

# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

97

Sofokles  
Kawafis  
Amichaj  
Herbert  
Moczulski  
Rodowska  
Sommer  
Szuber



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

SOFOKLES	5	Ajas (fragment) w nowym przekładzie Antoniego Libery
KONSTANDINOS KAWAFIS	20	<i>"The rest I'll speak of to the ones below in Hades"</i> w przekładzie Seamusa Heaneya
	21	„Resztę opowiem już tam – tym w Hadesie” w przekładzie Antoniego Libery
JEHUDA AMICHAJ	23	Moja głowa, moja głowa
	24	Prawdziwy bohater ofiarowania
	25	Poduszki • Kiedyś wielka miłość
	26	1924
	27	Ostatnie wyschły włosy
	28	Biblia i ty, Biblia i ty, i inne midrasze
ZBIGNIEW HERBERT	31	*** ( <i>za mało ciszy...</i> )
LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI	34	Dobry sen
	35	Na falach • Z Adama Mickiewicza
KRYSTYNA RODOWSKA	37	Sobie na urodziny
	38	Głośno i bez głosu • Porządki • Wyczyn
	39	Trzy przywołania Macedonii
	40	Poeci
LESZEK SZARUGA	41	Partytury intonacji
RAFAEL CADENAS	47	Poszukiwanie
	48	Pojednanie
	49	Kochanka (fragment)
PIOTR SOMMER	53	Z recenzji zewnętrznych • To wiersz robi
	54	Friendly abordage • Być w stanie
MAGDALENA BAUCHROWICZ-KŁODZIŃSKA	55	Uległy poskromiciel języka. Kilka refleksji o poezji Piotra Sommera
JANUSZ SZUBER	65	Jest tu, jeśli o to chodzi
BOGUSŁAW KIERC	66	Szuber
KONRAD ZYCH	69	Pan od historii. Zapiski na marginesie pewnego wiersza

MIROŚLAW DZIENI	77	Bramy
MAREK KAZIMIERZ SIWIEC	83	Śpiew, głowa Orfeusza
ALEKSANDER FIUT	91	Ameryka Białoszewskiego
PIOTR SZEWC	101	Pod okiem słońca • Śniło mi się
	104	Druga strona • Wymarły ul • Wielka szpula
JAN MARIA KŁOCZOWSKI	103	Po wystawie Jacka Sempolińskiego
	104	W muzeum z An.
RENATA GORCZYŃSKA	105	Limeryki

#### **VARIA**

STEFAN CHWIN	107	Dziennik 2018
ANNA FRAJLICH	115	Takie przyjęcie...
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	120	Ulice główne, ulice boczne (2)
KRZYSZTOF SIWCZYK	128	Bezduch
LESZEK SZARUGA	134	Na końcu języka (3)
PIOTR SZEWC	144	Z powodu i bez powodu (49)

#### **RECENZJE**

JACEK GUTOROW	146	Zgoła nic
MIROŚLAW DZIENI	151	Herbert wobec Herberta. W stronę alternatywnego kanonu?
PIOTR MATYWIECKI	156	Prawda rytmu
NOTY O KSIĄŻKACH	161	Aleksandra Francuz, Adrian Gleń, Krzysztof Lisowski, Krzysztof Myszkowski, Krzysztof Siwczyk, Paweł Tański, Marcin Wołk, Maciej Wróblewski
NOTY O AUTORACH	192	
„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY” w 2017	194	
NOWE KSIĄŻKI	200	

Dnia 17 grudnia 2017 roku zmarł w Krakowie



**Leszek Aleksander Moczulski**  
poeta

R. I. P.



# SOFOKLES

## Ajas

w nowym przekładzie Antoniego Libery

Od tłumacza

*Ajas* – obok *Trachinek* – uchodzi za najwcześniejszą z zachowanych tragedii Sofoklesa. Przyjmuje się, że powstała ona w latach czterdziestych piątego wieku p.n.e., wkrótce przed *Antygoną*, napisaną około 442 roku. Czas ten ustala się jednak nie na podstawie studiów historycznych, bo nie zachowały się żadne dane o okolicznościach tworzenia dzieła ani o jego wykonaniu, lecz jedynie filologicznych, czyli badaniu właściwości metrycznych i kompozycyjnych tekstu i porównywaniu ich z tymiż w innych sztukach.

Postać Ajasa – najdzielniejszego po Achillesie rycerza greckiego w wojnie trojańskiej – znana jest głównie z *Iliady*, ale wydarzenia ukazane w dramacie Sofoklesa nie należą już do historii opisanej w eposie Homera. Są późniejsze i składają się na jeden z licznych wątków tzw. cyklu homeryckiego, czyli niezachowanych eposów *Etiopidy* i *Małej Iliady*, które opowiadają o dalszym przebiegu wojny trojańskiej, o jej zakończeniu i o tym, co działo się potem.

Najogólniej chodzi tu o spór o zbroję Achillesa, jaki pod koniec wojny trojańskiej wybuchł między Odyseuszem i Ajasem – spór rozstrzygnięty na korzyść tego pierwszego – i o samobójczą śmierć tego drugiego w wyniku bądź przegranej (*Etiopida*), bądź wstydu z powodu haniebnego postępku (*Mała Iliada*). Ta mitologiczna historia przedstawia się mniej więcej tak:

Kiedy Achilles ścigający Trojan padł od legendarnej strzały, wokół jego ciała rozgorzała zacięta walka. Wyróżnił się w niej głównie Ajas, który najpierw powalił groźnego Glaukosa, a następnie własnoręcznie wyniósł martwego Achillesa z pola bitwy. Odyseusz miał go jedynie osłaniać. Ten drugi jednak przewyższał swojego rywala sprytem i elokwencją, i dzięki temu skuteczniej przekonywał dowództwo o swoich zasługach i domagał się, aby słynną zbroję, wykutą przez Hefajstosa, przyznano jemu. Spór próbowano rozstrzygnąć na różne sposoby (powołując między innymi na świadków samych Trojan), lecz żaden z nich nie przyniósł pożądanego rezultatu. Wreszcie odwołano się do

metody tajnego głosowania. Dało ono zwycięstwo Odysusowi, było jednak skażone podejrzeniem fałszerstwa. Upokorzony Ajas wpadł w gniew i w napadzie szału zmasakrował zdobyczną trzodę Greków, która żywiła armię, po czym popełnił samobójstwo.

Sofokles oparł się zasadniczo na wersji *Małej Iliady*, która za przyczynę samobójstwa Ajasa podaje wstyd z powodu szaleńczego i haniebnego czynu, jakim była rzeź trzody, a nie upokorzenie ze strony greckiego dowództwa, które bohater uznał za skrajną zniewagę. Autor uwzględnił również drobny epizod z XI księgi *Odysei* (ściślej: jego wymowę), w której główny bohater tego eposu spotkawszy w Hadesie Ajasa, chce się z nim pojednać, ale bezskutecznie, bo ten w dalszym ciągu go nienawidzi i nie podejmuje z nim nawet dialogu. W każdym razie epizod ten rzutuje na finał tragedii.

Wkład Sofoklesa w fabularne i dramaturgiczne ukształtowanