, przeskoczył przez barierkę i dziewiętnaście razy wbił jej nóż w szyję, piersi i brzuch.

Na dworcu w Berlinie, gdzieśmy czekali na pociąg do Düsseldorfu, na naszą ławkę przysiadła się grupa chłopaków arabskich z wielkimi torbami. Młodzi, hałaśliwi, w džinsach, adidasach, swetrach, śpiewali, tańczyli, gonili się po peronie. Ruch, gwar, krzyk, śmiech, wymachiwanie rękami, tupanie, skakanie. Nie wiem, czy bałem się ich dynamicznej młodości, czy koloru skóry, ale ciarki mi chodziły po plecach, chociaż nie zaczęli nas nawet jednym gestem. Ale kontrast olbrzymi: niemieccy pasażerowie na peronach siedzą jak śnięte ryby, milczą, przysypiają. A ci śniadoskórzy – aż kipi w nich życie!

W Düsseldorfie zatrzymaliśmy się w domu, na którego fasadzie dumnie puszy się duży, czarno-drewniany Żuraw Gdański, wystający z muru nad głowami przechodniów. Na spotkaniu autorskim publiczność – zapewne protestancka – żarliwie wypytywała o to, co robi Kościół katolicki w Polsce. W Darmstadt także wiele pytano nas o to, co się w Polsce dzieje.

W Zurychu byliśmy na jubileuszu Germana Ritzza. Wydział Sławistyki w pięknej dzielnicy, międzywojenne wille, zieleń. Było uroczyście, patetycznie, wesoło i smacznie. Potem wybraliśmy się na miasto. Prowadziły nas chyba dobre duchy. Nie wiedząc, dokąd idziemy, trafiliśmy prosto na groby Jamesa Joyce’a, Eliasa Canettiego i paru innych największych. Grupa

Amerikanów z Kansas oddawała właśnie hałaśliwym śpiewem nad grobami cześć Zakopanym Geniuszom. Młodzi Niemcy i Szwajcarzy przychodzą tam, żeby pisać. Siadają na kamiennej ławce obok grobu Joyce'a i piszą godzinami. Cmentarz piękny, na wzgórzu. Obok niego stary *gasthaus*, gdzie Tomasz Mann podobno zakochał się po raz ostatni – w tutejszym młodym kelnerze. A z tarasu przy *gasthausie* ponad strzyżonymi bukszpanami odlotowy widok na miasto i jezioro.

W otwartym wagonie pociągu, gdyśmy jechali z Zurychu do Bazylei, obok nas jechała rodzina arabska z Zug. Parę dzieciaków, ojciec i matka. Chusty, kolorowe kubraki, naszyjniki, kolczyki, brzękające łańcuszki. I porażająca radość życia, która ich rozsadzała. Niemożliwie hałaśliwi. Żarty, wygłupy, podskoki, pajacowanie, ojciec śpiewający, tańczący, synkowie – czterech! – zachwyceni, chcący mu dorównać wysokimi głosami. Cała ta rodzina, wyraźnie biedna, pewnie z Syrii czy z Iraku – jak w szklanej kuli wesołości zamknięta, obojętna na cały świat. Przypomnieli mi się wędrowni Cyganie, których zapamiętałem z dzieciństwa, jak przyjeżdżali na pola w Oliwie, by rozbić tabory. A reszta białych pasażerów? Drewniane twarze Szwajcarów wracających z pracy, senność, zmęczenie, milczenie, cisza, głowy kiwające się w rytm pociągu jak senne wodorosty w mętnej rzece ciemności, przez którą nasze wagony pędziły w stronę Alp.

Takie to mieliśmy ostatnio przygody niemiecko-szwajcarskie.

W Norymberdze na kolacji w Krakauerhausie

Siedzimy sobie w restauracji na murach obronnych sławnego miasta. Pani J., pani W. oraz my. A wieczór piękny, powietrze miękkie, tkliwe, sierpniowe, chociaż już wrzesień. W restauracji tłok, setki młodych ludzi, gwar, muzyka, śpiew.

Aż tu naraz w rozmowie na wierzch wypływa zmartwienie: oto dowiadujemy się, na co cierpi Norymberga. – My już mamy dosyć! – mówi W. – Czego? – pytam. – A tego, że wszyscy kojarzą Norymbergę tylko z paroma znakami. Miasto Dürera, miasto hitlerowskich *Parteitagów*, miasto Trybunału Norymberskiego. I tak w kółko. Bo – pani W. krzywi się – co my mamy oprócz tego? Tak naprawdę to tu, w Norymberdze my niczego oprócz tego nie mamy! Wy w Gdańsku to przynajmniej macie wybuch drugiej wojny, Solidarność, Wałęsę, Huellego, Moźdzera i Chwina. A my tu? Tylko ciągle w kółko to samo! Dürer, *Parteitagi*, Trybunał Norymberski! My już mamy tego powyżej uszu!

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Ulice główne, ulice boczne

Mur jak mozaika, palmy, platany i pinie. Wjazd w Porta Pia, via Nomentana i na róg via Appennini, via Capodistria i via Corsica.

Z klatek wychodzili na piekło sceny i ginęli – w świetle słońca, przy aplauzie widowni.

Po kolejnych kręgach, jak po spirali, w rytmie.

Sterczące szczątki, przejścia i nisze wypełnione odłamkami – jak sadzawka Bethesda. Wejścia, szczeliny i wąskie korytarze. Piękno tego widoku.

Kamienne i ceglane stoki i łuki. Gładkość i szorstkość ścian, nisze i zakamarki. Żelazne okowy i ryzy spinające mury. Wysokie śliskie stopnie.

Jaki działa tu duch, jakie duchy?

Resztki, które tworzą formę rozbitą i zwartą. Ich kompozycja i tok.

Jak w kalejdoskopie. Obroty i ciągle to samo, w zmianie. Biel kolumn, łuków i bram i dominujące szarość i czerń. Rysy, sztukowania, połączenia i cięcia. Nawarstwiający się spiętrzenia i wzrosty, symetrie i proporcje.

Pozostałości, okruchy, fragmenty, resztki.

Pod łukiem Sewera. Wejście i wyjście w górę i z wysokości w bezmiar. Wzbite w niebo kolumny z cokołem i ze świątyni Saturna. Obok kamiennomurowany kolos Bazyliki. Monumentalne szczątki.

Via Sacra, tam i z powrotem. Z lewej Łuk Tytusa i droga na Palatyn.

Na kamieniu pod oliwkami. I w szpalerze drzew do góry. Cień i ożywczy wiatr.

Jak w gnieździe.

To tu był początek. Potęga i wieczność tych ruin. Szczątki pałaców i bazylikowych gmachów. Plac hipodromu wśród zniszczonych murów. I widok na Miasto.

Po stu dwudziestu czterech stopniach do Santa Maria in Aracoeli.

Z via della Reginella na Piazza Mattei, do fontanny delle Tartarughe. Larnie, gzymsy, rytm okiennic, okien i wysokich drzwi. Kwiaty i krzewy na dachach, balkonach i na dole w donicach. Wylot via dei Funari. Czarna i żółta ściana, wylot via dei Falegnami i via Paganica. Cztery czarni młodzieńcy, cztery czarne delfiny i cztery czarne żółwie.

Chodzenie po liniach. Posągi, fontanna, wieża, zwieńczenie – genialnie do siebie dodane, nadbudowane, zestrojone i zharmonizowane. Mozaika z tysiąca części i jej doskonała spójność. Jakby pracował w niej mocny duch.

Fontanna della Minerva i wokół niej gra światła i cienia.

Z via del Campidoglio widok na ruiny – triumfujące piękno i ład, który przewyżcza chaos.

Wieża z krzyżem na szczycie Santa Maria in Cosmedin, za nimi Palatyn i Koloseum.

Jak z dzieciństwa szopka w Santa Maria della Consolazione.

I nagle – starożytna kolumna, brama, szczątki muru, łuk i sklepienie. Jedno na drugim i obok drugiego, na swoim i nie swoim miejscu.

Ciche kaplice: posadzki, krzyże, obrazy, rzeźby, mozaiki, witraże i okna.

Chrystus zapatrzony tęsknie, a może błagalnie w gołębicę na kopule. W drugiej na niebieskim tle Maria z Dzieciątkiem w mandorli podtrzymywanej

przez anioły. I w trzeciej – Baranek z krzyżem nad kolumną, pod którą Jezus wychodzi z Grobu w otoczeniu aniołów.

Szybki nurt, próg i spienione wody pod kamiennymi łukami. Z prawej synagoga, z lewej most.

Lungotevere dei Cenci – wzdłuż muru, pod drzewami, do Ponte Garibaldi i na wyspę.

Plątaniną uliczek w stronę Campo di Fiori. Zaułki, podwórka, ciasne przejścia i otwierające się przestrzenie. Via dei Balestrari i wejście. Kaptur i plecy Giordana Bruna. Popiel i brąz okiennic, kolory fasad. Sznurki z rozwieszonym praniem. Donice z oliwkami i palmami i bluszcz. W środku targ, pod białymi parasolami. Na dachach ogrody i anteny.

Wylot via dei Giubbonari. Gwar głosów, stuki, powolny, spacerowy ruch.

Przed Palazzo Farnese i na pełnym świetła Piazza Navona. Naprzeciw krzyża egipski obelisk z gołębiem z gałązką na szczycie. Kawiarniane ogródki, taneczerze, muzycy, sprzedawcy obrazów, grupa Hare Kryszna, śpiew i szum wody.

Via Condotti 66, Caffè Greco. Pod daszkiem, wśród medalionów, obrazów i zdjęć, w starej dobrej kompanii. Trójramienne kandelabry, przyćmione lustra, zielone ściany, białe rozety i ornamenty.

Dar tego miasta, dar tego miejsca i dar krążących tu duchów.

Trastevere – kapliczka Matki Bożej w San Benedetto in Piscinula.

Cud posadzek na Zatybrzu. Rytmy układanek, odcieni, kolorów, rys, szczelin, luk, sztukowań, zakłóceń i wzmocnień w precyzyjnych wzorach i kombinacjach.

Połączenia i odniesienia między nimi. Osły, smoki i okręgi, gwiazdy, ruch i wir na dole i u góry, na ozdobnym kasetonowym sklepieniu.

Piazza di Santa Maria. Czarna kostka, ułożona w półkolistę, zachodzące na siebie kręgi.

Niebieskie niebo, słońce i skrawek księżyca. Różnojęzyczne głosy, różnobarwny tłum. Żandarmi i gwardia papieska. A jednak luz, jak na majówce. Kopuła, kolumny, obelisk, fontanna i żar.

Papież widziany z oddali, chociaż biegałem z jednej strony na drugą, żeby być bliżej niego.

Kopuła, kolumny, obelisk, fontanna i fasady otaczających gmachów, ich wielkość i splendor, jakby miały tak stać przez wieki – nienaruszone, będące jednym z głównych punktów odniesienia.

A może mają kiedyś popaść w ruinę i stworzyć napięcie z ruinami Kapitolu? To widzenie: szczątki kolumn i posągów, rozbita fontanna i obelisk, zwalona kopuła i fasada w gruzach, tak jak gmachy wokół, rozpad i zgliszcza. Po pożarze? Po trzęsieniu ziemi? A może po najeździe barbarzyńców?

W ceglano-kamiennym wnętrzu. Wyżej i wyżej. W grubym murze okna dla strzelców umocowane pod różnymi kątami. Labiryntowe przejście do papieskich apartamentów.

Zwodzone mosty, schody, korytarze i mury z krenelażem. Widok na wzgórze, góry, drzewa, rzekę, kopuły, wieże, dzwonnice i dachy.

Do Porta Pia i na zewnątrz – do środka.

W Santa Maria della Vittoria: krzyżyki i obrazki z szafy zakonnej.

Z Villa Borghese przed Porta del Popolo. Krzyż na szczycie obelisku, fontanna, cztery lwy, dwie kopuły, między nimi via del Corso z prześwitem na Piazza Venezia, z lewej via del Babuino i z prawej, w stronę Piazza Navona, via di Ripetta.

Santa Maria dei Miracoli: barokowy przesyt, który nic ani nie ujmuje, ani nie czyni nadmiaru. Wrażenie, że dodawanie jest wzbogacaniem i dopełnieniem albo że redukuje i wyostrza.

Jedenaście kolumn Hadriana i krąg Panteonu. W kopule wir kasetonów i prostokąty, kwadraty i koła na posadzce. Ołtarz, czternaście okien na górze, obracanie się w kółko.

Otwory na wodę. Rytm kolumn, figur, kaplic, kolumn, rozet, krzyży i krucyfiksów.

Na Piazza della Rotonda obelisk z krzyżem i fontanna.

Piazza della Minerva: na słoni obelisk z krzyżem na szczycie.

Do Florencji. Katedra di Santa Maria del Fiore. Skala miasta wywyższa ją i monumentalizuje, jakby cały świat zbiegał się wokół niej.

Obchodzenie dookoła. Znad fasady olśniewające słońce. Kunst każdego szczegółu i kunst całości, formy. Jakby wszystkie sztuki tu się zbiegły i współpracowały – oprócz muzyki i słowa, które są w środku.

Marmurowe wykusze i fryzy. Surowe, zimne wnętrze z mocnym rytmem i rozbłyskami piękna. Wysokie kolumny i łuki. Na ołtarzu krucyfiks z brązowym Chrystusem i zatkniętą u góry palemką.

Szary i biały gotyk, okna z kolorowymi witrażami. W kopule fresk Sądu Ostatecznego.

Dante na ściennym malowidle. Wzory na posadzce. Zegar, który pokazuje czas w odwrotną stronę.

Mozaiki i płyty nagrobne w podziemiach.

Z dzwonnicy widok na kopuły, wieże i dachy, jak na obrazku.

Po kamiennych śliskich schodach, w wąskim i krętym korytarzu, dotykając ścian – do góry.

Naprzeciw wieży – na kopule złota kula i krzyż. Czuje się opór, upór i móż przy jej wznoszeniu, ale gotowa jest do lotu, jak statek kosmiczny.

Dachy, domy, pola, linie gór, szare i białe obłoki.

Przy oknie, w narożniku, przytulony do muru.

Wypatrywanie kamienia, z którego Dante obserwował budowę.

Trud, upór i natchnienie wspinaczki.

Kolejne coraz wyższe stopnie – na tej wysokości jakby łatwiej się wchodzi, choć serce bije mocno.

Na kamiennej półce przy dzwonie z barankiem.

I ostatni odcinek – jednak trudny. Mozół wspinania się i przeciskania wśród tych, którzy schodzą z góry, między nimi a murem.

Widok na cztery strony świata. Z wysokości 85 metrów, 414 schodów. Naprzeciw krzyża na kopule katedry.

Baptysterium, Museo dell'Opera – *Pieta del Duomo* Michała Anioła, genialna w swojej niedoskonałości.

Z via del Corso w prawo, do via Santa Margherita dei Cerchi i pod kościół Dantego, obok jego domu pod numerem 2. Z Piazza de Giuochi w prawo w Chiesa di Dante. I z via Santa Margherita na via Dante Alighieri. Zaułki, wąskie uliczki. Do Piazza San Martino i przez via dei Megazini do via della Condotta.

Postój na Piazza della Signoria. To tu Savonarola palił książki, a potem sam został spalony. Surowe reguły panowały w tym mieście, o czym przekonał się też Dante.

Fontanna Neptuna i Palazzo Vecchio z wieżą na wieży. Dawid, Perseusz, lwy i porwanie Sabineek.

Pałac naprzeciw fontanny – czy nie był to ostatni widok groźnego mnicha? A może niebo?

Wyjście nad rzekę i jak z bajki most. Łodzie płynące i cumujące przy brzegu.

Ponte Vecchio i uliczki po drugiej stronie Arno.

Piazza di Sante Croce – przed pomnikiem Dantego z orłem i lwami.

Na Piazza di San Giovanni dwie uśmiechnięte dziewczyny w laurowych wieńcach idą w stronę katedry.

Podłączeni do komórek jak do przyrządów, które podtrzymują życie. Siedzą, chodzą i jeżdżą zapatrzeni w ekrany i wizjery aparatów. Z kim mają łączność?

Po to są Rzym, Madryt, Paryż, Londyn i Berlin, żeby przyjąć uchodźców i emigrantów. Wokół widzę ich miłe, różnokolorowe twarze.

Z Corso d'Italia – do Villa Borghese. Świat tych, którzy kiedyś byli dla nich pół-bogami, przyjmuje ich i gości.

Apollo i pojmana Dafne, ale on jakby już nie był nią zainteresowany. Jest uległa, a może obojętna? To przecież Apollo!

Cud trzech obrazów Caravaggia w San Luigi dei Francesi. Chrystus, Mateusz i całe życie człowieka – wybranie, wykonanie i śmierć.

Za Murami u Sant'Agnese – między kolumnami, niszami, łukami i oknami.

W zaułku via di Sant'Ambrogio, przed brązowymi drzwiami trzy złote kostki w czarnym bruku z napisami: Marco Sciunnach, data urodzenia, aresztowania i deportowania do Auschwitz; data śmierci nieznana. Settimio Sciunnach i Rosa Spagnoletto, zamordowani w 1944 w Auschwitz.

To, co niemożliwe, staje się możliwe, to, co trudno sobie wyobrazić, raptem istnieje – w zaskakującym, a potem jakby naturalnym powiązaniu jak na

przykład ta drewniana ambona przy czwartym filarze od ołtarza z oplatającymi ją schodami lub kręta kolumnienka dostawiona jakby ni z tego, ni z owego przy czterech kolumnach przy ołtarzu głównym lub schowane oświetlenie, które daje nastrój lub naprzemiennosc kolumn o różnych odcieniach z jednej i z drugiej strony głównej nawy, czy te koliste i gwiazdziste wzory i wiry na posadzce, ich ruch i tok prowadzące i przygotowujące do mozaik na sklepieniu kopuły nad głównym ołtarzem.

Rytm pustych konfesjonatów, z prawej – biały marmurowy tron.

Na via della Lungara nowy rodzaj muru, niedaleko wejścia w Salita del Buon Pastore, którą wychodzi się nad rzekę.

Za Villa Attili fragmenty murów obronnych i korony drzew, a z drugiej strony rytm łuków.

Termy Karakalli – żywioł ruin. Drzewa oliwne, mewy i zapach koszonej trawy. Wąskie, spalone słońcem cegły.

Ostre krawędzie i załomy, stopnie, przejścia, wejścia i okna. Śpiewające ptaki, maki, rumianki i mlecze. Układanie mozaiki na starannie przygotowanym podłożu.

Olbrzymie nisze, resztki granitowych kolumn i piętrzące się warstwy. Bramy i prześwity, kolejne fragmenty i niebo.

Katakumby di Sant'Agnese. Przy wejściu mysz. Wąskie korytarze w wulkanicznej skale i galerie z wnękami i kryptami. Kości, czaszki i resztki szkieletów. Labirynt bez wyjścia lub z jednym, przy którym czeka śmierć.

W niszach półki – miejsce dla ciał. Cieknąca woda, mrok i ciemność. Płyty z napisami i oliwne lampki. Imię, nazwisko i monogram Chrystusa, znak gołębiczy z gałązką lub ryba (*i-ch-th-i-s*). Ozdobne *cubiculum*.

Sarkofagi, lichtarze i krucyfiksy.

Na Piazza Navona, późne popołudnie po upalnym dniu. Ktoś gra, ktoś śpiewa, ktoś mówi. Wszystko tu jest: fontanny, egipski obelisk, starożytny pomnik, kopuła bazyliki i krzyż, wiatr i niebo nad głową.

Na Piazza de Massimi kolumna z rozbitą rozetą, piękne połączenie fasad i przejście.

Palazzo Maximo alle Terme – niewidzące oczy posągów. Groteski na ścianach i na suficie. Liście, sztukaterie, sploty, freski i mozaiki, marmurowe inkrustacje, rzeźby, insygnia, ołtarze i sarkofagi. Przenikanie greckich i rzymskich wzorów.

Czy ten, który układa mozaikę, zna jej cały wzór? Czy wie, do czego zmierza i jak wielka czeka go praca?

Na białej ścianie fragmenty fresku. Sceny z życia nieśmiertelnych postaci: Hermesa, Zeusa, Apolla, Dionizosa, Ateny, Minotaura, Meduzy, Marka Aureliusza, Trajana i Herkulesa.

Mury przy Porta Pia, które przypominają mury Jeruzalem.

Ostia. Fale, palisada, mewy, kamienny brzeg. Jasność nieba i toń, światło, blask i lekki ruch.

Biało-zielona, lazurowa woda. Roje otoczek i muszle o grubych ściankach. Morze łagodne i otwarte, zapraszające do podróży.

Mieszanina: brązowy, biały, różowy, fioletowy, niebieski i czerwony. Gra światła, cudowna wymiana, przenikanie, dopełnianie i łączenie.

Tunele i otwarta przestrzeń, obłoki, pola, pagórki i góry na horyzoncie. Miasta ucepione zboczy, złagodne szczyty. Forteca Monte Cassino. Wiatraki, przełęcz i piaski. Drogi i dróżki, które pną się w górę i schodzą w dół.

Neapol. Z Piazza Giuseppe Garibaldi do Piazza Enrico de Nicola. Wielka czarna brama z białym łukiem i biała z drugiej strony. Uliczny zgiefk i luz.

W Santa Caterina a Formiello. Na lewo Castel Capnaro. Sieć ulic i uliczek, rozwieszane pranie, upał. Odrapane fasady domów. Wąska jak rynna via dei Tribunali, sześć kroków, czarny bruk. Pędzące auta i skutery. W prawo i w lewo czeluści uliczek z płachtami suszących się prześcieradeł. Zdobne bramy, ogródki, na straganach owoce, ryby, pieczywo i ciasta. Zagracone podwórza.

San Gennaro. W kaplicy Świętego Januarego, pod błyszczącą kopułą. Inne pokryte patyną starości, jakby bardziej autentyczne.

Zejdźcie do krypty. Surowość wnętrza i piękno, które wzmacnia śpiew gregoriański.

Światło na górze przenikające przez okna nad ołtarzem głównym.

Głos, że zamykają. I na zewnątrz, przed białą fasadę, na wąskiej ulicy zastawionej autami i kubłami na śmieci.

W lewo od Tribunale – San Lorenzo Maggiore. W ołtarzu głównym śliczny krucyfiks z czternastego wieku. Szare surowe wnętrze, jakże inny świat od tego na ulicy. Zdobne filary, misterne drewniane sklepienie i okna, przez które przepływa światło. W ołtarzu głównym, jak w wielkim szkielecie, Chrystus na krzyżu – smutny, zrezygnowany, a może śpiący? Oddany, czy oddalony? Wysoce, chociaż i tak tylko w połowie wysokości.

W bocznej kaplicy szopka jakby wzięta z neapolitańskiej ulicy.

Stare drewniane drzwi i wysoki marmurowy próg.

W lewo via San Gregorio Armeno do via Benedetto Croce i do głównej via Toledo i w prawo, do Piazza Dante Alighieri, gdzie stoi na wysokim białym cokole. Na wyciągniętej lewej ręce siedzi żywy gołąb.

Do pałacu Convitto Nazionale Vittorio Emanuele i dalej, via Sant'Anna do via Sanfelice i do Piazza Giovanni Bovio i prosto, do Corso Umberto I, w prawo do via Nuova Marina, skąd widać maszty cumujących promów i w lewo, znowu na Corso Umberto I i do Piazza Giuseppe Garibaldi, do punktu wyjścia.

Oczy, które w bazylice Marka patrzą z mozaiki.

Po wysokich schodach do Marka Aureliusza, na czarno-szarym labiryncie.

Ludzie na Palatynie jak kolorowe ptaki wśród murów i drzew.

Na via dei Fori Imperiali ciąg obitych na niebiesko trybun z daszkiem i balustrady, które od kilku dni montowali żołnierze i robotnicy.

W dolinie, między Palantynem i Awentynem, w półkolistym kręgu.

Z Piazza Venezia do Piazza del Quirinale i via del Quirinale i via XX Settembre do Porta Pia i – na zewnątrz.

LESZEK SZARUGA

Nowa Polska (10)

23.

Jednym z ważnych haseł jeszcze nowszej Polski, jaka objawiła się w roku 2015, jest projekt o nazwie Międzymorze, czasami określany mianem Trójmorza, co o tyle istotne, że przynajmniej odróżnia ten koncept od wizji Józefa Piłsudskiego, który o Międzymorzu mówił w zgoła odmiennych od dzisiejszych okolicznościach. Jak można domniemywać, chodzi przede wszystkim o zintegrowanie wokół Polski krajów Grupy Wyszehradzkiej, a następnie skaptowanie do niej państw bałkańskich, w przyszłości być może także i tych, które powstały w Europie, geograficznie pojmowanej, po rozpadzie Związku Sowieckiego. Chodzi, jak się domyślam – ale też nie trzeba się aż domyślać: często zwolennicy Międzymorza mówią o tym wprost – o stworzenie przeciwwagi dla dominujących w Unii Europejskiej Paryża i Berlina, wobec których, w narracji zabiegających o powstanie takiej koalicji polityków polskich, ci „mali” są nadto zależni i nie mają dość mocy, by się tym potęgom skutecznie przeciwstawić w obronie własnych interesów.

To plan jako żywo niesłychanie ambitny. Ma on nadto pewne niedogodności. Bo niby dlaczego właśnie Polska ma być tu potencją centralną? Czy nie będzie to kłuło ambicji Pragi bądź Bukaresztu, o Tiranie nie wspominając? I czy możliwe jest zbudowanie konsensu pozwalającego na wykreowanie wspólnej płaszczyzny porozumienia łączącej wszystkich uczestników projektu „Międzymorze”? Czy nikt nie będzie podejrzewał Polski o to, że buduje taką formację po to jedynie, by, dominując w niej, załatwiać przede wszystkim własne interesy? Ja w każdym razie na miejscu Słowacji bądź Bułgarii obawiałbym się podobnych uwikłań. Zastanawiałbym się nad tym, czy propagowany projekt nie jest jedynie w polskim interesie, konstruowany po to tylko, by wyposażać Polskę w moce pozwalające ubiegać się o status równy Berlinowi i Paryżowi, w drugiej dopiero kolejności czyniąc ją reprezentantem pozostałych uczestników tego antybrukselskiego stowarzyszenia i zarazem uzależniając możliwość realizacji ich ambicji od decyzji Warszawy.

Przy czym sama etykieta Międzymorza wydaje się być myląca, gdyż kojarzy się z zamiarami Piłsudskiego, które miały charakter przede wszystkim militarny: chodziło o stworzenie koalicji zdolnej przeciwstawić się wojskowo dwóm wówczas dominującym w Europie siłom, jakimi były Niemcy i Rosja. Dziś, gdy mowa o Międzymorzu, autorzy mają na myśli przede wszystkim związek o charakterze politycznym. Taka koncepcja może też mieć drugie dno, a myśleć o nim pozwala choćby opuszczenie Unii Europejskiej przez Wielką Brytanię. Nie można wykluczyć, że ten przypadek pozwala zakładać, że po mniejszych lub większych perturbacjach Unia w końcu się rozpadnie, a wówczas Międzymorze okaże się realną alternatywą dla krajów Europy Środkowej i Wschodniej, dającą szansę na przeciwstawienie się imperialnym ambicjom Rosji (w koncepcji jednego z najbardziej wpływowych rosyjskich politologów, Aleksandra Dugina, właśnie Międzymorze stanowi „naturalny” obszar wpływów Kremla). Ostatnio wizję taką przedstawił w powieści *Pomiędzy* Grzegorz Filip. Ale wówczas – w wypadku nie tak oczywistego uzgodnienia wspólnoty Trójmorza – trzeba by przyjąć, że organizm ten będzie miał nie tylko polityczną, lecz także militarną zdolność zbiorowego działania.

Jest tu jeszcze jeden problem, pozornie tylko marginalny: religia. Na całym obszarze Międzymorza dominuje prawosławie, dla którego Rzym reprezentuje godną najwyższego potępienia herezję. W tych okolicznościach katolicka Polska ma niewielkie szanse zdobycia wpływów w społeczeństwach tych krajów, także dlatego, że swój katolicyzm silnie eksponuje jako wartość nieredukowalną. Zważywszy zaś silny konserwatyzm środowisk współtworzących koncepcję Międzymorza, ten czynnik może okazać się wyjątkowo, może nawet dramatycznie, poważny – tym bardziej że Kościół, odgrywający w tych kręgach doniosłą rolę, nie pójdzie w tych kwestiach na żadne ustępstwa, zaś porozumienie z prawosławnymi bez błogosławieństwa papieskiego wydaje się dość mało prawdopodobne, co oczywiście politycy muszą wziąć pod uwagę. Nie wiem, jak dalece zwolennicy obecnej koncepcji Międzymorza biorą pod uwagę te właśnie okoliczności, uważam jednak, że bez ich uwzględnienia cały ten pomysł nie jest wart funta kłaków.

To nie znaczy, że Międzymorze jest zupełną fikcją. Rzecz w tym, że jest to zjawisko historyczne, ukształtowane przede wszystkim w dziewiętnastym stuleciu i obejmujące kraje, które w tym czasie – od Finlandii na północy po Grecję na południu – pozbawione były bytu politycznego i to akurat w czasie, gdy w Europie Zachodniej powstawały struktury nowożytnych państw narodowych. Można wskazać jeszcze parę wyróżników: brak udziału

w wyprawach krzyżowych i powstawaniu zakonów rycerskich, brak kolonii (tu Polska akurat ma swe „kolonialne” zaszczości na wschodzie), w zasadzie brak reformacji, a na pewno brak doświadczenia formującego, jakim była wojna trzydziestoletnia, zaś w wieku dwudziestym doświadczenie obu totalitaryzmów, bolszewickiego i nazistowskiego (w moim przekonaniu lepiej je nacechować partyjnie niż narodowo: rosyjskiego i niemieckiego – tym bardziej że w obu wypadkach chodzi o „socjalizm” – w końcu hitleria to Narodowo-Socjalistyczna Robotnicza Partia Niemiec [NSDAP]). Można zapewne wskazać jeszcze kilka innych wspólnotowych cech – choćby fakt, że we wszystkich tych krajach substytutem polityki stały się w wieku dziewiętnastym kultura i religia, nie kształciły się zaś elity zdolne uprawiać politykę realną. Wygląda na to, że tak pojmwane Międzymorze zakończyło ostatecznie swój żywot po przemianach roku 1989 oraz po rozczłonkowaniu Związku Sowieckiego. Jedno tu wydaje się istotne: elity polityczne tych krajów nie do końca rozumieją wykształcony na Zachodzie model liberalno-demokratyczny, a bywa, że odwołują się do doświadczeń systemów niedemokratycznych, w których tkwiły przez niemal dwa stulecia. Może więc lepiej pozostawić Międzymorze historykom.

24.

Antologia nosi tytuł *Zebrało się śliny*. Znaczy się: będzie plucie. Zbiornik przygotowali Paweł Kaczmarski i Marta Koronkiewicz, wydano zaś staraniem oficyny Biuro Literackie w Stroniu Śląskim AD 2016. Całość zawiera utwory poetyckie jedenaściorga autorek i autorów, zaś jej tytuł, jak czytam, zaczerpnięty został (czasownik „zaczerpnąć” stosownie się składa z tytułem) „z wiersza Konrada Góry”. Wiersz Konrada Góry idzie tak: JEGO SOKI ZALEWAJĄ KRAJ UST: // naród, komenda stój. / Zebrało się śliny”. Z tą śliną rzeczywiście coś się dzieje. W wierszu *O krok od nich* można przeczytać: „Przebrnąłem przez rów lepki od jeżyn, wyszczałem się. Podszedłem bliżej i patos / Wstrzymał mi splunięcie”.

Kolejny zestaw tworzą wiersze Szczepana Kopyta, który, przyznam, jest – podobnie jak już przywoływany przeze mnie Krause – buntownikiem poetyckim z prawdziwego zdarzenia. W każdym razie już dawniej zwrócił moją uwagę. Znalazłem notatki na marginesie mojej lektury jednego z jego tomów: *buch* (Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2011) – połączony z płytą, której muzykę skomponowali wspólnie autor książki oraz Piotr Kowalski, należy traktować jako całość. Jej odbiór powinien być, jak sądzę, dwufazowy: po lekturze wierszy

Czy wyjściem z tego jest zapalenie „nielegalnego blanta”, który chroni „przed szaleństwem / i nieuleczalną nienawiścią” (*prawo*)? Zapewne nie, jednakże ten gest już nie jest gestem buntu, lecz odmowy. Diagnoza stanu rzeczy naszkicowana w tych wierszach z pewnością odzwierciedla odczucia szerszych kręgów społecznych. Odwaga Kopyta polega przede wszystkim – po latach dystansowania się literatury wobec kwestii dotyczących życia publicznego – na przełamaniu oporu, jaki ta problematyka stawiała i na nazywaniu rzeczy po imieniu. Wreszcie też, a to przesądza o wartości tych utworów, na umiejętności znalezienia dla owych rozpoznań właściwego języka wykorzystującego, jak choćby w wierszu *szum maszyn diody led dla oczu*, sloganowych formuł i demaskującego pułapki dominującego dyskursu: „widmo transseksualne krąży”. Oczywiście – po Europie ono krąży, jakżeby inaczej...

*

Nie mam zamiaru opisywać tu całej antologii (choć warto: to w końcu próba wykreowania – nie wiem czy przez samych poetów, czy raczej przez antologistów: wierszom każdego z autorów towarzyszy wypowiedź krytyczna – pewnej wspólnoty artystycznej, wyodrębnienia osobnej wyspy wrażliwości), ale sygnalizuję jej istnienie. O tyle warto się przyjrzeć tym wierszom, że są w swej masie wyrazem niezgody na coś, co umownie określa się mianem Systemu. Są też te utwory świadectwem zwyrodnienia czy degeneracji tkanki społecznej i próbą jeśli nie zalecenia tego stanu, to w każdym razie głośnej diagnozy. Ale właśnie: czy ten głos może być usłyszany? Poezja w końcu staje się zjawiskiem coraz bardziej niszowym, jeśli zdobywa sobie szerszy odbiór, to za pośrednictwem muzycznego nośnika (wcześniej Świetlicki, dziś Kopyt), a i to odbierane jest w raczej wąskim kręgu. Dziś, przypuszczam, taki tom jak *Trzy salwy* Broniewskiego, Standego i Wandurskiego przeszedłby bez echa. Rację zdaje się mieć zatem Ilona Witkowska, gdy wierszem *kółko graniaste* zapisuje sarkastycznie i gorzko smutną prawdę:

Łódź zatoneła koło Lampedusy.
śmiałyśmy się: Łódź zatoneła? miasto?

my tu się śmiejemy, oni tam umierają.

więc co? mamy się nie śmiać?
kiedy się nie śmiejemy, to też umierają.

Cóż, gdy ledwo się ruszamy z przeżarcia lub kombinujemy, co zrobić, by zadbać o dobrą figurę (wakacje się zbliżają), dziesiątki tysięcy ludzi w Afryce umiera z głodu. Mamy nie uprawiać joggingu? Właśnie.

Z drugiej strony... Myślę, że jednak wiersze Barańczaka zrobiły swoje. Do napisania jest analiza zjawiska, które wówczas obserwowałem: w czasie „karnawału Solidarności” wydawano mnóstwo biuletynów związkowych (raczej nie były to pisma „inteligenckie”), często na luźnych kartkach, powielanych byle jak, ale ponieważ te biuletyny zwolniono z obowiązku ich cenzurowania, były niezwykle popularne, wiele z nich zaś, na zasadzie kwiatka do kożucha, drukowało wiersze, zaś autorami najczęściej prezentowanymi byli Barańczak i Krynicki, poeci należący do „trudnych”, a jednak...

PIOTR SZEWC

Z powodu i bez powodu (46) Bez tytułu i daty (XXXIX)

W latach siedemdziesiątych, a więc w czasie, gdy mieszkałem na Nowym Mieście, G., kobieta w wieku zbliżonym do mojej Babci, z córką prowadziła kramikarsko-odpustowy interes. Był to interes obwoźny. Przenośna, zadaszona brezentem budka w dniu odpustu stawiała pod zamojskimi i okolicznymi kościołami, a w dniu targowym na nowomiejskim rynku. Lada ugięła się od świecidełek i zabawek, obwieszane nimi były ściany budki i wspierające zadaszanie żerdzie. Wymienię blaszane korkowce, plastikowe wiatraczki, balony, wypełnione trocinami „joja” na gumkach, lusterka z podobiznami gwiazd ekranu, blaszane pierścionki i sygnety, ale też słodyczne, wśród których wyróżniały się słodko-mdle szczypty w pastelowych kolorach i niedostępne w handlu uspołecznionym, produkowane przez holenderską firmę Maple gumy do żucia Donald. Jarmarczne i odpustowe budki, jak budka G., oblegały nie tylko dzieci. Budki mniej fascynowały niż wesołe miasteczko czy cyrk, a jednak umieściłbym je pośród tego typu małomiasteczkowych atrakcji. G. mieszkała w drewnianym domu tuż przy Hrubieszowskiej, między Wierzbową a Skośną. Z kolegami chodziliśmy do G. kupić gumę do żucia. Ważniejszy od gumy był owijający ją, zawsze inny obrazek – minihistoryjka z disneyowskiej kreskówki z Kaczorem Donaldem czy Myszka Miki. Otwieraniu gumy towarzyszyły emocje, jak ciągnięciu losu na loterii: czy już taki obrazek mam, czy ten będzie nowy? Jak wszyscy, i ja miałem kolekcję donaldowych obrazków. Rozprostowane i szanowane bardziej niż inne przedmioty, obrazki trzymałem między kartkami zeszytu lub książki. Jak znaczki, obrazki były materiałem kolekcjonerskiej wymiany. Nabywanie w sieni u G. gumy do żucia miało walor pokątności. Ten handel kojarzył mi się z melinami, w których pół litra czystej można było kupić każdego dnia o dowolnej godzinie.

Co by było, gdyby. O czym pisałby Artur Sandauer, kogo by zniszczył, a kogo by odkrył w roku 2017?

Połowa marca, wrony siwe opanowała gorączka budowania gniazd.

20 marca przed godziną dziewiątą na wierzchołku nagiej jeszcze topoli ponad trzydzieści wron siwych urządziło zebranie. Poruszają ogonami i rozglądają się po okolicy w milczeniu. Co chwila przylatuje kolejna, a inna odlatuje. Są czujne. Nie wiem, czemu zawdzięczać to zgromadzenie. Zwykle na tę topolę przylatują sroki. Dziś odmiana.

Stefan Gołębiowski – poeta z mazowieckiego Bieżunia. Kto o nim pamięta, kto go czyta?

Nie spodziewałem się, że na topoli naprzeciwko mojego okna zobaczę wronie gniazdo. No ale jest. Jego właścicielami są wrony siwe. W ciągu kilku dni gęsto pleciony koszyk gniazda umieściły w rozwidleniu pnia i konara na wysokości szóstego piętra. Chyba jeszcze nie wysiadują jaj. Na razie, póki topola nie okryła się liśćmi, widzę i gniazdo, i wrony. Ale niebawem zniknie mi z oczu to arcyciekawe domostwo. O wronach siwych mam lepsze zdanie niż o gawronach: są mniej płochliwe i wydają mi się bardziej inteligentne.

Niekonieczność to luksus, nieoczywistość to wyzwanie. Zapisane z myślą o Krzysztofie Lisowskim.

Karierę wśród publicystów, komentatorów bieżących wydarzeń i dziennikarzy prowadzących programy telewizyjne i radiowe zrobiła fraza „ostatnie zdanie”. Myliłby się jednak ten, kto by zaufał deklaracji ostatniego zdania. Zwyczaj jest ich jeszcze kilka.

Pierwszy tydzień kwietnia, wrony siwe wysiadują jaja.

ARTUR SZLOSAREK

Fragmenty (10)

Leśne jezioro

„Spleen jest uczuciem, które odpowiada katastrofie, która się nie kończy” – pisał Walter Benjamin w jednym z tekstów poświęconych Charlesowi Baudelaire’owi. Zdanie to dotyczy jednak w moim przekonaniu przede wszystkim „katastrofy życiowej” samego doktora Delbrücka, bo tak w listach do przyjaciół, od ulicy, przy której mieszkał w Berlinie, miał się w zwyczaju nazywać. Tę „katastrofę” można ujrzeć w postaci niemal najczystszej, zestawiając jego dwa życiorysy, powstałe mniej więcej w tym samym okresie życia. Pierwszy, nazwijmy go „fizycznym”, mówi wprost: „Urodziłem się 15 lipca 1892 roku w Berlinie, jako syn kupca Emila Benjamina i jego żony Pauliny, z domu Schoenflies”; drugi zaś, „metafizyczny”, posługuje się już nieco odmienną optyką: „Kiedy się urodziłem, przyszło moim rodzicom do głowy, że mógłbym zostać pisarzem”. Ten ostatni życiorys został skreślony przez pisarza na lbizie, gdzie w malarycznej gorączce (z listu do Gershoma Scholema: „Zaczęły się tu okropne upały. Hiszpanie, którzy wiedzą, jaki mają wpływ, mówią o sierpniowym obłędzie jako o czymś zupełnie normalnym i niegodnym większej uwagi. Z radością mu się pośród obcych oddaję”) doświadcza przejmującego widzenia. Świadectwem owej wizji stanie się *Agesilaus Santander* – metafizyczne *curriculum* w dwu subtelnie różnych odsłonach, zanotowane na siedem lat przed samobójczą śmiercią w Portbou, kiedy nie powiodła mu się ucieczka przez Pireneje przed hitlerowcami.

Oto pierwsza wersja tego życiorysu, z 12 sierpnia 1933 roku:

„Kiedy się urodziłem, przyszło moim rodzicom na myśl, że mógłbym zostać pisarzem. Potem, że dobrze byłoby, aby nie od razu każdy mógł rozpoznać we mnie Żyda. Dlatego też – oprócz jednego zwykłego imienia – nadali mi dodatkowo dwa imiona niezwykle. Ale nie mam ochoty ich ujawniać. Wystarczy, iż nadmienię, że przed czterdziestu laty moi rodzice raczej nie mogli być bardziej przewidujący. Bowiem to, co uważali jedynie za możliwość, właśnie się stało. Jednak ich staraniom, mającym na celu wyjednanie u fortuny korzystnych

wyroków, odebrał moc nie kto inny, jak ten, którego miały one bezpośrednio dotyczyć. Zamiast poprzez swoje pisma nadać rozgłosu tym dwóm przezornie nadanym imionom – on zamknął je w sobie. I czuwał nad nimi tak, jak Żydzi czuwali nad tajemnymi imionami, nadawanymi każdemu dziecku. Dziecko zaś poznawało je dopiero w dniu, w którym stawało się dorosłe. Jako że dni takie zdarzają się w życiu nie raz, może być, iż nie każde tajemne imię pozostaje nieprzerwanie stałe i niezmiennie. Imię lubi bowiem objawić swoją nową jakość na każdym nowym etapie dorosłości. Ale wcale nie staje się przez to w mniejszym stopniu imieniem, które zespala wszystkie moce życiowe. Nie przestaje być też imieniem, które się zaklina, żeby nas ustrzegło przed tym, co niepożądane.

Imię, o jakim mowa, w żadnym wypadku nie wzbogaca tego, kim kieruje. Raczej broni przed nim dostępu do wielu spraw – a co najważniejsze: wyklucza go z kręgu tych, którym dane prezentować się w jednolitej postaci. W pokoju, w którym ostatnio zamieszkałem, ktoś właśnie taki, zanim w stare zbrojony imię wystąpił na światło, zawiesił nade mną swoje odbicie: a był to nowy anioł. Bo jak mówi Kabała, Bóg w każdym momencie stwarza bezlik aniołów, którym przeznaczona jest przed Tronem chwila na sławiący śpiew. Potem zaraz giną w nicości. Ale mojemu aniołowi w tym przeszkodzono: jego rysy nie miały nic wspólnego z ludzkimi rysami. A to, że mu nie dano śpiewać, odbił sobie na mnie. Wykorzystał fakt, że przyszedłem na świat pod wpływem Saturna, planety powolnego obrotu, gwiazdy spóźnienia i rozterek. I posłał swą żeńską postać najbardziej fatalną, najdłuższą z okrężnych dróg, ażeby kształtu męskiego szukała, pomimo iż bliskie było ich wzajemne sąsiedztwo.

Lecz nie wiedział anioł, że dodał sił temu, przeciwko któremu wystąpił. Albowiem nic nie przeboleje mojej cierpliwości. A skrzydła jej piórom podobne anielskim, starczy nimi uderzyć, by się wybronić i nie zwariować w obliczu tych, na których czekać przyszło. Bo ona, która pazury ma jak anioł i ostre jak nóż skrzydła, nie rzuca się na to, co dostrzega. Ona się uczy od anioła, jak blaskiem partnera oskrzydlać, by potem, choćby pozwalając mu na wytchnienie – pozostawić go sobie. I ciągnie go anioł za sobą w przyszłość, z której przyszedł. I więcej już się niczego nie spodziewa, tylko spojrzenia kogoś bliskiego.

Tak oto, zanim zdążyłem cię ujrzeć, powróciłem z tobą tam, skąd przyszedłem”.

A to istotne „poprawki”, dopełniające tekst pierwszy, które spotykamy w wersji z 13 sierpnia 1933 roku:

„Jako że w życiu nie osiąga się dorosłości raz na zawsze, może być, iż tajemne imię pozostaje stałe i niezmiennie jedynie w przypadku osób bogobojnych. U niepobożnych zaś imię objawia swą jakością gwałtownie, wtedy, kiedy osiągną nową dojrzałość. Tak było i ze mną.

Imię, o jakim mowa, w żadnym wypadku nie wzbogaca tego, kogo reprezentuje. Przeciwnie: traci on wiele na własnym obrazie, kiedy imię to stanie się głośne. Przede wszystkim jest mu odjęty dar ukazywania się w podobnej do ludzkiej postaci. W pokoju, w którym mieszkałem w Berlinie, ktoś właśnie taki, nim stanął w świetle zbrojny w moje imię, zawiesił na ścianie swą podobiznę: a był to nowy anioł.

Lecz nie wiedział anioł, że siła tego, na którego się porwał, ujawniała się dzięki temu ze strony najlepszej: a było nią oczekiwanie. Kiedy tylko mężczyzna ten spotykał kobietę, która go urzekła, podejmował niespodziewaną decyzję, że będzie na jej drodze urządzał zasadzki i czekał, aż trawiona chorobą, postarzała, w znoszonych sukniach, wpadnie mu na koniec w ramiona. Słowem, nic nie było w stanie osłabić cierpliwości mężczyzny.

Anioł ten podobny jest do wszystkiego, co utraciłem: podobny do ludzi, szczególnie na rzeczy wskazuje. W nich to, które już nie są moje, gospodarzy. I sprawia, że stają się przezroczyście, że za każdą, która jest komuś przeznaczona, właściciel się zjawia. Dlatego nikt nie prześcignie mnie w obdarowywaniu. Tak. Być może skusił tego anioła taki obdarowujący, który z pustymi rękami zostaje.

Sam bowiem anioł, który pazury ma, kłujące i ostre jak nóż skrzydła, nie rzuca się na tego, kogo dostrzeżę. Wbija w niego raczej spojrzenie przewlekłe, by potem bezlitośnie się wycofać.

Dlaczego? Aby pociągnąć go z sobą w przyszłość, drogą, którą przyszedł, znaną mu dobrze, tak że przebywa ją, nie oglądając się i nie tracąc z oka wybranka. Bo szczęścia pragnie, czyli sprzeczności takiej, w której to, co wyjątkowe, nowe i nieprzeżyte jeszcze, ekstatycznie się łączy z błogością powtórnego, odzyskanego, przeżytego. Bo nie istnieje nigdzie nadzieja nowa poza powrotną drogą do domu, na którą anioł zabiera nowego człowieka”.

Błat stołu, przy którym siedzę, ugina się powoli pod ciężarem fiszek z białego i żółtego papieru, mniejszych i większych, rozrzuconych beładnie albo wprost poprzyklejanych do monitora. „Wejdz w samego siebie, we wnętrzu człowieka mieszka prawda”, pisał Augustyn. „Człowiek współczesny ma dzisiaj do czynienia z jedną radykalną nowością: śmiercią”, konstatował na marginesie

Kwiatów zła Walter Benjamin. Jednak obu, zaryzykuję takie porównanie, zdaje się łączyć wiara w to, co pierwszy nazywa *illuminatio*.

„Marksistowski rabbi”, jak pisze o Benjaminie przyjaciel, Gershom Scholem (w tamtych czasach jeszcze – Gerhard), w eseju *Walter Benjamin und sein Engel*, przez wiele lat, bo od wiosny 1921 roku, kiedy to dokonał jej zakupu w Monachium, miał obsesję na punkcie niepozornej akwareli Paula Klee, zatytułowanej *Angelus Novus*. „Nieprzerwanie traktował ten obraz jako najważniejszy ze wszystkiego, co posiadał”. W latach dwudziestych Scholem poświęca Benjaminowi wiersz *Pozdrowienia od anioła* i rozmowy o angelologii, liryce w *Kabale, Szatanie, Abulafii i Apokalipsie*. Wspomina: „Kiedy w końcu lipca 1932 postanowił odebrać sobie życie i w związku z tym spisywał testament, obraz ten figurował tam jako dar szczególny i osobisty, przypisany mojej osobie”. *Nowy Anioł* jest więc dla autora *Paryża, stolicy XX wieku* źródłem medytacji, refleksji i pisarskich krystalizacji. Towarzyszy mu nieprzerwanie, choć nie zawsze to obecność fizyczna. Kiedy bowiem odważy się już skreślić własny „metafizyczny życiorys”, nie będzie go miał przed oczami. Ale za to przyjdzie mu ujrzeć za sprawą anioła siebie. Dokładniej niż w lustrze.

Na pytanie, czy możliwa jest dziś iluminacja, a więc doznanie stanu oświecenia duszy, który wedle Augustyna jest szczególnym doświadczeniem, możliwym jedynie dzięki łasce Bożej, na mocy której to, co wyższe, wypowiada się w niższym, tak że człowiekowi, przynależnemu do padołu profanum, dany jest momentalny wgląd w *creatio continuo*, Walter Benjamin zdaje się odpowiadać twierdząco, chociaż należy, słuchając jego odpowiedzi, zwrócić uwagę na materialistyczne i minimalistyczne rozmieszczenie najważniejszych akcentów, a także na fakt, że był on z usposobienia bardziej krytykiem niż apologetą. Intencja odpowiedzi, przy całej odmienności założeń, pojęć i brzmień, jest jednak bardzo podobna. „Kaźde poważne zgłębianie tajemnych darów, nadrealnych fenomenów czy fantasmagorii musi przyjąć za podstawę dialektyczne ograniczenie, z którym nie pogodzi się romantyczna natura. [...] Przenikamy przecież to, co tajemne, na mocy tej samej zasady, która pozwala nam odnaleźć to, co niejawne, w codziennym doświadczeniu. [...] Na przykład badanie fenomenów telepatycznej natury, prowadzone z największą pasją, nawet w połowie nie uczy tyle o czytaniu (które jest procesem nadzwyczaj telepatycznym), co zwyczajne olśnienie profana, doznane podczas lektury o fenomenach telepatycznej natury. Albo – badanie stanu odurzenia haszyszem,

prowadzone z największą pasją, nawet w połowie nie uczy tyle o myśleniu (które jest nadzwyczaj silnym narkotykiem), co zwyczajne olśnienie profana, doświadczone podczas zagłębiania się myślą w stan tego odurzenia”.

Kiedy czyta się podobne zdania, może przyjść na myśl, że formułowane były w imieniu tych, którzy w głębi duszy utożsamiają się z tym, o którym w następujący sposób zaświadcza święty Mateusz w *Przypowieści o talentach*: „Temu zaś, kto nie ma, zabiorą nawet to, co ma”. Ale to nie wszystko. W tej perspektywie nie ma bowiem żadnej pewności poza pewnością błędzenia. Bo skąd na przykład mamy wiedzieć, że Augustynowi dane było doznać olśnienia w sposób odmienny, pełniejszy niż zręcznie opisany przez Benjamina w cytowanym fragmencie, jeśli w ogóle zasnął on Bożej Łaski? Albo że Augustyn nie był bliższy, choć inaczej sobie te sprawy przedstawiał, formule świętego Tomasza, której znać nie mógł, a zgodnie z którą umysł poznaje to, co uniwersalne, również *post rem*? Najważniejsza zdaje się być więc tutaj intencja, kierunek, usiłowanie. „Namalowany Angelus Novus na mocy fantasmagorii staje się dla Waltera Benjamina obrazem własnego anioła, znakiem realnej tajemnicy, którą nosi on w sobie” – konstatuje Scholem.

Agesilaus Santander? Skąd ten osobliwy tytuł? Co kryje się pod imieniem spartańskiego króla Agesilause, a co pod Santander, nazwą miasta w północnej Hiszpanii? Odpowiedź jest prosta – anagram. Według Scholema, Benjamin osobistą, wyjątkową skłonność do gier słownych oraz ich możliwych, pozasłownych konsekwencji traktował nader poważnie. Z powagą, jaką obdarza się wyłącznie własną obsesję. Mało tego – „skłonność do anagramu u pisarzy Baroku definiował tak samo jak własną”. W anagramie – w rozumieniu Benjamina – „słowo, sylaba i głoska zadzierają dumnie nos, wyemancypowane spod władzy uznanych sensów, i stają się rzeczami, które można alegorycznie wyzyskać czy złupić”.

„W rzeczy samej, nietrudno było »stworzyć« anioła – pisze Gustav Davidson we wstępie do *Słownika aniołów* – wystarczyło nieco wyobraźni i zaledwie szczypta inteligencji. Należało po prostu: 1. wybrać kilka liter alfabetu hebrajskiego; 2. ułożyć z nich anagram, akronim lub kryptogram; 3. dodać przyrostek -el lub -irion”. Nietrudno zauważyć, że i autorowi eseju *O pojęciu historii* przyświecała podobna idea, co nie znaczy, że w ten oto sposób odbieramy powagę sytuacji. Przeciwnie. Pod anagramem Agesilaus Santander kryje się

wyznaczony Benjaminowi za posłańca i stróża Angelus Satanas, spotkanie z którym (*via* akwarela Klee) sprawi, jak zauważa czujnie Scholem, że „przestanie być identyczny z sobą”.

Talmud uważa – powołuję się na Abrahama Cohena – „ciemność za rzecz stworzoną, a nie za brak czy nieobecność światła”. „Woda poczęła i zrodziła ciemność”. W Piśmie spotykamy ją w wielu miejscach. „Na imię mi »Legion«, bo nas jest wielu”. „Jeden z was jest diabłem”. „I szatan też poszedł z nimi”. Z kolei według Davidsona „szatan występuje (lub ukrywa się) w oszałamiająco wielkiej liczbie wcieleń. »Władca mocarstw powietrza«, jak go poetycko nazywa św. Paweł, jest przykładem prawdziwego mistrzostwa w błyskawicznych zmianach imion i charakteryzacji. [...] W ewangeljach według św. Mateusza, św. Marka i św. Łukasza jest Belzebubem, »władcą much«. W Apokalipsie św. Jana »wężem starodawnym«. „Jest – jak pisze w innym miejscu Cohen – zasadniczym składnikiem natury człowieka, bez którego rasa ludzka wkrótce by wyginęła”. Jak w klasycznym tekście Goethego: „Jam częścią tej siły, która zawsze zła pragnąc, wiecznie dobro czyni”, co raczej nie jest tu definicją, lecz znakiem. Luciferos, a więc ten, który niesie światło? W papierach pozostawionych przez Benjamina znajdziemy i takie, jakby przepisane z Baudelaire’a, zdanie: „Prawdziwie lucyferyczne jest to, że Lucyfer jest piękny”.

Agesilaus Santander doskonale wpisuje się w tę skrótowo przypomnianą tradycję. Tajemne imiona, których tam „nie ma ochoty” się wyjawiać, a które się wyjawiają same, to wyraźne echa Talmudu oraz tego, że „ludzie czasów starożytnych potrafili posługiwać się Duchem Świętym, nadawali więc swoim dzieciom imiona, wskazujące na wydarzenia, jakie miały nadejść w ich życiu; my natomiast, którzy nie potrafimy posługiwać się Duchem Świętym, dajemy naszym dzieciom imiona przodków”. Kiedy chłopcy osiągną dorosłość w świetle Prawa, po raz pierwszy wywołuje się ich w synagodze do czytania Tory, ujawniając właśnie tajemne imię. W święto barmicwy. Imię jednak zostaje nadane raz, na całe życie. Inaczej niż w tekście z Ibizy, pełnym jawnego, a także skrytego rozedrgania pojęć, jak i tej specyficznej gorączki, która wyraża się w stylistycznej „chwiejności”, jakby tekst ten faktycznie utrwalony został w malignie czy „pod dyktando”, choć dwie jego wersje sugerują, że Benjamin nad nim pracował. Imię, czy imiona, owszem, otrzymuje się w jego zapisie raz, ale za to niejeden raz osiąga się tam „dorosłość”. Gershom Scholem, któremu znane są biograficzne szczegóły z życia przyjaciela, czyta te teksty w dwóch

splatających się porządkach; ten „realny porządek przyjaźni” stanowi zasadniczy punkt odniesienia dla porządku metafory i interpretacji.

Dorosłość osiąga się wielokrotnie, zawsze wraz z nową, jak podkreśla Scholem, „rzeczywistą miłością”. Bowiem miłość odmienia. A szczególnie miłość życia, która się nie spełnia. *Casus Benjamin i Jula Cohn*. Co więcej, początek nieszczęśliwej miłości jest w „fizycznym życiorysie” Benjamina czasem zakupu akwareli *Angelus Novus*, czyli – na innym zgoła planie – spotkaniem z posłańcem diabła. Ale jest tutaj jeszcze inna kobieta, Asja Lācis. Dla niej Walter Benjamin się rozwiedzie. Ale Asja to radziecka ciemność. „Czy nie byłeś zawsze / roztargniony czekaniem, jakby ci miało wszystko / zwiastować kochankę?”.

„Dziesięć miar mowy zesłano na świat; z czego kobiety wzięły dziewięć, a mężczyźni jedną”. „Im więcej kobiet, tym więcej czarów”. To znów – Talmud. Nie bez podstawy więc kobiety występują dość powszechnie w niewdzięcznej roli – *instrumentum diaboli*. „Pokrewieństwo kobiety z diabłem wyraża przekonanie rabinów, iż Diabeł i kobieta pojawili się na świecie równocześnie”, można przeczytać u Rudwina. „To bóstwo, gwiazda kierująca każdą myśl męską; odblask wszystkich uroków natury, streszczony w jednej osobie; przedmiot uwielbień i najżywszych zainteresowań, jaki panorama życia może ofiarować umysłowi kontemplacyjnemu; idol być może głupi, lecz olśniewający, uroczy, jego spojrzenia rządzą losami i wola”, wyznaje Baudelaire. Gdzie indziej zaś kobieta jest dla poety wprost „żeńską formą Innego, najbardziej niebezpiecznym wcieleniem Złego”. A przecież nie kto inny, tylko właśnie „diabeł trzyma sznurki, które nami poruszają”.

Diabeł uwielbia gry. Przede wszystkim – słowne. „Diabeł uznawany jest za wielkiego pisarza, chociaż nigdy nie mógł otrzymać żadnego honorarium za pracę opublikowaną pod własnym nazwiskiem”, konstatuje Rudwin. Obraz chórów anielskich, śpiewających Najwyższemu, centralnie umiejscowiony w tekście Benjamina, zdaje się być wyraźnym echem utrwalonego w talmudycznej tradycji. „Władca zapytał: »Czy twierdzisz, że zastęp usługujących aniołów oddaje chwałę Bogu tylko jeden raz, On zaś co dzień stwarza kolejny zastęp, który śpiewa przed Nim, a następnie ginie?« – »Tak jest« – »Dokąd one odchodzą?« – »Do miejsca, gdzie zostały stworzone« – »Gdzie zostały stworzone?« – »W rzece ognia« – »Jaka jest natura owej rzeki ognia?« – »Jest jak

Jordan, który płynie nieprzerwanie w dzień i w nocy« – »Skąd pochodzi?« – »Z potu chajjot, który wydzielają, dźwigając tron Świętego Jedyne (niech będzie błogosławiony!)«”. Ale co najdziwniejsze, ta „rzeka ognia” pozwala się rozpoznać także w rzece przypisanej do obrazu Gehenny: „ognista rzeka wypływała i wychodziła sprzed Niego«. Skąd się ona brała? Z potu świętych chajjot. A gdzie wpadała? Na głowy grzeszników przybywających w Gehennie, jako że jest powiedziane: »Nad głowami bezbożnych się kłębi«. „Pień, jak dowiadujemy się ze słowiańskiej Księgi Hanocha oraz innych pism apokryficznych i pseudoapokryficznych – pisze Davidson – nie znajduje się, jak przywykło się sądzić, pod ziemią, lecz »w północnej stronie trzeciego nieba«, a siedzibą zła jest także drugie i piąte niebo”. I dalej: „W literaturze rabinackiej powszechny był pogląd, że niebo i piekło znajdują się »obok siebie«. W innym zaś miejscu podkreśla, że „wszyscy aniołowie, dobrzy czy źli, są poddanymi Boga, nawet wówczas, kiedy wypełniają rozkazy Szatana”.

Pośród błyskotliwych definicji, z których budował Benjamin esej *Zentralpark*, poświęcony dziełu Baudelaire’a, znajdziemy i taką, dobrze wpisującą się w kontekst jego „metafizycznego życiorysu” i zaświadczonej w nim wizji anioła: „Pojęcie postępu wspierać się winno na idei katastrofy. To, że istnieje jakieś »i tak dalej«, już jest – katastrofą. Katastrofa nie jest czymś, co się kiedyś wydarzy, jest tym, co w ogóle było dane. Myśl Strindberga: piekło nie jest czymś, co nas czeka, to życie tutaj i teraz”. Jest to myśl nurtująca Waltera Benjamina bez przerwy. Znajdująca, jak się wydawać może, niepodważalne dopełnienie w jego pracy nad tezą *O pojęciu historii* z roku 1940, gdzie w jej dziewiątej części (opatrzonej mottem ze wspomnianego już wiersza Scholema *Pozdrowienie od anioła*) możemy też przeczytać: „Istnieje obraz Klee, zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda, jakby miał zamiar uciec od tego, czemu się aktualnie przygląda. Ma oczy i usta otwarte, skrzydła rozpostarte szeroko. Tak właśnie musi wyglądać anioł historii. Jego oblicze zwrócone jest w przeszłość. Ale tam, gdzie my widzimy łańcuch przyczyn i skutków, on dostrzega olbrzymią katastrofę, która nieustannie produkuje kopce gruzu, które wyrastają mu u stóp. On jednak, pomimo tego, chciałby się zatrzymać, obudzić umarłych, połączyć to z powrotem, co rozproszone. Ale ze strony rajy wieje wielki wiatr, który napiera na skrzydła z taką mocą, że nie może ich złożyć i polecieć. Ta wichura spycha go w przyszłość, do której odwrócił się plecami, podczas gdy ruiny sięgają już nieba. To, co nazywamy postępowaniem, jest tą wichurą”.

Jeśli więc, a trzeba tutaj pamiętać o micie prometejskim, Angelus Satanus jest adwokatem, już nie oskarżycielem ludzkiej sprawy w świecie materii, to dodatkowej pikanterii nabierają w tym świetle cytowane przez Benjamina i towarzyszące mu w refleksji historiozoficznej słowa z wiersza Karla Krausa, które ten wkłada w usta Bogu: „to, co było na początku, jest celem”.

Jeśli więc Angelus Novus Benjamina jest upadłym aniołem, wysłannikiem Księcia Ciemności albo jedną z figur, pod którymi ten mistrz dialektyki, paradoksu oraz odbicia się ukrywa, to objawił mu się przecież w akwareli kupionej w Monachium nie bez przyczyny – chciałoby się powiedzieć: bynajmniej nie *ex machina*. W jakim zatem celu? Aby „nie wynosił go nadmiar objawień”? By przypominał mu, że spełnia się tylko to, co sądzone? Że „jego życie układały nie po jego woli moce, z którymi trudno wejść w aliance”?

Jeśli więc Angelus Satanus w świecie osobistym Waltera Benjamina to alegoria „katastrofy permanentnej”, którą to katastrofę należy przezwyciężyć w życiu, choćby w ten sposób, że się ją świadomie przeżywa, to w kosmicznym wymiarze ludzkiego istnienia, a swojego w nim udziału jest pisarz pewien, czego najlepszym dowodem właśnie *Agesilaus Santander*, będący pokrętną „wizją powrotu”, sama świadomość materialnych ograniczeń i możliwości jest wystarczającym dowodem na istnienie innego, nienaturalnego porządku. „Zostaliśmy wygnani, ale raj nie został zniszczony. Dlatego wygnanie jest w jakimś sensie szczęściem. Gdyby nas nie wygnano, raj z pewnością musiałby ulec zagładzie”, konstatował Franz Kafka.

Jeśli więc w świecie słowa, gdyż ono najłatwiej przekracza granice, *ingenium* Baudelaire’a wedle interpretacji Benjamina najpełniej charakteryzuje termin *melancholia illa heroica*, to tak w istocie jest, chociaż całkiem możliwe, że nie dla wszystkich; co więcej – definicja ta dotyczy w tym samym stopniu (jeżeli nie w większym) tego, kto był w stanie dostrzec taką a nie inną korespondencję. W końcu przecież widzimy tylko to, co nas dostrzega. W końcu przecież to powtórzony tekst jest zaświadczonego tekstem. Tak samo i z aniołem – widzi się go wyłącznie we własnych oczach, gdyż jego istnienie to nie fenomen optyczny.



NAGRODA IM. SAMUELA BOGUMIŁA LINDEGO

Laureatkami dwudziestej drugiej Nagrody Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Bogumiła Lindego zostały: Juli Zeh i Magdalena Tulli.

Nagroda Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Bogumiła Lindego jest jedyną polsko-niemiecką nagrodą literacką przyznawaną w szerokiej formule poetom, pisarzom, dramaturgom, krytykom literackim, publicystom i tłumaczom, „których słowo tworzy ideały i wartości, łącząc ludzi, społeczeństwa i narody we wspólnej rozmowie” – to sformułowanie wpisane jest do dyplomów jako preambuła.

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



Mistrzowskie stance

Kto po ostatnich tomach poety z Cieszyna mógł się spodziewać takich niezwyklej piękności, regularnych wierszy, ubranych w miarę trudną, wymagającą konceptu, rymów, eufonii, żartobliwej niekiedy muzyczności, a przy tym tak naturalnych!

Może pewnym wyjaśnieniem będzie opowieść samego twórcy, który niedawno zwierzył mi się, że ostatnie swoje spotkania autorskie – wzorem Dylana Thomasa, recytującego przed czytaniem własnych utworów na kampusach amerykańskich klasyczne wiersze angielskie – poprzedza cytowaniem z pamięci psalmów z *Biblii brzeskiej*, Sępa-Szarzyńskiego, Kochanowskiego, Morsztyna, Mickiewicza, Norwida. To dowód, że twórca na co dzień obcuje z pożywną tradycją wiersza polskiego, polszczyzny dawnej, arcydziełami sztuki poetyckiego przodków i mistrzów.

29 marca 2017 roku poprzednia książka poetycka Jerzego Kronholda

została spośród setek nadesłanych wybrana, jako jedna z trzech, do Nagrody Literackiej m.st. Warszawy. Sądzę, że i *Stance* doczekają się nominacji i najwyższych wyróżnień.

Nie tak dawno pisałem w konkluzji omówienia tomów poprzednich:

„W 2014 roku ukazały się aż dwie nowe książki znakomitego poety z Puńcowa pod Cieszynem, Jerzego Kronholda – *Wiersze wybrane* w krakowskim Wydawnictwie a5, z płytą, na której nagrano poetę, recytującego ponad trzydzieści własnych utworów, i we Wrocławiu tom nowy *Szlak jedwabny*, zapowiadany w wyborze na końcu trzema utworami. [...]

Dzisiejszy wyalienowany człowiek, bezdomny, »nie należy do siebie«, nie jest stąd – Kronhold w swej pełnej »żywołności« liryce zaprzecza, buntuje się przeciw takiej postawie, zwalcza ją w sobie. »Wrzucony w czas« wędrowiec, turysta odwieczający pustoszące sady jesieni, ma w sobie jeszcze wiele ciekawości, apetytu na ekstatyczne przeżywanie następnych dni, nawet jeśli zapowiadają samotność, utratę, oczyszczający ogień tuż przed zmierzchem tego

Niezwykle trafnie Piotr Matywiecki rekomenduje nowy tom poety ze swego pokolenia: „*W Stancach* jest wszystko, co najlepsze w dotychczasowej poezji Kronholda, podniesione do jeszcze wyższego poziomu. Cudowna jest ich swoboda, rozrzut i zręczny chwyt rytmiczno-melodyczny, który je scala. Są tu delikatne dźwiękowe i znaczeniowe echa polskiej poetyckiej tradycji. A nade wszystko horacjański ton, coś od Kochanowskiego. A baroku tylko tyle, żeby uszczęśliwić konceptem”.

Krzysztof Lisowski

Jerzy Kronhold, *Stance*, ilustracje Jacka Waltośia, Wydawnictwo Convivo, Warszawa 2017

Kwity włóczęgi

Rachunki włóczęgi, kolejny w katalogu „Zeszytów Literackich” tom „Iwaskiewiczianów”, przynoszą teksty w większości słabo znane, rozproszone po czasopismach lub – jak w przypadku *Kijowa* – nigdy niepublikowane. Trudno przypuszczać, by tak zesztukowana całość zajęła w dorobku, Jarosława Iwaskiewicza miejsce zbliżone do, powiedzmy, senilnych *Podróży do Włoch*, książki udanie dialogującej z wzorcem artystycznej pielgrzymki do źródeł zachodniej kultury, ważnej

jednak nie tylko w perspektywie artystycznej, lecz także biograficznej. Dla pewnych względów jest to jednak rzecz również godna uwagi. Rzut oka na daty graniczne tłumaczy poniekąd dlaczego. Najstarszy z pomieszczonych tu szkiców, tytułowe *Rachunki włóczęgi*, miał swą premierę krótko po zakończeniu wojny na łamach „Nowin Literackich”, pisma, w którym sam Iwaskiewicz widział symboliczny łącznik ze starym, przedwojennym światem i jego kulturą literacką. Teksty ostatnie, *Z nowej teki podróży* i *Wielki Tydzień w Rzymie*, ogłoszono drukiem krótko przed śmiercią poety. Tak szeroka perspektywa czasowa, zagarniająca większą część polskiego powojnia, sięgająca z jednej strony okresu odbudowy, z drugiej zrębów kryzysu, który poprzedził wyprowadzenie wojska na ulice, skłania wręcz do pytania o estetyczne i polityczne motywacje piszącego. Nie idzie przy tym o naiwną lustrację, roztrząsanie, jaki procent prezesa odzywał się w pisarzu i odwrotnie, choć w dobie rugowania z przestrzeni publicznej wszelkich śladów lewicowej historii, stawiania pod pręgierzem postaci pokroju Okrzei czy Kasprzaka, znajdzie się pewnie gorliwy dekomunizator, który zechce wyważyć i te, dawno już przecież otwarte, drzwi.

Trybut epoce spłaca bowiem Iwaskiewicz na kartach *Rachun-*

ków... kilkakrotnie i, co warto podkreślić, nie tylko w tekstach najwcześniejszych. W codzie *Podróży sentymentalnej z Warszawy do Poznania*, poświęconej – oprócz wielu spraw ważniejszych – otwarciu Międzynarodowych Targów Poznańskich w lipcu 1955 roku, nieoczekiwanie uderza w ton gospodarskiego pouczenia, którego bezpośrednim adresatem okazują się jednak nie sami organizatorzy, ale wszyscy poznaniacy. Trosce tych ostatnich poleca poeta wizytator nie tylko jakość hotelowej obsługi czy połączenia kolejowe z Warszawą, lecz także... brudne szyby miejscowego PKO. W datowanym na późne lata czterdzieste reporterskim sprawozdaniu ze „Świątokrzyskich Dni Kultury” zachwyca się młodą robotniczą publicznością: chłopcami z kursów Przystosobienia Rolniczo-Wojskowego, którzy z zadziwieniem przyglądają się wystawnej sali Domu Robotniczego i przysłuchują koncertom skrzypcowym Beethovena. Zdjęty tęsknotą za wagonami trzeciej klasy, które już od wieku pary i elektryczności stanowiły najtańszy sposób podróżowania, mityguje się w duchu nowej wiary: „Moim zdaniem żadnych klas nie powinno być, a ten podział to pozostałość bardzo przykryj epoki”. Nieco komicznie (choć w zgodzie z optymistycznym programem budowy nowego czło-

wieka) brzmi eksklamacja wieńcząca inne – sandomierskie tym razem – wspominki: „Gdybyż tak jeszcze można było skasować więzienia!”. Relację z wyprawy do Związku Radzieckiego, zakończonej wspólną, bo odbytą u boku żony, wycieczką nad Dniepr, poprzedza zaś (czy tylko taktycznym?) wyliczeniem kulturowych i gospodarczych przewag wschodniego sąsiada.

Osobliwe wrażenie, nawet na tle powyższych wyimków, sprawia *Trianon*, obszerna korespondencja z wizyty Edwarda Gierka we Francji, która bardziej niż z nową, socjalistyczną tendencyjnością kojarzy się z tendencyjnością... feudalno-absolutystyczną. Nawet jeśli w portrecie pierwszego sekretarza, który – wedle panegirysty – „znajduje w sobie godność i gościnność tak charakterystyczne dla polskiego chłopca i robotnika”, pobrzmiewa coś z topornej gazetowej publicystyki, nieklamany zachwyt zachodnią kulturą polityczną robi wrażenie zgoła reakcyjne. Nie oficjalna treść wizyty zajmuje bowiem pisarza (tej nie poświęca nawet przelotnego spojrzenia), lecz jej, mówiąc z rosyjska, *oformlenie*: osobliwy taniec ukłonów i powitań, wielkich grzeczności i drobnych uszczypliwości, w którym niegdysiejszy sekretarz Macieja Rataja bryluje ze zręcznością zawodowego dyplomaty. Stosunek

poety do komunistycznej władzy (czy może: władzy jako takiej) ma w sobie coś nie tyle z uwiedzenia ideologią, „heglowskiego ukąszenia”, które Miłosz rozpoznał w powojennych biografiach Alfya, Bety, Gammy i Delty, ile z feudalnego uwiedzenia prestiżem, sprowadza się do fascynacji dyplomatycznym protokołem, który wtajemniczonemu daje poczucie uczestnictwa w świeckim rytuale, więcej nawet, pozwala w jakiś sposób rytuał ten współreżyserować. Czyżby raczej miał więc Tyrmand, gdy pisał, że lwaskiewicz w komunizmie postanowił zostać obszarnikiem? Czyńłoby to z *Rachunków...* – jeśli wbrew tytułowi czytać zbiór nie jako książkę o obrachunkach podróżniczych, lecz politycznych i moralnych – historię zwasalizowania wybitnego talentu. Dowodów tego nie brak zresztą i na kolejnych stronach...

Zderzenie politycznych kultur, odmalowane piórem dworaka, ale i wybornego stylisty, daje przy tym, nierzadko, efekty komiczne. Warto przytoczyć obszerniejszy fragment. „Trochę jednak niepokoiła Francuzów obecność w naszej delegacji pięknej i pełnej wdzięku, aczkolwiek siwowłosej kobiety, noszącej jeszcze w dodatku dziwaczny dla Francuzów tytuł »wicemarszałka sejmu«. Zaraz pierwszego wieczoru premier Mesmer [pisownia oryginalna – K.Z.],

wcisnąwszy mnie w kąt salonu Trianon i niedyskretnie wskazując postać Skibniewskiej, obleczonej w prześliczną kremową suknię z długimi białymi rękawiczkami przypominającymi bale z epoki Prousta czy z epoki mojej matki, zapytywał, czy ta pani weszła do Sejmu na miejsce Zenona Kliszki. Nie mogłem mu wytłumaczyć, że wybory wicemarszałków odbyły się na innych zasadach, twierdził uparcie: »Bo ja, proszę pana, wszedłem na miejsce Chaban-Delmasa, to ona znaczy na miejsce Kliszki?«”.

Na każdym poziomie – językowym, obyczajowym, politycznym, ba, politycznym zwłaszcza – są to zdania smakowite. Poeta notuje te słowa w roku 1972, kilkanaście miesięcy po wydarzeniach grudniowych, gdy Kliszko i inni ludzie ekipy Gomułki, osobiście odpowiedzialni za akcje pacyfikacyjne w Gdańsku i Gdyni, usunięci zostali ze struktur KC PZPR i, jakkolwiek do oficjalnego potępienia winnych nigdy nie doszło, zastąpieni nominatami Gierka. Zdawkowe „nie mogłem mu wytłumaczyć” nie oznacza tu zatem wyłącznie bariery lingwistycznej czy kulturowej, tę ostatnią może najmniej, lecz właśnie polityczną. Dla odbiorców niezainteresowanych wewnątrzpartyjnymi tarciami ciekawsze okażą się zapewne opisy wystawnego przyjęcia polskiej de-

legacji, w których do głosu docho-
dzi nie partyjny pałkarz, gromiący
dekadencję burżuazyjnych elit
i powszechną niesprawiedliwość
stosunków międzyludzkich (tych
ostatnich socjalistyczny poseł zwy-
czajnie nie dostrzega), lecz ogarnięty
melancholią przedwojenny dandys,
miłośnik Prousta i bywalec dawnych
salonów, który – w przeciwieństwie
do swojego pryncypała – potrafi
rozprawiać o winach czy docenić
subtelny urok damskich toalet.

W tych akuratanie skrojonych
miniaturach, a nie brak wśród nich
prawdziwych arcydziełek powo-
jennej felietonistyki (Iwaszkiewicz,
nawet w politycznym kordonie, nie
przestaje być wielkim stylistą), poeta
mimowolnie odsłania przynależność
do formacji intelektualnej i kultu-
rowej, której świetność przypadła
na czasy daleko wcześniejsze.
Znakomitą decyzją Radosława
Romaniuka, redaktora (a zapew-
ne i pomysłodawcy) *Rachunków
włóczęgi*, było położenie szkicu
tytułowego na pierwszym miejscu
w tomie, uczynienie z tych luźnych
zapisków wprowadzenia i komen-
tarza do dalszej lektury. W prostej
z pozoru czynności porządkowa-
nia całorocznych kwitów („moje
minione itineraria” – pisze, nie bez
czułości, człowiek z epoki intenden-
tów i ineksprymabli), zbiegają się
przecież przeszłość i terażniejszość,

moment przeżycia sąsiaduje z mo-
mentem refleksji. Czujnemu obser-
watorowi rzeczywistości czynność
ta pozwala uchwycić kres dawnego
świata, ocalić resztki starych dekor-
acji tłących się jeszcze na obrzeżach
głównego nurtu polityki i kultury. Po
raz pierwszy ujawnia się ów kryzys
bodajże w Londynie, gdzie przybysz
z dalekiego kraju, „wierny czytelnik
Galsworthy’ego, Dickensa, Chester-
tona i Baringa”, odnajduje nie tylko
powidoki dawnych lektur, konkrety-
zację „scenerii istniejącej dotychczas
tylko w wyobraźni”, lecz także „coś
nadpękniętego”, desperacką próbę
zachowania formy, „z której treść
ulatnia się powoli”.

Wędrowki poety, choć w tomie
zgrupowano wyłącznie teksty po-
wojenne, korzeniami sięgają przecież
czasów sprzed kataklizmu czy nawet
pierwszych pomruków burzy w roku
1933, gdy – mówiąc słowami samego
Iwaszkiewicza – „kręcił się człowiek
po Europie jak po własnym powiecie,
a po własnym powiecie jak po Euro-
pie”. I właśnie ta podwójna perspek-
tywa: dialektyka spojrzeń światowca
i prowincjusza (czyżby pozostałość
habsburskiego uniwersalizmu kultu-
rowego, unicestwionego ostatecznie
nie przez Wielką Wojnę, a późniejszy
o przeszło dekadę pożar Reichsta-
gu?) naznacza tożsamość podmiotu
charakterystycznym rozdarciem.
Sprawia, że coraz trudniej odna-

leżć mu łączność z przeszłością, do której, z czego wielokrotnie zdawał sprawę i w dziennikach, i w korespondencjach z przyjaciółmi, nie widział powrotu.

Kryzys, tak jak doświadcza go Iwaszkiewicz, objawia się bowiem nie tylko znikaniem, stopniowym zastępowaniem form przebrzmiałych i skompromitowanych formami świeżymi, odczuwanymi jako skarłałe i niepełne (symbolem owej degradacji mogą być dzieje paryskiego sklepiku z krawatami, pamiętającego „czasy Prousta, a może jeszcze nawet i Balzaka”, który stopniowo podupadał, marniał, aż przepadł wraz z nadejściem nowej, żarłoczniejszej postaci kapitalizmu), ale i narastającym poczuciem kulturowej peryferyjności. Przekładając to rozpoznanie na kategorie poety, należałoby powiedzieć, że powojnie stało się czasem, w którym dokonało się ostateczne oddzielenie Europy i powiatu, separacja tego, co „powszechne” (a więc zachodnie), i tego, co lokalne, prowincjonalne i swojskie. Nie przypadkiem obronę Szymanowskiego przed „likwidatorskimi zapędami Francuzów”, centralny punkt relacji z „Dni Polskich” w Royaumont, motywuje poeta nie samą pamięcią, atmosferą „ciepłego ukraińskiego lata” i pierwszych koncertów, w których poczesne miejsce zajmuje stryjeczny dziadek Wojciecha Młynarskiego,

Emil, w latach dwudziestych dyrektor Opery Warszawskiej, lecz także urażoną narodową dumą. Ta ostatnia przekształca spotkanie w obronę polskiej autonomii kulturowej, prąwa do estetycznego partykularyzmu i suwerenności sądu, przy czym: warunki tej płomiennej dyskusji dyktują (jednak!) gospodarze.

Nie dziwota przeto, że również i w tekstach składających się na blok polski zaprzętą felietonistę tyleż sukcesy i niedomagania ludowej ojczyzny, co jej miejsce na europejskiej mapie kulturowej. Z równą uwagą przygląda się Iwaszkiewicz przekształceniom najbliższej – domowej, ojczystej – przestrzeni. Krążenie między odległymi płaszczyznami czasowymi i geograficznymi, płynne przechodzenie od spraw rodzimych, sandomierskich, poznańskich czy (jeśli polskość rozumieć nie geograficznie, a kulturowo) kijowskich, a nawet moskiewskich, do europejskich „uniwersaliów”, wyznacza porządek Iwaszkiewiczowego pisania, ale i, w stopniu co najmniej równym, odzwierciedla prywatny dramat poety. I stąd krok już do perspektywy szerszej, egzystencjalnej, by nie powiedzieć – eschatologicznej.

Przemierzając sandomierskie zaułki i rojne bulwary Paryża, porusza się bowiem Iwaszkiewicz w przestrzeni na poły wymarłej, istniejącej raczej na poziomie psychicznej reprezentacji niż w „obiektyw-

nej”, „zewnątrznej” rzeczywistości. Wielkie europejskie stolice, Londyn, Paryż, Rzym, zapamiętane z lektur i wcześniejszych, przedwojennych jeszcze wojaży, pod piórem nostalgika przemieniają się w fantomy: światy utracone, które – niczym odjęta ręka – odczuwają niewygodę i promieniują bólem długo po zabiegu. W *Kijowie*, szkicu zrekonstruowanym na podstawie rękopisu ze zbiorów warszawskiego Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, poeta już w pierwszym zdaniu zwierza się czytelnikom: „To, co jest najsmutniejsze w moich powrotach do Kijowa, to to, że tam już nic nie ma. To znaczy nic z tego, co było moim życiem przez te dziewięć lat, które tam spędziłem [...]”. Dlatego tak osobiwe, bolesne wręcz wrażenie wywrze na nim relikty owego świata: staroświecki gmach na ulicy Krągło-Uniwersyteckiej, dawna siedziba teatru Stanisławy Wysockiej (w latach Wielkiej Wojny był Iwaszkiewicz tego przybytku aktorem i kierownikiem literackim), w którym przystań – być może również tymczasową – znalazł „jakiś ośrodek medyczny”. W pamięci podróżnika wciąż żyje bowiem tamten przedwojenny Kijów i żyją tamte, carskie jeszcze, perspektywy.

Podróżowanie przestaje być więc czynnością niewinną, rodzajem „pożytecznego próżnowania” czy, patrząc na wędrówkę okiem socjolo-

ga, elementem kulturowego wyposażenia człowieka z pewnej sfery (niewinne nie było zresztą nigdy: klasowym aspektem turystyki – poza drobną wzmianką o podziale miejsc w wagonach – nie poświęca Iwaszkiewicz jednak uwagi). Nie jest też, podobnie jak miało to miejsce w *Podróżach włoskich*, wyłącznie źródłem estetycznej przyjemności, bierną konsumpcją egzotyki, która pod pozorem barwnych potraw, tańców i strojów przemycia dialektykę podporządkowania i władzy. Staje się egzystencjalną koniecznością. Bycie w drodze, a bardziej jeszcze następująca po owym byciu refleksja, ma w sobie coś z eschatologicznej buchalterii. Przybiera formę nieustannego sumowania strat, dodawania kolejnych śmierci, które odnajdywane niemal we wszystkim, czynią z włóczęgi rodzaj dojrzewania do trumny.

Nie z samej włóczęgi zresztą. Dawno niewidziany obraz Romana Kramsztyka, pamiątka z czasów odległej młodości, do której – jak powie Iwaszkiewicz w połowie lat pięćdziesiątych – klucz miał jeden może Słonimski, nasunie poecie gorzką myśl o śmierci języka, wyczerpaniu pewnego – towarzyskiego i kulturowego – kodu, który fundował coś więcej niż tylko wspólnotę odbioru dzieł sztuki. Kryzys kultury, bardziej niż gdzie indziej, zbiega się w tym miejscu z prywatnym

kryzysem piszącego. (Potwierdzeniem tej intuicji niech będzie świadectwo młodego Konstantego Jeleńskiego, który kilka lat przed powstaniem *Podróży sentymentalnej na Kresy* notował w liście do Jerzego Giedroycia: „To nieszczęśliwy, zgorzkniały człowiek, skończony jako pisarz i zdający sobie z tego sprawę”). Język, którego istotną częścią umiera wraz z użytkownikiem, nie pozwala ustanowić trwałej płaszczyzny międzypokoleniowego porozumienia. Staje się, i to w najlepszym wypadku, narzędziem utrwalania jednostkowego związku ze światem, rodzajem tymczasowego zakotwiczenia w rzeczywistości. Jeszcze przez chwilę powstrzymuje nieuchronne rozchodzenie się czasu i przestrzeni. A podróż? Podróż, zdaje się mówić Iwaszkiewicz, pomaga owo rozdzielenie zrozumieć, więcej nawet, pozwala doświadczyć go na własnej skórze, ale i – tego „włóczęga” nie stwierdza już wprost – oswaja z myślą o przyszłym nieistnieniu.

Konrad Zych

Jarosław Iwaszkiewicz, *Rachunki włóczęgi. Felietony i szkice podróżnicze*, wybór i opracowanie Radosław Romaniuk, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2016

„Jak ci powiedzieć, jak ciebie kocham. Błagam, błagam, pisz”

Dwadzieścia lat niewidzenia się – a trwania związku obejmuje pierwszy tom listów: Józef Czapski – Ludwik Hering. Pomimo pisania przy świadomości, że korespondencję będą czytały osoby trzecie (urzędnicy aparatu komunistycznego), pomimo przechodzenia niekiedy na rodzaj żeński i/lub trzecią osobę – to są listy miłosne, bardzo wprost, pisane zupełnie bez frazesu, znanego niekiedy z dwudziestowiecznej korespondencji ludzi kultury. Ale też taka była szkoła Czapskiego, widoczna w jego malarstwie, czytelna w jego opiniach o literaturze, taki ogląd zaszczerpił jeszcze przed wojną Heringowi, ów zaś później uczył go młodego Białoszewskiego oraz swoją siostrzenicę Ludmiłę Murawską. Aby uznać, że ów związek trwa, trzeba odejść od tradycyjnego, tak zwanego heteronormatywnego, oglądu; trzeba się przestawić na inne pojmowanie „zdrady”. W 1947 roku Czapski pisze: „Najmilsza, najdroższa i naprawdę w życiu moim dotychczas jedyna sprawa uczucia, kt. nie było marzeniem i porażką albo zwykłą przygodą, ale uczucie, co może człowiek ma raz tylko w życiu i już”. W tym

samym roku Hering pisze otwarcie: „pewien procent tego, o czym się nie mówi: polowania na »spotkania«, »znajomości« i likwidowanie znajomości”. Cudzysłowy oraz wyrażenie „o czym się nie mówi” naprowadzają na kontekst. Znaczące owo „się nie mówi”, komu?, w związku właśnie się o tym m ó w i, nie mówi – w rodzinie, w pracy...? Rok później Hering podejmuje ten sam wątek i dodaje, że w kontaktach takich tęskni i myśli o Czapskim: „Nie jestem wolny od spraw erotycznych. Wszystko inne zdarza się u mnie częściej niż pocałunek. Jeśli się zdarza, jest nieodłączny od zbliżenia z J. [Aleksander Jackowski, znany także Czapskiemu – P.S.]. Jeśli jest, jeśli staje się czymś dla mnie, czuję serce w gardle i straszną tęsknotę za tamtym. I głupie by było i nic nie znajduję, żeby Ciebie pocieszyć. I siebie. W tej bezradności z myślą o przemijaniu, o Twoich i moich latach, o naszym czasie – ostre tamto pragnienie”. W 1949 roku Czapski, podejmując stale powtarzający się wątek możliwego przyjazdu Heringa (sam Czapski byłby przyjechał do Polski w związku z wystawami w Poznaniu i Krakowie w 1957 roku, ale zabronili mu tego Giedroyc i Herling-Grudziński; nie jest jasne, dlaczego Hering nie zdecydował się pojechać do Paryża wtedy, kiedy to było możliwe politycznie i finanso-

wo wskutek zabiegów Czapskiego), daje definicję wierności w związku w sensie „najgłębszym”, dla której nieistotne są „przygody”: „Pomyśl, dziecko, ile lat. Nie chcę Ci mówić, że ta istota, z kt. się rozstałeś na skraju nocy – była zawsze i całkowicie Ci wierna – a przecie muszę Ci powiedzieć, że pomimo przeżyć, i nawet uczuciowych przejściowych wstrząsów – była Ci w czymś najważniejszym taka sama jak wtedy i zawsze”. I dalej (tu Czapski przechodzi na pisanie o sobie jako „tej kobiecie”): „z Twojej strony w stosunku do tej kobiety, o kt. pisałem, jest czy może być tysiąc zdrad, ale wierzę przy tym jakoś zupełnie w stałość Twoją, w nurt ten stały wobec niej. Myśląc wstecz, podziwiam i aż nie rozumiem Twojej c i e r p l i w o ś c i niezmiernej wobec niej właśnie”. Kiedy czytam dziś tak jasne, tak eksplicytne wyznania, nie mogę nie zadać sobie pytania (na które nie umiem odpowiedzieć), czy faktycznie urzędnicy nie rozumieli, o czym mowa (gdyby rozumieli, Hering mógłby mieć trudności z UB, a o ile wiem, miał takowe wraz z Białoszewskim później, w 1967 roku, na tle homoseksualnym, ale bez związku z Czapskim)?

Ale listy te zainteresują nie tylko poszukiwaczy nowych, przemilczanych tonów w polskiej intymistyce. Zainteresują też białoszewsko-

logów. Z oczywistych powodów zainteresują ludzi zajmujących się „Kulturą”, a także sylwetką i twórczością Czapskiego, ta zaś w ostatnich latach coraz bardziej rezonuje w Polsce. Dwugłosowe wątki dotyczące malarstwa Czapskiego, głębokie uwagi Heringa, który też miał swój (listowny) udział w namówieniu partnera do powrotu do malowania, drobne uwagi Czapskiego o tym, że Giedroyc ledwo toleruje fakt, że Czapski maluje, traktując to jak rodzaj fanaberii. Szczególnie interesujące są też perypetie wydawnicze *Na nieludzkiej ziemi*. Interesowały się nimi duże wydawnictwa francuskie, ale żądały usuwania określonych scen, bo „nazbyt detaliczne”, albo z powodów „taktycznych” (czyli politycznych), co oznacza tyle: „[...] domy wydawnicze prawie wszystkie tak czy inaczej kolaborowały, teraz się boją wydawać rzeczy zbyt wyraźne, bo albo wyraźnie szykują się do nowej kolaboracji, albo wprost się boją, żeby im dawne grzeszki prasa kom. przypomniła”. W Stanach zaś odwrotnie, jeśli dla francuskich intelektualistów książka może nadmierne atakować komunizm sowiecki, to dla amerykańskich decydentów właśnie za mało. Jedni i drudzy zgadzają się w tym, że „za dużo o Polakach”, albo „za polska» (nigdy książka nie jest za rosyjska ani za

amerykańska)”, dodaje Czapski ten jeden nawias diagnozujący w punkt problemy – rzecz by się chciało „postkolonialne” – z recepcją kultury polskiej w kulturach hegemonicznych. W 1947 roku Czapski pisał Heringowi, że pomimo wygładzenia pewnych wątków, ma poczucie, że narazi się tą książką wszystkim, także Polakom: „W książkę tę włożyłem tyle z siebie, że i Polacy, i N. [na użytek cenzury »Niemcy« znaczy tu »Rosjanie«], i Żydzi, wszyscy będą mieli pretensje, co mnie wcale nie przestrasza, ale gorzej, że ja mam do siebie pretensję, że jeszcze może pewne rzeczy napisałem zanadto w rękawiczkach”.

Fascynująca jest sprawa Heringa; jej chciałbym poświęcić kilka słów, bo postać to mało znana, mimo słusznych i zrozumiałych wysiłków Ludmiły Murawskiej, która doprowadziła do wydania jego zbioru opowiadań *Ślady* w 2011 roku, a także niniejszych listów. To próba „odzyskania” dla polskiej kultury postaci, która sama i świadomie usunęła się w cień. Dla psychologów twórczości rysuje się tu skądinąd pokusa snucia hipotez, ale nie dysponujemy wystarczającym, jak sądzę, materiałem, a też zgrabne formuły: „perfekcjonizm” (sam Hering nań naprowadza, gdy pisze: „najprostszego zdania nie potrafię wypuścić – zdecydować

się na nie; najprostszego faktu zakomunikować”), „prokrastynacja” (stałe w początkach listów zapewnienia, że od dawna list był noszony w głowie lub zaczynany – i miesiące przerwy), „kompleks drugiego”, o „masochizmie moralnym (psychicznym)” już w ogóle wspomnieć nie śmiem – zdają się nie wyjaśniać zagadki. Słynne „wolałbym nie” kopisty Bartleby’ego również nie. Czapski uważał Heringa za wybitnego pisarza, wybitniejszego od ich wspólnego przyjaciela, Adolfa Rudnickiego (na papierach brata Heringa Rudnicki wy dostał się z getta i przeżył wojnę), tego ostatniego zaś za najwybitniejszego z pisarzy „czynnych”. Stałe namowy do pisania łączą się z przytaczaną anegdotką o chińskich malarzach, którzy pozostawili po sobie jeden–trzy obrazy, ale obrazy genialne. Czapski proponuje, że zajmie się znalezieniem francuskiego tłumacza i wydawcy dla *Śladów*, ale Hering tematu nie podejmuje... Nie stara się też o książkowe wydanie swoich rozproszonych opowiadań, nie chce protekcji Rudnickiego. Kiedy Czapski czyta w liście od partnera filipikę przeciwko paszkwilowi Artura Sandauera na Rudnickiego, proponuje wspólnie z Giedroyciem, że zamieszczą taką polemikę w „Kulturze” – ale Hering tematu nie podejmuje... Spełnia

się jako „drugi”, jako „cień”, „ukryty mentor” lub niejawny współtwórca. Przypadków takich jest kilka. Jeden ujawnia sam Czapski, gdy pojawia się możliwość wznowienia książki o Pankiewiczu w Państwowym Instytucie Wydawniczym – Czapski prosi Heringa o podpisanie umowy za niego i wzięcie honorarium, bo „książkę pisaliśmy r a z e m, przypomnij, że cały spis nazwisk i dat, praca długa i żmudna, zrobicieś Ty” (Hering przeznaczył to honorarium na fundusz dla Murawskiej). W 1948 roku Hering współtworzy rzeźbę – wraz z Hanną Nałkowską, za którą ona dostała nagrodę i chciała się nią podzielić ze współtwórcą (wywód Heringa pozwala zrozumieć, że nie przyjął tej oferty); przy kolejnym projekcie Nałkowska „stawia warunek, że nie tknie jej, jeśli nie zgodzę się na ujawnienie współautorstwa i na ewentualny udział w zyskach”. I tu Hering się godzi, choć czuje potem niesmak, bo rzeźba wpisuje się w socrealizm (przedstawia włókniarkę, acz inspirowaną przez koronczarkę Vermeera). Największym – i może najbardziej „spełnionym” z pozycji „cienia” – zaangażowaniem obdarzył Hering Ludmiłę Murawską, *wunderkind* malarski jeszcze w latach czterdziestych. Wuj nazywa ją swoją „córeczką”, ale, relacjonując Czapskiemu jej postępy, jej stosunek do cenionych przez

obu partnerów malarzy, bliski Czapskiemu sposób patrzenia, samemu poczuwając się do bycia uczniem Czapskiego, uznaje Ludmiłę pośrednio i za jego uczennicę, raz wręcz – takie *queer family values* – nazywa ją ich wspólną córeczką: „Strasznie kocham tę naszą (niech będzie) córeczkę, i nie jest mi łatwiej z tym żyć, ale trudniej byłoby umrzeć. Pomyśleć: żeby nie Ty, nie miałbym takiej córki – i Twoje ojcostwo jest zupełnie istotne”. Czapski w pewnym momencie postanawia jednak napomnieć Heringa, że ów z nadto wyżywa się artystycznie w cudzych dziełach, nie tylko w Ludmile, ale też już w Białoszewskim, mentorując jego pisarstwo, a przede wszystkim współtworząc z nim teatr, na czym traci jego własna twórczość artystyczna. To skomplikowana historia, dla białoszewskologii ciekawa, tom pierwszy listów kończy się szokiem

i przykrością Heringa, gdy z namowy Sandauera Białoszewski ogłosił w „Dialogu” kilka sztuk, pomijając współautorstwo oraz udział „metaforoplastyczny” Heringa (sprawa ta była wielokrotnie później wyjaśniana). Żal miesza się z rozgrzeszeniem Mirona, a nawet osobliwym przypuszczeniem i autocharakterystyką: „[...] może sam podświadomie doprowadziłem do zawsze z góry wiadomej mi demaskacji, żeby móc odejść, żeby być możliwie sam, żeby uciąć ciężące to moje zaangażowanie się w człowieka, w twórczość przez moją bierność”. Los Heringa to nie jest szlachetna bajka z pięknym morałem o człowieku, który po chrystusowemu oddał siebie za darmo twórczości cudzej, to psychologiczna zagadka.

Piotr Sobolczyk

Józef Czapski, Ludwik Hering, *Listy 1939–1982*, tom I, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016

Lektura wierszy Emily Dickinson dzisiaj odsłania stały ich walor, który dawniej nie wydawał się tak drastycznie czytelny: opanowywane przerażenie. Ścisłej – ten rodzaj (bliższej zachwyty) kontemplacji życia, która graniczy z przerażeniem.

Oto po dobrnięciu do „Rozstajów noszących Nazwę / Wieczności”, po przejściu przez „Las Zmarłych”, przejściu, jakby stopy stawiały opór, dochodząc do jej „Miastr”, gdzie już „nie było Nadziei Odwrotu – Zamknięta Droga”, a przed wędrowcami – „Biała Flaga Wieczności – / I Bóg – przy każdej Bramie” (615). Ta wizja sprawia wrażenie osaczenia. Skazania na Wieczność.

Pozwalam sobie, być może, na zbyt osobistą konstatację, ale dzieląc się swoimi czytelniczymi refleksjami, nie mogę jej pominąć. Tym bardziej że istota tej liryki zanurzona jest w głęboko osobistej sferze doznań i myślenia. Wzbudza więc nastawienia wzajemne.

Czy wcześniejsze prezentacje wierszy Emily Dickinson (także w innych przekładach) uwydatniały przede wszystkim ich oryginalność,

oksymoroniczną konkretność ujęć, paradoksy „niezależnej” religijności? Nie wiem. Czytam tę poezję niemal całkiem od nowa, jakbym, dzięki wydanej przez „Znak” książce, poznawał zdumiewające, nieznanne dotąd, zjawisko.

Kimś innym wydawała mi się ta Królowa Kalwarii w spolszczeniach Ludmiły Marjańskiej, Artura Międzyrzeckiego, Andrzeja Szuby, a nawet w niektórych, dawno ogłaszanych, przekładach Stanisława Barańczaka. Była mi bliżej Thomasa Traherne’a niż Williama Blake’a, co w niczym nie osłabiało jej wyjątkowości.

Teraz, mając w rękach ten pokazany tom *Wierszy wybranych*, odczuwam dotkliwiej symptomy niemal sejsmograficznej nadwrażliwości poetki z Amherst. Rejestrującej zakryte – chciałoby się powiedzieć – „przeciwsensy” zachwyty. Tego zachwyty, o którym Jan Paweł II w *Listie do artystów* napisał, że w obliczu cudów wszechświata jest „jedyną adekwatną postawą”, a przecież nie odnosi się to tylko do współczesnych adresatów *Listu*. Biorąc tedy tę jedyną adekwatną postawę za

fundament relacji człowieka z Bogiem, przypadek Emily Dickinson wypada uznać za szczególnie znamiennej jej odmianę. Kiedy zachwyty jest zarazem afirmacją i abominacją. Przy czym jedno i drugie pasmo tego spłotu pozostaje nierozdzielnie tym samym snopem światła (ciemności). Tym samym (błogosławionym?) Bólem. „Najświeższą Udęką”. Przechodzącą dla „tępszych komentatorów / Nieznanego Wielkiego Poety” (167). Który widziany (odczuwany, myślny) przez wiersze Emily Dickinson jest dotkliwie Wszzechmogący i natarczywie Wszechobecny; „jest zazdrosny – / Jak dziecko – znieść nie potrafi, / Że każdy z nas z innymi ludźmi / Chętniej niż z Nim się bawi” (1719); jest niemierzalnym ciężarem, dającym się porównać z mentalnym ciężarem mózgu. Niekiedy wydaje się, że mózg jest dla poetki substytutem Boga.

Ów Nieznany Wielki Poeta (w oryginale: *Mysterious Bard*) stanowi figurę nadającą aktowi poetyckiemu i samemu poetom rangę niemal współ-boskości. Poeci, obdarzeni „łaską tak niebotyczną” (569), są w stanie powoływać światy nie tyle równoległe, ile – by tak powiedzieć – tożsame w tożsamy, amplifikując je niejako. „Gdyby śmiertelna warga mogła / Przeczuć Ładunek, który drzemie, / Skulony, w wymawianej

zgłosce – / Zmiażdżyłoby ją w proch to brzemień” (1409). „Nawet światło Brzasku ma moc druzgocącą” (323).

„Bywa ból – tak zajadły – że wyżera w nas Otchłań”, gdzie oczy, gdyby były otwarte, strąciłyby „w gruchoczące – Kość po Kości – powietrze” (599).

Miażdżącą, druzgocącą siłę mają tu nadzwyczaj subtelne analogie wiary, nadziei i miłości. Wiary doświadczanej w wątpliwościach, nadziei hartowanej w rozpacz, miłości wspinającej się na wewnętrzną Kalwarię.

Czytanie wierszy Emily Dickinson ma dla mnie dzisiaj wymiar rekolekcji, porządkowania religijnej świadomości, wiary i wiedzy – porządkowania poddanego ekstatycznemu sceptycyzmowi.

Ten szczególny rodzaj religijnego sceptycyzmu (niepodważającego istoty wiary) uwidacznia się w trzykrotnie postawionym pytaniu; „Ale co z tego?” (*„But, what of that?”*) (301).

Istota mówiąca przez wiersze Emily Dickinson jest człowiekiem obdarzonym „przywilejem śmierci” (98), człowiekiem „zgubionym w trakcie zbawienia” (160), powołanym do poznawania Zachwyty „poprzez Ból, który nie zna znieczuleń” (167).

Ekstatyczny udział w tym *c i e r p i e n i u* nie wyklucza wątpliwości, „czy koszt całej zabawy / Nie jest wygórowany” (338). A jednak: „Wy-

rzec się Wiary – jakże / Maleje reszta Świata – / Lepszy już Błędny Ognik / Niż zupełny Brak Światła” (1551).

Kiedy po bolesnej wędrówce przez tę Krainę Ciebie, jaką jest lektura *Wierszy wybranych*, natrafiam na zdanie: „Miłość jest wszystkim, co istnieje” (1765), nie mogę nie pomyśleć, że to również testament Transлятора tych wierszy, Przenosiela ich duchowych urzeczywistnień.

Bogusław Kierc

Emily Dickinson, *Wiersze wybrane*, przekład Stanisław Barańczak, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2016

Ukazały się *Barwy* Stanisława Jerzego Leca, reprint pierwszego wydania. Dla bibliofilów gratka. Tomik złożony w 1933 roku przez lwowskiego drukarza artystę Pawła Hechta, z okładką pomysłu malarza Otto Hahna, od lat wysoko notowany na aukcjach pięknych książek, świeci jasnym przykładem awangardowego projektowania. Robotę plastyków i tajniki ich warsztatu omawia w posłowniu Tomasz Lec, syn Stanisława Jerzego, przywołując w tle nazwiska Władysława Strzemińskiego, Mieczysława Szczuki, Kazimierza Malewicza, Mikołaja Suetina, Henryka Berlewiego. Ukazuje natchnienia i powinowactwa artystyczne ówczesnego Lwowa,

gdzie krążenie idei dawało szansę drukarzowi artyście, który w gruncie rzeczy był tylko skromnym metrampażem, na podsumowanie swym projektem *Barw* dwudziestoletniej twórczości typograficznej w duchu konstruktywizmu w Polsce.

Geometryczne, proste, surowe kompozycje powstały przy wykorzystaniu materiału z kaszty drukarskiej przeznaczonego do justunku, do podkreśleń i ramek, oraz z liter traktowanych jako formy plastyczne. Hecht korzystał więc wyłącznie z gotowych elementów – tak jak po latach Lec, tworząc *Myśli nieuczestane* z frazeologizmów, idiomów, sloganów, przysłów, czyli z gotowych elementów języka publicznego, potocznego i literackiego oraz różnorodnych cytatów kultury. Ale w roku 1933 oczywiście nikt nie miał szansy koincydencji tej zauważyć ani przemyśleć.

Tadeusz Banaś, autor recenzji z „Sygnałów”, którą cytuje Lidia Końska w drugim posłowniu do książki, wykazuje niezrozumienie tak dla nowoczesnych strof, jak dla nowoczesnej typografii. Nie sposób mu jednak odmówić pewnej przenikliwości, gdy pisze: „na herolda nowej sztuki Lec nie wygląda (choć może pozuje) [...]”. Być epigonem i to dość średnim też zdaje się autor nie ma ochoty – pozostaje jedno: wyzbyć się narcystycznego upojenia – i znaleźć drogę własną, niezależnie tak tematowo, jak

»graficznie« od tej czy innej Hanzy literackiej. Leca na taki gest poetycki stać: to co dał, mimo pewnych, wierzy zewnętrznych i mało poważnych dziwactw, świadczy, że autor wiele jeszcze może powiedzieć”.

Istotnie, Stanisław Jerzy Lec nigdy już nie był tak nowoczesny jak wówczas, w roku swojego debiutu książkowego. Zaczyna *fortissimo* – *Barwy* zapowiadają różnorodność i nadmiar, spostrzegawczość zmysłową i umysłową, za i przeciw. Mają ukazać skalę talentu. *Barwy* to Leca oda do młodości, która się jednak przekształca w elegię.

Współegzystują w nich megalomania rewolucyjnych recept i patos młodzieńczej powagi, liryczna nastrojowość z brutalizmem, przerafinowanie i spleen z romantyczno-turpistyczną balladą. A pod skórą tych nowoczesnych wierszy – śni się prowincja. W echa awangard, w idiomy bieżących poetyckich mód wnikają gdzieś przeczucia wojny, charakterystyczne dla rodzącego się nurtu katastroficznego. Bo jest to tomik spisany na rozdrożu historii i w przełomowym momencie polskiej poezji. Autor zdaje się przymierzać tutaj przed lustrem wiersza maski, style, kostiumy. Bo już w pierwszym tomiku widać, że będzie Lec poetą dyscypliny, gry i dystansu.

Lektura *Barw* interesująca i pożyteczna jest właśnie z drugiego brzegu

skończonego dzieła Leca i taką proponuje posłowie, włączając czynnik czasu, który zażółcił strony tej pięknej książki. Autorka posłowania stara się pokazać, jak u Leca dojrzewają idee i słowa. A że doskonali się także kunszt poety, w tomiku ostatnim, *Poema gotowe do skoku*, niejednokrotnie na przestrzeni jednego wiersza rozgrywają się przemiany, dla zrelacjonowania których adept Muz potrzebował całej wierszowanej książki.

Reprintem debiutanckiego tomiku Stanisława Jerzego Leca uczczona została pięćdziesiąta rocznica śmierci poety. Uznajemy to za gest wcale dowcipny, a więc bardzo w cenie. „Rodziłem się” na nowo „każdą książką, ba, każdym wierszem, najmniejszą fraszką” – twierdził Lec. Reprint *Barw* to jakby odmłodzenie poety, danie mu drugiej szansy na start.

A może drugą szansę otrzymuje czytelnik? Zastanów się, czytelniku.

Feliks Raszka

Stanisław Jerzy Lec, *Barwy* (reprint pierwszego wydania z 1933 roku), posłowania Lidia Kośka, Tomasz Lec, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2016

W trzynastym tomie *Utworów zebranych* Mirona Białoszewskiego opublikowane zostały wiersze, zapisy i zapiski, małe prozy, przekła-

A więc luz, ironia, autoironia, powaga i niepowaga, żarciki, żarty i tak na okrągło – krążenie, kołowanie, jakby zasklepione w sobie czy podczepione jedno pod drugie, z jednej strony naturalne, z drugiej wymyślone, niekonstruowane i niepokoju pełne.

W części przekładów znajdziemy między innymi: tłumaczenie zrobione dla siostry Marii Franciszki, przełożonej klasztoru Franciszkanek z ulicy Piwnej w Warszawie – *Stabat Mater* Jacopone da Todi, *Dzień gniewu* Tommaso da Celano, *Lament Maryi Anonima* – najstarszy zachowany utwór poetycki napisany w języku węgierskim i również dokonane z węgierskiego, na podstawie przekładów filologicznych: *De profundis*, *Canzona*, *Orbis pictus*, *Graduał*, *Nokturn*, *Autobiografia* i *Osoby gramatyczne* Sándora Weöresa.

A z dramatów zamieszczone są: poemat sceniczny (teatr lalki) pod tytułem *Rozalie*, inspirowany teatrem plebanijskim sióstr różańcowych, oraz *Kalejdoskop. Komedia końca świata*, rzecz w duchu odwilży październikowej 1956 roku.

Krzysztof Myszkowski

Miron Białoszewski, *Dziela zebrane*, tom 13: *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942–1970*, teksty zebrali, ułożyli i przygotowali do druku Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017

Po bez mała pięćdziesięciu latach doczekaliśmy się wreszcie debiutanckiej książki Ryszarda Krynickiego *Pęd pogoni, pęd ucieczki* w kształcie, który przed laty zniszczyła cenzura PRL. Ryszard Krynicki w krótkim posłowniu do edycji bieżącej opisuje losy swojej pierwszej książki. Tekst ten wiele mówi o temperamencie autora, jego pryncypialnej dbałości o rzetelne przywołanie autorskich wersji poszczególnych wierszy i ich pierwotnego układu w tomie. W jakimś sensie publikacja ta staje się kluczem otwierającym *Wiersze wybrane* Krynickiego, pozwala zobaczyć tę poezję w całej rozciągłości przemian, których źródłem jest debiut. Nieodmiennie odnoszę wrażenie, że właśnie w *Pędzie pogoni, pędzie ucieczki* jest cały Krynicki późniejszy, chociaż estetyka pierwszych wierszy autora *Aktu urodzenia* wydaje się odległa od stabilnego głosu poetyckiego obecnego, powiedzmy, w *Organizmie zbiorowym*. Nie chodzi wszak o przeciwstawianie debiutu innym książkom Krynickiego. Widziałbym w pierwszej książce raczej dyskretny źródłosłów, z którego Krynicki czerpał, by wydobyć poetyckie tonacje i czystość frazy, którymi przeszedł do historii literatury. A miał autor z czego czerpać! Ileż w debiucie awangardowej dynamiki! Miłośnicy Tadeusza Peipera, Witolda Wirpsy, Mirona Białoszewskiego

momentalnie odnajdą we wczesnych wierszach Krynickiego ślady zmagania z wielką tradycją, którą te nazwiska uosabiają. Przy czym nie mówimy tu o wprawkach i wpływach, a właśnie o absolutnie dojrzałym module poetyckim, który kapitalnie pracuje w języku, wydobywając z jego głębokich pokładów zaskakujący kruszec znaczeń. Zaskakujący zwłaszcza dziś, kiedy wiersz polski bogatszy jest o nowe doświadczenia kontekstualne i inne, niż to było w czasach wstępowania Nowej Fali, lektury literatury i humanistyki światowej. Na tym tle debiut Krynickiego wciąż świeci światłem własnym, odbijając zaledwie refleksy i sygnały, jakie czerpał „krynicki-czytelnik” z bliskiej mu do dziś poezji awangardyzującej. Rzadkiej urody erotyki, będącej raczej próbą apostrofy i sprawdzeniem konfesyjnych możliwości mowy, w *Pędzie pogoni*, *pędzie ucieczki*, powodują, że wiersze te „mówią od siebie, ale nie o sobie”. Bezwstyd zwierzenia, którego tak bardzo unika Krynicki, w tych wierszach, zyskuje jakieś nowe miano. Wiarygodne, gdyż możliwie skomplikowane, językowe wcielenie erotyzmu, każe myśleć raczej o „ciele języka”, a mimetyczna ambicja powściągnięta jest przez samowiedzę artystyczną, dzięki której Krynicki zna granice swojego języka, nie dopuszczając jednak do poznania granic własnej

wyobraźni. Jego niczym nieskrępowana, nowatorska pomysłowość, daje w *Pędzie pogoni*, *pędzie ucieczki* co najmniej parę wierszy, które w obrazowaniu, zgęszczeniu przerzutnym, popędliwym i ultraszybkim przepływie sensów w zakresie jednego zdania, nie mają sobie równych we współczesnej poezji. W *Pędzie pogoni*, *pędzie ucieczki* silnie zwektoryzowane są narracje określające książkę. W jednym kierunku zmierzamy w lekturze ku prywatnej mitologii, niemal solipsyzmowi, jaki wydaje się panaceum na otaczającą, wrogą rzeczywistość politycznej opresji. Z drugiej strony jednak, wiersze Krynickiego od samego początku z tą rzeczywistością wchodzą w zwanie, zrywając z niej ciężkie zasłony kłamstwa i propagandowej nowomowy. Wydaje się jednak, że na poziomie debiutu unieobecnia się etyczna deklaratywność. Wszystko dzieje się w języku i poprzez język. On staje się ostatecznym horyzontem, z którego wyłania się świat, jedynie w nim wyglądać należy źródeł rzeczywistości. Język i świat, u wczesnego Krynickiego, nie znajdują się na torze kolizyjnym, chociaż ta kolizja jest tu już sygnalizowana. To poezja pękającej jedni, rozumianej jako trudny akt wyrażania się nowej świadomości podmiotowej z modernistycznego przekonania o istnieniu uniwersum, do jakiego dostęp ma silna, jednost-

kowa kreacja literacka. Krynicki wie już, że mit artysty modernistycznego chwieje się w posadach. Jednocześnie utrzymuje w pierwszej książce język poetycki w stanie metaforycznego rozwibrowania, wychylonego momentami w zupełnie metafizyczne rejony niedocieczenia. Czy nie w takiej perspektywie winniśmy dziś czytać chociażby liryk *Nadzie chwiła*, z finalnym określeniem parametrów epistemologicznych i ostatecznego kresu poznawczych uzurpacji: „pełnia księżyc nad pustynią // chwila wieczności / wieczysta i wietrzna”. Jakże silnie wybrzmiewa ta fraza! Poprzez banalny wręcz zabieg lingwistyczny w jakimś sensie staje się ona profetyczna dla całej, późniejszej twórczości Krynickiego – eremity, piewcy milczenia, spacerowicza po pustyniach świata i zaświatów, którym tyle razy później próbował dać odpowiednie słowo, najwyraźniej pod nieobecność rzeczy, gruntu, ontologicznej podstawy. Tego rodzaju intuicje są obecne już w debiucie. W głębokim sensie naczynają całą długą drogę, po jakiej idzie Krynicki. Powracają przecież, w różnych wersjach, w kolejnych książkach, stare wiersze Krynickiego. Niczym echa pierwszej opowieści, którą szepce nam do ucha głos bliżej nieznanym. Idzie więc Krynicki za tym głosem sam, uparcie, robiąc więcej dla wierszy autorów innych, niż dla

swoich własnych. Czasami tylko je przypomni, powoła do życia na nowo. Nawet jeżeli czekać trzeba będzie prawie pół wieku.

Krzysztof Siwczyk

Ryszard Krynicki *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, rysunki Andrzeja Bereźniańskiego, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016.

Co znaczy tytuł *Ułamki*? To odłamane od całości kawałki, czyli odpadki, fragmenty czegoś, ale i biblijne resztki, które zostają po rozmnożeniu chleba i którymi mogą pożywić się głodni. Te wiersze to właśnie takie ułamki, krótkie zapisy, jakby nieskończone, ale włączone w cykl, tworzą przejmującą całość. Wyróżniają się kondensacją, klarownością, odkrywczością i oryginalnością. Autor nie waha się wybierać również niewygodnych tematów i nazywać trudne rzeczy po imieniu. Przez to jest osobny, inny od pozostałych:

Jak każdy z was jestem
zły z natury,
ale staram się być
dobry z wyboru.

(*Mylicie się*)

Oprócz liryki o treściach egzystencjalnych znajdujemy wiersze o starości i osobistych doświadczeniach:

Ciało? – Zetłło.
Żona? – Odwrócona.
Dzieci? – Inne słońce im świeci.
Krewni? – Niepewni.
Bliźni? – Po nich tylko bliźny.

[...]
Sprawy ze sobą mam rozliczone,
to jedna klęska i rana.

Sprawy ze światem – zakończone,
sromotna moja przegrana.

Została sprawa z Tobą,
najważniejszą Osobą.

(*Ułomki*)

W tym fragmencie widać główne cechy liryki Adama Wagi. Tragizm łączy się w niej z humorem, co wyostrza przekaz i potęguje wrażenie. Są też inne wyznania o starości, a także wiersze dotyczące wiary i literatury, w których widać obcowanie z Biblią. Niektóre utwory to wręcz komentarze do niej, jak na przykład zamyślenie w wierszu *Dwuracja*. Zadziwienie światem jest wyrażone prosto i ciekawie. W wierszu *Żal* autor pyta Pana Boga: „dlaczego dopuściłeś do bezpotomnej śmierci Abla?”, a w innym, zatytułowanym *Łotr*, kory się z powodu swoich grzechów. Ponadto uwagę zwracają mistyczny wiersz o świętym Pawle z Tarsu i teologiczna refleksja o Eucharystii. Nie sposób też pominąć świetnego wiersza *Bolesławiąc* o Bolesławie Leśmianie, a obok znajdujemy liryczny zapis o Samuelu Beckettcie

oraz stylizowany apokryf o literackiej przyjaźni *Klemens Janicjusz do Zygmunta Kubiaka*.

Tomik ten, wraz z wcześniejszymi, tworzy zwartą i układającą się całość o człowieku – jego ziemskim losie i sensie życia.

ks. Janusz Adam Kobierski

Adam Waga, *Ułomki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017

Najnowszy zbiór wierszy Tadeusza Dąbrowskiego zatytułowany został *Środek wyrazu* – to oczywista dwuznaczność: z jednej strony mówi się bowiem o tym, co wyraz w swym środku zawiera, z drugiej jest to określenie chwytu poetyckiego, jak w wierszu bez tytułu, zakończonym – będącym puentą utworu i zarazem jego tytułem – słowem „Świat”. Wieloznaczność słowa, a zatem jego pojemność znaczeniowa, jest jedną z istotnych cech najnowszych wierszy autora *e-maila* (warto przypomnieć ten debiutancki tom) – jak choćby w utworze *Organy*, w którym do melodii discopolowych *Majteczki w kropeczki* bądź *Straciłam cnotę*, wygrywanych przez kumpla na kościelnych organach, przygłuche staruszki śpiewają pieśni religijne, co skłania narratora do postawienia w puencie pytania: „Zgadnijcie, z kogo po latach

/ bardziej chce mi się śmiać?”. Ten wiersz przydaje specyficznych znaczeń słowu tytułowemu, perfidia jednak jest głębsza: nie jesteśmy w stanie odgadnąć, z czego chce się śmiać bohater liryczny – śmieszne może się bowiem zdawać po równi wygrzywanie tych melodii na kościelnych organach, jak też religijne śpiewy pod nie podkładane. Ale śmieszyć może przecież i sam fakt tego pomieszania *sacrum* z *profanum*, choć też zapewne nie każdego. Jak widać, gra Dąbrowski bardzo zróżnicowanymi środkami wyrazu, przy czym kolejne lektury tych wierszy uruchamiają wciąż nową dynamikę interpretacyjną.

Rzeczywistość jest, jaka jest, ale też jest taka, jak ją widzimy. I tak w zakończeniu wiersza *Gargantuiczne miasto* wielka metropolia przywołuje pozornie odległe od siebie obrazy:

Nocą z samolotu
wygląda jak płonący Rzym Nerona. Albo
nowotwór w tomografii. Albo oko

z zaszyfrowaną w tęczęwce
tęsknotą.

Tęsknota jest też puentą świetnego wiersza *Zwijanie*, nasyconego lingwistycznymi igraszkami („Przy Picassie / wszystko mi pika, przy Braque’u mi ciebie brak, rozklejam / się przy Klee, to nie najlepszy dzień na muzea”; „Ile musiałbym jeszcze chodzić, by znaleźć jakąś / puentę, w spojrzeniu bezdomnego, w oknie

Tiffany’ego? / Każda byłaby puentą Achillesa”), a opowiadającego o rozłujące transoceanicznej:

twój głos biegnący do mnie po dnie
oceanu musi zapalać lampki na głowach
elektrycznych ryb.

Uderza sensualność owych lingwistycznych gier, ich zmysłowość, zdająca się zaprzeczać na zimno wykalkulowanym conceptom, a tym samym dowodząca, że owe „formalne zabawy” nie są jedynie językową akrobatyką, lecz pozwalają na odnalezienie nowego wyrazu dla przeżyć i emocji pozornie już dawno i do cna rozpoznanych oraz ponazywanych. Okazuje się, że można znaleźć taki środek wyrazu, który odsłania nowy wyraz tego, co niewyrażalne, co dowodnie zaprzecza sądom krytycznym odsądzającym poezję lingwistyczną od czci i wiary: okazuje się, że ten „chwyt poetycki” jest nie tylko artystycznie – jak chcą niektórzy: formalnie – skuteczny, lecz także może nadać nowy wymiar emocjonalności, oczyszczając ją z czułościowego sentymentalizmu i czyniąc uczuciem dojrzałym oraz odpowiedzialnym. Warto zatem powtórzyć, choćby w polemice z pogromcami lingwistycznych „eksperymentatorów”, domagających się „uczucia” i „pisanie o człowieku”, że skupienie się na języku jest być może jak dotąd najgłębszą sondą

w przestrzeń naszej wrażliwości – tyle tylko, że wymaga też ćwiczenia wrażliwości czytelniczej, tak by była zdolna przekroczyć powierzchowne reakcje emocjonalne.

Dowieść prawdziwości tego twierdzenia może uważna lektura świetnego wiersza *Czysta kartka*, który w jednym zdaniu relacjonuje takie mnóstwo opowieści, że ich rozwinięcie wymagałoby poważnego eseju: „Między kotem a gawronem, / słowem a słowem za dużo, między mną a Tobą, // przez zasieki, bagna, pustkowia, punkty kontrolne, // z rozwianymi słowami / gubiąc ślady stóp, // niewidzialna dla służb // przebiega / granica”. Ważny jest przede wszystkim tytuł, określający otwarcie przed słowem niezmiernego pola możliwości. Potem następuje to, co się dzieje między słowami i przywoływanymi przez te słowa zjawiskami: dynamiczna gra znaczeń, skojarzeń, domysłów. Gdy zaczyna się ją śledzić, uwagę zwraca przede wszystkim forma zapisu, podział na „strofy”, pauzy i zawieszenia ciągłości wyводу: tu decyduje interpretacja zamykającego pierwszą część wersu „między mną a Tobą”. Owo „Ty” jest niesłychanie wieloznaczne, istnieje wszak wiele powodów, by domyślać się w nim Boga, ale też i Innego (choć przecież nie można wykluczyć lekcji pozwalającej odbierać tekst

utworu jako wyznania dotyczącego związku intymnego – szczególnie w kontekście wielu innych wierszy zbioru: tych narracji, splątanych ze sobą, z sobą zaplecionych, jest wiele, co upoważnia do traktowania tego zapisu jako wiązki opowieści). Pojawiająca się „między” granica winna być pilnowana czy strzeżona przez „służby”, lecz te nie potrafią jej umiejscowić. Granica „przebiega”, nie jest zatem raz na zawsze umiejscowiona, jest zjawiskiem dynamicznym, a jednocześnie niewidzialnym, na swój sposób intymnym. Granica przebiega „z rozwianymi słowami” (oczywiste skojarzenie ze zwrotem „z rozwianymi włosami” wzmacnia przekonanie, że wiersz jest wiązką narracyjną). Cóż – eseju poświęconego drobiazgowej interpretacji tu nie napiszę, ale nie od rzeczy będzie przypominieć awangardową maksymę Tadeusza Peipera mówiącą o zawarciu maksimum treści w minimum słów. O tyle to upoważnione, że właśnie do doświadczeń awangardowych odsyła tytuł jednego z poprzednich tomów Dąbrowskiego – *Czarny kwadrat* – przywołujący wszak skojarzenia z obrazem Malewicza.

I jeszcze jeden wiersz, przewrotny, zabawny, lecz zarazem ukazujący potęgę języka, z którą, pisząc, trzeba się zmierzyć – *Creative writing*. *Lekcja ostatnia*. Już pierwsze zdanie

tego utworu sygnalizuje niebezpieczeństwo: „W każdym słowie masz schowek na kłamstwo”. W zestawieniu z tytułem całego zbioru mamy do czynienia z powiadomieniem, że „środkiem wyrazu”, tym, co ów wyraz wypełnia, jest (bywa) kłamstwo (być może nawet piękne). Ale dalej jest tak:

Dzięki
tym schowkom istnieje poezja. Dobrze, jeśli
kawałki wiersza są w schowkach, a to, co czytasz,
wygląda na szczerą rozmowę człowieka
z człowiekiem.

Podziwu godna jest precyzja tej konstrukcji, powiadamiającej czytelnika o podstawach sztuki i zarazem skłaniająca go do uległości, wciągająca w pułapkę wieloznaczności. Tym bardziej że dopełnia ją puenta kolejnego utworu tomu, pozbawionego tytułu:

Rozmawiając ze sobą,
rozmawiasz ze sobą.

Dobrze w tych okolicznościach zdawać sobie sprawę, że w literaturze obowiązuje cały czas zasada Rimbauda, powiadamiająca, że „ja to ktoś inny”.

Leszek Szaruga

Tadeusz Dąbrowski, *Środek wyrazu*, Wydawnictwo a5, Kraków 2016

Kiedy jestem sobą i co to w ogóle znaczy być sobą? Czym jest poczucie „sobości”? A może „tak zwane ja jest wzmówieniem”? Czy można posiadać siebie samego i jak to osiągnąć? Pytania o własną tożsamość jako artysty, ale przede wszystkim jako człowieka w relacji z intensywnie poszukiwanym i zmysłowo, erotycznie wręcz, przeżywanym *sacrum* to swoista rama modalna najnowszego, synkretycznego tomu Bogusława Kierca pod tytułem *Karawadźje*. Zbiór, będący – jak sugeruje podtytuł – domknięciem „tryptyku mniemania” (jego dwie wcześniejsze części to *Bazgroły dla składacza modeli latających* z 2010 roku oraz *Cięmność* z 2014 roku), stanowi w istocie bardzo intymną, bezkompromisowo szczerą „spowiedź” dojrzałego już autora, który odbywa podróż w głąb siebie, własnej jaźni: przeszłej i teraźniejszej.

Przemysłnie skomponowana finezyjna mozaika autorefleksyjnych eseistycznych fragmentów i hipnotyzująco zmysłowych wierszy, w których Kierc konsekwentnie miesza ze sobą porządek jawy i snu, erotyki oraz mistyki, przybiera kształt swoistej odysei do wnętrza świata tego nietuzinkowego poety, aktora i reżysera w jednej osobie. Tym samym nie tylko odśłania on przed swymi czytelnikami źródła własnej wyobraźni, składa

hołd duchowym mistrzom, sporządza osobisty katalog najważniejszych malarskich i lekturowych inspiracji, wyrysowuje meandryczną linię swego artystycznego dojrzewania, znaczoną obsesyjnie powracającymi w jego twórczości tematami czy obrazami, lecz także snuje oryginalne refleksje na temat sztuki jako wyrazu swoistego panerotyzmu, „transfuzyjno”-miłosnej natury aktu twórczego oraz specyficznej relacji artysty wobec rzeczywistości uchwytywanej i celebrowanej w jej zmysłowym, ejdetycznie zapamiętywanym konkrezie.

Kierc, podobnie jak Caravaggio czy Kawafis, wypowiada wojnę fałszywej moralności, która w każdym artystycznym przedstawieniu męskiej lub chłopięcej personifikacji miłości skłonna jest widzieć jedynie dowód homoerotycznej fascynacji autora danego dzieła. *Karawadźje*, jako niezwykle odważny, miejscami nawet bluźnierczo śmiały, rozrachunek wrocławskiego poety z tradycyjną, chrześcijańsko zdefiniowaną formą kulturową, opartą na niepodważalnych opozycjach między duszą a ciałem, psychiką a fizjologią, sakralnością a erotyzmem, uzmysławia tyleż zubażającą ludzkie doświadczenie ograniczoność takich podziałów, co ich zasadniczą, a dziś jakby zupełnie prześlepianą, sprzeczność z wyobrażeniami oraz rytualną praktyką religii starotestamentowej, w której najważniejszym symbolem

przymierza trwale łączącego Boga i człowieka jest wszakże obrzezanie. Autor *Nagości stokrotnej*, konfrontując się z malarstwem genialnego mediołańczyka, pozwalając, by ów uwodził go i prowokował heretycko sensualnym naturalizmem swych przedstawień, dokonuje na sobie samym mentalnej wiwisekcji. Jej przebieg zaś skrupulatnie dokumentuje za pomocą prozatorskich oraz lirycznych fragmentów jako przygody, wtajemniczenia i ośnienia „Tentamtego”, a więc siebie, ale uchwytywanego niby „nie-ja”, lecz ktoś drugi, ktoś „inny”, kto staje się bez mała niezależnym od poznającego przedmiotem poznania. Epistemologiczna pozycja Kierca wobec własnej kulturowo ułożonej jaźni, stopniowo osiągającej samoświadomość, sprawia, że może on przypominać mitologicznego bohatera ze słynnego obrazu Caravaggia zatytułowanego *Narcyz*. To utożsamienie zapowiada już inicjalny wiersz zbioru, stanowiący jego oryginalne motto i jak w soczewce skupiający zasadnicze problemy oraz wyobraźniowe leitmotivy tego tomu. Liryczne wyznanie, rozpoczynające się wymownym incipitem „Ten mi się śnił; ten ja – ten tamten”, pozwala właściwie uznać *Karawadźje*, a może nawet całą dotychczasową twórczość Kierca, za subtelnie wyrysowywane, ustawiane pod rozmaitymi kątami, lustro – lustro literatury, w którym usiłuje on zobaczyć siebie nagiego, zdefiniować

najbardziej intymnie przeżywane doświadczenie „mności” i zrozumieć, nieodmiennie rządzące jego istnieniem, pragnienie eksterioryzowania się – zarówno w samodzielnie tworzonej sztuce, jak też poprzez aktywne przeżywanie sztuki innych autorów.

Warto docenić nie tylko subwersywną wartość intelektualno-artystycznego eksperymentu zrealizowanego w *Karawadżjach*, lecz także hermeneutyczny potencjał języka Kierca, jego filozoficzną docieklivość i mistyczną wrażliwość, dzięki którym cały zbiór można odczytywać jako bardzo osobistą próbę sformułowania własnej mistyki miłosnego otwarcia się na przeżywanie boskości wcielonej w materię; jako zapis uprawianej przez tego poetę praktyki kontemplowania *sacrum*, które uobecnia się w zmysłowej, dotykanej doczesności jego tu i teraz, w niemal erotycznym zachwyceniu przeczuciem „mności” odnajdywanej w poznawanym właśnie Ty – człowieka lub samego Boga. Kierc, łącząc ze sobą doświadczenie mistyczne i miłosne, doświadczając Boga w Jego cielesności zarazem sakramentalnej i biologicznie zniszczalnej, na swój sposób odbywa więc krętą wędrówkę po obrzeżach herezji oraz najzarliwszej wiary.

Spośród patronów własnych duchowych wtajemniczeń autor *Cię-mności* chętnie wymienia przede wszystkim Mickiewicza, Rilkego oraz

świętego Jana od Krzyża. A jednak wydaje się, że właśnie Caravaggio był tym, który pozwolił Kiercowi przemówić zupełnie własnym głosem artysty osobnego, poety mistycznego czy natchnionego obrazurcy; tym, który mógł wyzwolić w nim ów tak charakterystyczny dla tego twórcy rodzaj mistyczno-erotycznej wrażliwości; tym, który jako pierwszy wbrew nawykowi „pococznej moralności” sprowokował go do zobaczenia w artystycznej ewokacji nagości czy erotycznego piękna męskiego ciała wehikułu samopoznania i świadectwa transcendentnych poszukiwań.

Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska

Bogusław Kierc, *Karawadże (inklinacje i konfabulacje)*. Trzecia część tryptyku *mniemania*, Wydawnictwo FORMA – Fundacja Literatury imienia Henryka Berezyna, Szczecin, Bezrzecze 2016

W pełnej wersji jest to drugie polskie wydanie; pierwsze – angielskojęzyczne – ukazało się prawie pół wieku temu, w 1969 roku. *Historia literatury polskiej* Czesława Miłosza jest dziełem unikalnym, które można porównywać z wykładami o literaturach słowiańskich Adama Mickiewicza, głoszonymi w 1840 roku w Collège de France. Zakres jest ogromny: od średniowiecza do lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. To świadectwo ukazujące, jak Miłosz

patrzy na polską literaturę z jej środka – nie kieruje się animozjami, choć pokazuje swoje predylekcje i osobisty punkt widzenia, przytacza ulubione utwory lub ich fragmenty, pisze o sobie i swojej poezji i w żadnym razie nie jest to obraz przejawskawiony, czy choćby tylko podświetlony. Czyta się jak gawędę, czując kompetencje i swobodę opowiadacza, jego zaangażowanie, raz po raz pasję, nie jest to typowy podręcznik. „Możliwie dużo danych, w możliwie małej ilości zdań, wyjaśnienie spraw odległych i niezrozumiałych przez analogie ze zrozumiałymi, unikanie pedanterii” – taki jest jego cel.

Układ materiału jest prosty: zwięźle przedstawione tło historyczne danego okresu, życiorysy kolejnych autorów i omówienie ich najważniejszych utworów – Miłosz wzięt ten wzór z popularnej, wydanej po raz pierwszy w 1894 roku *Historii literatury francuskiej* Gustave Lanson, choć w swojej pracy kreśli nie tylko główne linie, ale też pogranicza i obrzeża różnych literackich topografii i podaje intrygujące szczegóły. Czystą przyjemnością jest czytanie rozdziałów, w których pisze o swoich ulubionych autorach.

Pierwotnie były to wykłady wygłaszane do studentów na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, co rzecz czyni tym bardziej ciekawą, bo mówiąc o polskich pisarzach do

obcokrajowców, przybliża ich, szukając odpowiedników w literaturze światowej. Na przykład tłumacząc, czym jest Czarnolas, porównuje jego legendę do lasu ardeńskiego z *Jak wam się podoba* i z wyspą Prospera z *Burzy*, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego zestawia z angielskimi poetami metafizycznymi siedemnastego wieku, Cypriana Kamila Norwida z Hermanem Melville’em, a Bolesława Leśmiana z Williamem Butlerem Yeatsem.

Są w tej *Historii* wspaniałe celne formuły i diagnozy, są i kontrowersje, idące pod prąd powszechnie przyjętych myśli. Widzi się jego fascynacje i niechęci, obserwuje hierarchie istniejące w literaturze polskiej i powszechnej i choć niekiedy zaskakuje, to jednak prawie nic bym do tej kompozycji nie dodał, co najwyżej skrócił o kilka czy kilkanaście nazwisk.

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz, *Dzieła zebrane*, tom 37: *Historia literatury polskiej*, przełożyła Maria Tarnowska, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2016

Tytuł zbioru studiów historyczno- i krytycznoliterackich Aleksandra Fiuta, znakomitego badacza dwudziestowiecznej poezji i prozy, rozumieć można dwojako. Na pierwszą możliwość wskazuje poniekąd sam autor, który w poprzedzającym szkice wpro-

wadzeniu tak uzasadnia swoje wybory lekturowe: „W pisaniu o literaturze – czy nie trochę podobnie jak w życiu? – w pewnej chwili wydaje się, że się dotarło do jakiegoś kresu i definitywnie stawia się kropkę. Po to jedynie, by rozpocząć nowe zdanie – czyli uparcie powracać do dawnych tematów, uzupełniać, korygować i wzbogacać o inne wątki napisane wcześniej książki, szkice i eseje”. Byłoby więc *Po kropce* zbiorem krytycznoliterackich wypowiedzi, rozbudowaną głośną do tekstów niegdyś już ogłoszonych, zamkniętą w tomach pokonferencyjnych i monografiach, jednak z jakichś powodów wołających o kontynuację, wymagających powtórnego przepracowania. Podejmując na nowo wątki, zdawałoby się, dawno wyczerpane, wprawia autor w ruch własną spuściznę, nie pozwala jej zastygnąć w formy kanoniczne. Wskazuje to, pośrednio, na wiecznie niedomknięty charakter wszelkiego pisania (także pisania o pisaniu), ale i na niemożliwość rekapitulacji, definitywnego podsumowania własnej kariery, co każdego piszącego spokrewnia niejako z Syzyfem.

Na tym jednak znaczenie tytułu się nie wyczerpuje. Pisz dalej Fiut: „Było dla mnie zawsze rzeczą ciekawą i intrygującą, jak dalece krytyk literacki czy badacz literatury, podążając za ulubionymi autorami i utworami, pośrednio, nie do końca świadomie albo wręcz nieświadomie, szkicuje własny

wizerunek. Jak dalece, pisząc o innych, zdradza swoje, uporczywie i zazdrośnie strzeżone, sekrety”. Można więc, to druga ze wskazanych przez autora możliwości, czytać zbiór w perspektywie biograficznej. Tytułowe „po kropce” oznaczałoby wówczas rozległą przestrzeń rozpościerającą się poza pismem, miejsce przecięcia życia i tekstu. Przyjęcie takiego założenia pozwala potraktować szkice jako przyczynki do autobiografii intelektualnej profesora, widzieć w nich skrótowy wykaz jego badawczych zainteresowań, ale i coś jeszcze: mapę intelektualnych wpływów, z których obszerniej zdaje sprawę w drugiej części tomu, wypełnionej historycznoliterackimi medalionami i nekrologami. Poczesne miejsce, nie jest to z pewnością przypadek, zajmują tu portrety nauczycieli, Kazimierza Wyki i Jana Błońskiego, szkicowane wdzięczną ręką ucznia, ale i twórczego (nieraz krytycznego) kontynuatora. Autor nie ogranicza się bowiem do okolicznościowej laurki, oddania mistrzom co mistrzowskie, przeciwnie, pyta o miejsce myśli prekursorów we współczesnej refleksji o literaturze. Zarysowuje także możliwe kierunki kontynuacji, czego dowodem fragmenty takie, jak: *Testament Kazimierza Wyki*, *Paradoksy Błońskiego* czy „*Zmiana warty*” – *po latach*.

Na tle powyższych prób wyróżnia się obszerny, bo zajmujący blisko

połowę tomu, blok studiów poświęconych Czesławowi Miłoszowi. Tak liczna reprezentacja nie powinna dziwić. W ciągu pięciu bez mała dekad pracy naukowej powracał autor do twórczości noblisty wielokrotnie, czego materialnym śladem pozostają ważne w „miłoszologii” książki, ale i szereg pomniejszych szkiców oraz recenzji, których pokazny wybór przynosi opublikowany właśnie zbiór. Wyeksponowanie, poza autorem *Zniewolonego umysłu*, dwóch skrajnie odmiennych postaci powojennego życia literackiego – Herberta i Gombrowicza – każe postawić pytanie o miejsce tych trzech poetyk w systemie aksjologicznym badacza. Czy wskazuje on w ten sposób twórców najsilniej oddziałujących na krajobraz literacki po roku 1945? A może, przeciwnie, rekonstruuje doświadczenia najistotniejsze z punktu widzenia własnego dojrzewania do pióra?

Pierwszą interpretację, pozostającą w zgodzie z zarysowaną na wstępie metodą „pisanie po kropce”, to znaczy powracania do kwestii raz już wypowiedzianych, wzmacnia przewijająca się w tekstach Fiuta figura literackiego czyścica, opisująca – mówiąc słowami Tadeusza Brezy – sytuację książki nie nowej, lecz niezupełnie jeszcze przemienionej w historię, to znaczy wciąż żywej w czytelniczym odbiorze. Poetyki

Miłosza, Herberta i Gombrowicza byłyby, w takim ujęciu, tymi, które najlepiej zniosły próbę intelektualnych mód, oderwane od miejsca i czasu odsłoniły swój uniwersalny charakter. Mówiąc w metaforycznym skrócie: dostąpiły historycznoliterackiego zbawienia. Zakładając, że nie jest to odczytanie pochopne, oparte na wątplych (bo wydedukowanych z kilku rozproszonych uwag) przesłankach, uderza wybitnie okolicznościowy charakter szkiców o Różewiczu i Szyborskiej, przesunięcie ich do części drugiej tomu, a więc – symboliczne niejako – skazanie na dalsze bytowanie w „czyścicu”.

Możliwe jednak, że powód takiego uporządkowania jest inny. Wskazuje na to kolejna typowa dla autora figura myśli. Skłonność do ujmowania dzieła jako zagadki, myślenia o literaturze w kategoriach szyfru. Przy czym szyfr ów rozumieć należy tyleż w duchu konstruktywistycznym, jako technikę pseudonimowania znaczeń, co właśnie biograficznie. Zastępowanie mówiącego „ja” maską każdorazowo służy bowiem ukryciu biografii, uwypukleniu pewnych cech ogólnych, a więc, jak napisałby Jacques Derrida, przekształceniu życiorysu w świadectwo. Zgodnie z ujawnionym na wstępie mechanizmem przeniesienia – pisanie o innych staje się tożsame z ukrywaniem własnych

sekretów, odwraca uwagę od piszącego, którego postać bynajmniej w tym procesie nie ginie. Krakowski literaturoznawca, niczym przywołany w tomie Kazimierz Wyka, nie daje wiary teoriom „eliminującym z dzieła osobę autora”. Wierzy, że „portreciście zdradza metoda portretowania”. Przykładów takiego myślenia w całym tomie znaleźć można wiele. Stosując podobną logikę do książki Fiuta, do czego badacz poniekąd zachęca, należałoby przyjąć, że uwypuklenie pewnych tematów i motywów, wzmożona obecność określonych figur myśli, zdradzają aprobatywny stosunek piszącego do opisywanych zjawisk, przy czym – nie zawsze są to zjawiska czysto estetyczne.

Nie jest chyba przypadkiem, że dwa wątki przewijają się na kartach zbioru wyjątkowo często. Z jednej strony więc przypisana Miłoszowi, a rozwijana na marginesach kolejnych szkiców myśl o wspólnocie mniejszej, „patriotyzmie »domu«, pozbawionym tła etnicznej czy narodowej wyłączości”. Uwagi te, do pewnego stopnia przynajmniej, pozwalają zrekonstruować polityczny i moralny system wartości piszącego, wskazać miejsce, z którego wypowiada on swoje sądy. Nietrudno zauważyć w nich niechęć do narodowego szowinizmu, rozmaitych form stadnej identyfikacji,

ale i obawę przed wszelkimi – pravicowymi i lewicowymi – formami totalizmu. Obronę przed zakusami ideologii widzi Fiut w przywiązaniu do kanonu wartości zachodniej demokracji, zachowaniu liberalnego minimum, przy czym, co równie znamienne, kilkakrotnie w swojej praktyce dystansuje się od odczytań genderowych czy queerowych, kwestie tożsamości seksualnej czy równości płci sytuując poza orbitą zainteresowań poważnego (to jest niezacietrzwionego ideologicznie) badacza literatury. Nastawienie to, jakkolwiek dyskusyjne, sytuowałoby autora na pozycjach polemicznych wobec innego z dawnych mistrzów, Michała Głowińskiego, twórczo przekształcającego elementy krytyki feministycznej i queerowej w swoich późnych pismach. Składają się te uwagi na postawę, którą określić można mianem umiarkowanego konserwatyzmu, co – do pewnego stopnia przynajmniej – współgra z zaczerpniętym od Miłosza, ale rozwijanym na marginesie rozważań o pismach Gombrowicza, Błońskiego czy Jeleńskiego, przeświadczeniem o końcu kulturotwórczej roli chrześcijaństwa. Stąd może obsesyjne powracanie do tematu śmierci, jej miejsca w postchrześcijańskim świecie. Pytanie o to, co czeka po kresie egzystencji (byłaby to trzecia, niewyrażona wprost intencja tytułu), każe

widzieć w książce rodzaj medytacji o rzeczach ostatecznych, dla których literatura jest jedynie pretekstem, ale i rodzajem wygodnego medium.

Konrad Zych

Aleksander Fiut, *Po kropce*, Wydawnictwo Wysoki Zamek, Kraków 2016

To *Kwiatki* papieża Franciszka – krótkie homilie o człowieku w świecie i jego wierze wygłoszone w kaplicy Domu Świętej Marty w Watykanie, których drugi tom ukazał się po polsku. Jest w nim sto pięćdziesiąt pięć takich tekstów, powstałych od marca 2014 do marca 2015 roku. Ich zapis tworzony jest z nagrania, z którego zrobiona jest transkrypcja, a potem przez kolejne redakcje krystalizuje się wersja definitywna, chociaż i tak pozostaje bez autoryzacji. Te homilie, wygłoszane bez przygotowanego tekstu, są jakby improwizowanym monologiem, czy właściwie dialogiem (monodialogiem), i to podwójnym, bo z Bogiem i z wiernymi, czynionym na kanwie przeznaczonych na dany dzień słów Pisma i ukazującym naturalny tok myśli i uczuć. Nie dość, że nie mają one autoryzacji, to jeszcze, na prośbę autora, nie mają mieć też całościowego charakteru, żeby jak najbardziej zbliżone były

do mowy, a nie do zapisu i jest to w lekturze rewelacyjne doświadczenie i przeżycie. Jak napisał w przedmowie Antonio Spadaro SJ: „Nie jest to więc wykład spójny, wyszlifowany, rozwijający się zgodnie z logicznym założeniem ani też drobiazgowo przygotowany. Czytelnik znajdzie tu wizję świata kogoś, kto wykorzystuje całą siłę języka mówionego, charakterystyczne dla niego metafory czy zdania anakolutyczne. Życiowej energii tych słów nie da się obłąskawić żadnym *labor limae* – w procesie żmudnego wygładzania”. W *Ars poetica* Horacy stwierdza, że żmudne wygładzanie poezji może zniechęcić poetę („*Limae labor et mora offendit poetam*”).

Takim prostym, potocznym językiem Franciszek mówi o Ewangelii, łasce i darze wiary i sposobach jak najpełniejszego z nich korzystania. Przed sobą ma lekcjonarz i w odpowiednich na dany dzień fragmentach zaznaczone przez podkreślenia i akcenty to, co według niego jest w nich najważniejsze – to powtórzenie praktyki świętego Ignacego Loyoli. W tych wystąpieniach ważne też są gesty, które jakby wywołują słowa i nadają im pożądany kierunek i sens. Nie sposób nie szukać w nich odniesień do języka i środków przekazu słów i myśli w Ewangelii, z którymi są w ścisłej symbiozie, jak i w całym

Piśmie. Na pierwszym planie nie jest wykład i teoretyzowanie, ale praktyka, działanie, budzenie do życia. Są w tych tekstach metafory, przysłowia, idiomy, neologizmy i figury retoryczne, poetyckie napięcia i cytaty, na przykład z Hölderlina, Manzoni, Borgesa czy Piera Paola Pasoliniego.

W centrum tych słów jest zawsze Chrystus, gdyż chrześcijaństwo to Osoba. Dlatego Franciszek na pierwszym miejscu stawia miłość, która jest najważniejsza: „Kiedy inteligencja próbuje wyjaśnić tajemnicę, zawsze popada w szaleństwo”. Słowo powinno wynikać z miłości i z pasji, a nie być narzędziem ataku, dominacji czy panowania i, tak jak chce Jezus, powinno być uniżone.

Znajdziemy tu niezwykle zapisy o miłosierdziu, o którym już tyle słyszeliśmy, a które Franciszek zrobił kluczowym znakiem swojego pontyfikatu. Mówi, że miłosierdzie jest jak niebo i czuły gest, jest klimatem i relacją – zaangażowaniem Boga w życie człowieka, świętą destabilizacją, w której tak niewiele jest z ziemskich hierarchii, przyzwyczajęń i porządków.

Czytamy urzeczony tym rwanym i płynnym tokiem słów najpierw wypowiedzianych, a potem przez innych przysposobionych i ukształtowanych w tekst pisany, o modlitwie, która jest zmaganiem z Bogiem, o duchu, którego nie można zamknąć w klatce, o niewiedzy, która rodzi się z wiedzy, o „niezapomnianej pierwszej miłości”, o sile słów Jezusa, o nowości Ewangelii, o warunkach potrzebnych do posuwania się naprzód, o chrześcijanach światła, ciemności i szaryzmy i o „pogańskich chrześcijanach”, o pokornym sercu i o pokorze, która jest stylem Boga, o służeniu bożkom oferującym błyskotki i o prawdziwym nawróceniu, o odwadze i szczerości, o historii grzechu i łaski, o religii *soft*, o „pogańskim hałasie”, o mówieniu, czytaniu i słuchaniu, o byciu blisko ostatnich i wykluczonych.

Wiele zrobiłem podkreśleń w tej książce i nie raz do niej wrócę.

Krzysztof Myszkowski

Franciszek, *Bóg szuka nas na marginesie. Słowa z Domu Świętej Marty*, wstęp Federico Lombardi SJ, przedmowa i opracowanie Antonio Spadaro SJ, przekład Anna T. Kowalewska, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2017

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

Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska, ur. 1984 w Golubiu-Dobrzyniu, literaturoznawca, krytyk literacki; publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Znaku” 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*, *Nienazwyczajne*, 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), 2015 nr 4 (88) – dodatek].

Kazimierz Brakoniecki, ur. 1952 w Barczewie, autor ponad trzydziestu książek poetyckich i eseistyczno-autobiograficznych; ostatnio opublikował *Zakład biograficzny Olsztyn* (2017); w latach 1991–1997 oraz ponownie od 2014 redaktor naczelny półrocznika „Borussia. Kultura-Historia-Literatura”. Mieszka w Olsztynie.

Stefan Chwin, ur. 1949 w Gdańsku, prozaik, eseista, profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio ogłosił *Srebrzysko. Powieść dla dorosłych* (2016) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 3 (67) i 2016 nr 4 (92)]. Mieszka w Gdańsku.

Marina Cwietajewa (1892–1941), rosyjska poetka, eseistka i tłumaczka, autorka utworów prozą i dramatów.

Zbigniew Dmitroca, ur. 1962 w Niewirkowie, tłumacz wierszy m.in. Anny Achmatowej, Osipa Mandelstama, Aleksandra Błoka, Mariny Cwietajewej i Nikołaja Gumilowa. Mieszka pod Lublinem.

Aleksander Fiut, ur. 1945 w Żywcu, historyk literatury, eseista, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; ostatnio opublikował *We władzy pozoru* (2015). Mieszka w Krakowie.

Nikołaj Gumilow (1886–1921), poeta, akmeista (wraz z Anną Achmatową i Osipem Mandelstamem), tłumacz, prozaik i dramaturg; rozstrzelany przez Czekę za działalność kontrrewolucyjną.

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.: *Pan Cogito szuka rady. Mr Cogito Seeks Advice* (2017) i *Wiersze wybrane* w opracowaniu Ryszarda Krynickiego (2017).

Marek Kędzierski, 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 Paryżu.

Bogusław Kierc, ur. 1943 w Bielsku-Białej, poeta, krytyk literacki, aktor, reżyser; ostatnio opublikował tomik wierszy *Karawadże* (2016). Mieszka we Wrocławiu.

Ks. Janusz Adam Kobierski, ur. 1947 w Wólce Łysowskiej koło Siedlec; wydał trzynaście tomów poetyckich, ostatnio *Słowa na wygnaniu* (2016). Mieszka w Warszawie.

Tadeusz Konwicki (1926–2015), prozaik, scenarzysta, reżyser, autor m.in. *Kroniki wypadków miłosnych*, *Kalendarza i klepsydry*, *Małej Apokalipsy*.

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 Szymborskiej; ostatnio opublikował *Haiku. Haiku mistrzów* (2014) i *Pęd pogoni, pęd ucieczki* (2016). Mieszka w Krakowie.

Bogusława Latawiec, ur. 1939 w Wołominie, autorka tomików wierszy, utworów prozatorskich; ostatnio opublikowała tom prozy pt. *Zegary nie do zatrzymania* (2012), od 1991 do

2003 redaktor naczelny miesięcznika „Arkusz”. Mieszka w Poznaniu.

Krystyna Lenkowska, ur. 1957 w Rzeszowie, poetka, tłumaczka poezji anglosaskiej; ostatnio opublikowała prozę pt. *Babeliada* (2016). Mieszka w Rzeszowie.

Antoni Libera, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; ostatnio opublikował nowy przekład *Trylogii Tebańskiej* Sofoklesa (2014) i *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta* (wraz z Januszem Pydą OP) (2015). Mieszka w Warszawie.

Krzysztof Lisowski, ur. 1954 w Krakowie, poeta, prozaik, krytyk literacki, redaktor Wydawnictwa Literackiego; ostatnio ogłosił *Zamróż* (2016). Mieszka w Krakowie.

Piotr Matywiecki, ur. 1943 w Warszawie, poeta, eseista, krytyk literacki; ostatnio opublikował tomik pt. *Którędy na zawsze* (2015) i poemat *Palamedes* (2017). Mieszka w Warszawie.

Krzysztof Myszkowski, ur. 1952 w Toruniu, prozaik, eseista; autor m.in. powieści *Funebre* (1998); od 1995 redaktor „Kwartalnika Artystycznego”. Mieszka w Toruniu i w Bydgoszczy.

Robert Papiński, ur. 1965 w Warszawie, eseista, tłumacz, edytor, zastępca redaktora naczelnego „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego”. Ostatnio opublikował tłumaczenie *Lata w Baden* Leonida Cypkina (2016). Mieszka w Warszawie.

Jean Baptiste Racine (1639–1699), jeden z największych francuskich dramatopisarzy okresu klasycyzmu, autor m.in. *Andromachy*, *Brytannika*, *Bereniki* i *Fedry*.

Feliks Raszka, ur. 1961 w Wólce, krytyk i autor drobnych, bada wpływ metody M. Feldenkraisa na twórczość artystyczną. Mieszka w Mroczkowie k. Wólki.

Florentine Schaub, ur. 1991, germanistka i teatrolog, dramaturg i koordynator PR festiwalu *beckett@111* we Fryburgu Bryzgowijskim w marcu 2017.

Krzysztof Siwczyk, ur. 1977 w Knurowie, autor dziesięciu tomów wierszy i trzech książek eseistycznych; pracuje w Instytucie Mikołowskim; ostatnio opublikował *Jasnopis* (2016). Mieszka w Gliwicach.

Piotr Sobolczyk, ur. 1980 w Lublinie, badacz i krytyk literatury, tłumacz literatury hiszpańskiej, adiunkt w IBL PAN; ostatnio opublikował: *Dyskursywizowanie Białoszewskiego* tom I (2013) i tom II (2014), tomik wierszy słownych i graficznych pt. *Obstrukcja Instługi* (2014). Mieszka w Warszawie.

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 *Ołówek rzeźnika* (2012). Mieszka w Berlinie.

Adam Zagajewski, ur. 1945 we Lwowie, poeta, eseista, prozaik; od 1983 redaktor „Zeszytów Literackich”; ostatnio opublikował *Lotnisko w Amsterdamie* (2016) i *Wiersze wybrane* (2017), które ukazały się w Wydawnictwie a5. Mieszka w Krakowie.

Konrad Zych, ur. 1985 w Wołominie, krytyk literacki, redaktor portalu literatki.com. Mieszka w Strykach.

AUTORZY
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

AMICHAJ ANDRZEJEWSKI BECKETT
BERNHARD BIAŁOSZEWSKI BŁOŃSKI
BOLEWSKI SJ BRAKONIECKI BUREK
CELAN CHWIN DANILEWICZ-ZIELIŃSKA
FIUTGIACOMETTIGIEDROYC GŁOWIŃSKI
GORCZYŃSKA HARTWIG HERBERT
HERLING-GRUDZIŃSKI HOFFMAN
IWANIUK JARZĘBSKI KAPUŚCIŃSKI
KĘDZIERSKI KIERC KONWICKI
KORNHAUSER KRONHOLD KRYNICKI
LEC LEM LIBERA LISOWSKI MARJAŃSKA
MATYWIECKI MIĘDZYRZECKI MIŁOSZ
MYSZKOWSKI NASIŁOWSKA OŁĘDZKA-
FRYBESOWA PINTER POLLAKÓWNA
RODOWSKA RÓŻEWICZ SKWARNICKI
SOMMER SZARUGA J.J. SZCZEPAŃSKI SZEWC
SZŁOSAREK SZUBA SZUBER SZYMBORSKA
TABORSKITWARDOWSKI ZAGAJEWSKI

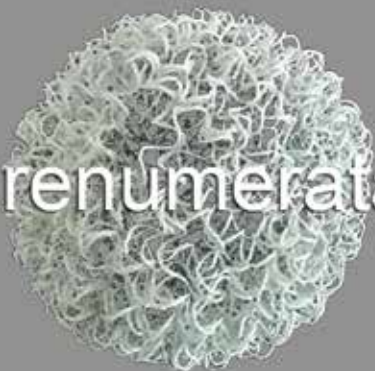
„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY”



zawsze



prenumerata



w kraju



i za granicą



Wydawca:

Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy
przy finansowej pomocy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



KUJAWSKO-POMORSKIE
CENTRUM KULTURY
W BYDGOSZCZY

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 Laskowska, tel. 52 585 15 01, wew. 101
Korekta: Hanna Borawska, Barbara Dąbrowa

Projekt okładki i stron reklamowych: Ewa Bathelier

Warunki prenumeraty:

Cena rocznej prenumeraty „Kwartalnika Artystycznego“:

- krajowej – 40 zł
- zagranicznej – 40 USD / 35 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 2/2017



Województwo
Kujawsko-Pomorskie



Miasto
Bydgoszcz



Miasto
Toruń

Realizacja poligraficzna:

Dom Wydawniczy „Margarfsen”
ul. Białogardzka 13, 85-808 Bydgoszcz
tel./fax 52 370 38 00, www.margarfsen.pl

Fundacja Zeszytów Literackich
Giorgio Bassani, *Między murami*, przełożyła Hanna Kralowa, Seria „W świetle dnia”, Warszawa 2017

Federico García Lorca, *Piosenka o chłopcu o siedmiu sercach*, wybór i przekład Jacek Lyszczyna, Seria Poetycka „Zeszytów Literackich”, nr 15, Warszawa 2017

Roberto Salvadori, *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki w XX wieku*, przekład Halina Kralowa i Katarzyna Skórska, Warszawa 2017

Galeria Autorska Jan Kaja, Jacek Soliński
Wojciech Banach, *Śmierciochron*, Bydgoszcz 2017

Jarosław Mikołajewicz, *Odnaleziona fragmenty*, Bydgoszcz 2017

Miejski Dom Kultury w Radomsku
Piotr Machul, *Ultimatum...*, Radomsko 2016

Państwowy Instytut Wydawniczy
Miron Białoszewski, *Utwory zebrane*, tom 9: *Małe i większe prozy opublikowane po roku 1980*, wydanie drugie, Warszawa 2017

Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”
Cezary Chlebowski, *Pozdrowcie Góry Świętokrzyskie. Reportaż historyczny*, Warszawa 2017
Rüdiger Safranski, *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*, przełożył Bogdan Baran, Warszawa 2017

György Spiró, *Diabolina*, przełożyła Irena Makarewicz, Warszawa 2017
Wiktor Jerofiejew, *Ciało*, przełożył Michał B. Jagiełło, Warszawa 2017

Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych
Świat według Lema. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Peter Swirski, Biblioteka Kwartalnika Kulturalnego „Opcje”, nr 26, Katowice 2016

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
Anna Krasuska, *Ona i on*, Katowice 2017

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu
Krzysztof Kuczkowski, *Ruchome święta*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 137, Sopot 2017

Janusz Nowak, *Biedny polski katolik czyta „Życie” Keitha Richardsa*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 136, Sopot 2017

Wydawnictwo a5
Wojciech Bonowicz, *Druga ręka*, Kraków 2017
Wojciech Wilczyk, *Realizm*, Kraków 2017

Wydawnictwo Akurat
Tomasz Hildebrandt, *Dotyk*, Warszawa 2017

Wydawnictwo „KORONIS”
Małgorzata Grajewska, *Podpalam żyrafę*, Bydgoszcz 2017

Wydawnictwo Literackie
Mathias Enard, *Busola*, przełożyła Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków 2017

Wydawnictwo MG
Arthur Conan Doyle, *Pies Baskerville’ów*, tłumacz nieznan, Warszawa 2017
Maurice Maeterlinck, *Inteligencja kwiatów*, przełożył Franciszek Mirandola, Warszawa 2017

Wydawnictwo Miniatura
Andrzej Szuba, *11 strzępów*, Kraków 2017
Andrzej Szuba, *Jest tam kto?*, Kraków 2017

Wydawnictwo Norbertinum
Jacek Durski, *Mysli*, Lublin 2017

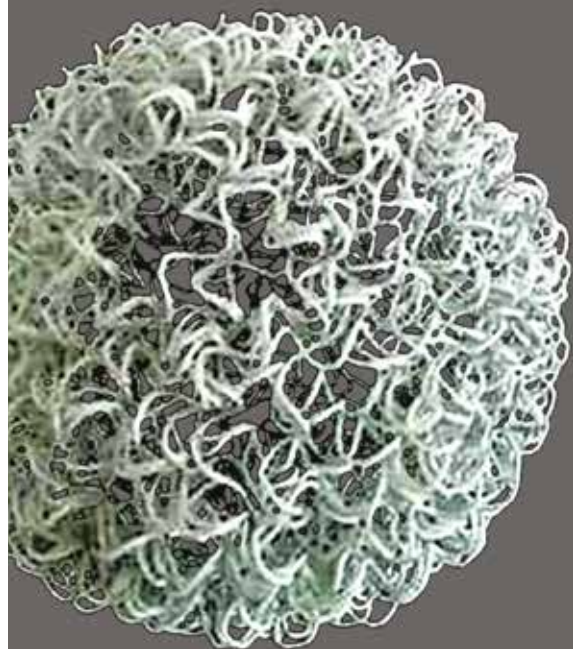
Wydawnictwo Serenissima Katarzyna Antoniewicz
Giovanni Agnoloni, *Ścieżki nocy*, przełożyli: Justyna Łukaszewicz, Marta Adamska, Katarzyna Antoniewicz, Zuzanna Gaczyńska, Krzysztof Wrona, Wrocław 2016

Wydawnictwo W drodze
Henryk Suzo, *Księga Mądrości Przedwiecznej*, przełożył i opracował Wiesław Szymona OP, Poznań 2016

Zakład Narodowy im. Ossolińskich
Wisława Szymborska, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie Wojciech Ligęza, Wrocław 2016



www.kwartalnik.art.pl



CENA 11 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 1232-2105



0 2

9 771232 210703

INDEKS 36294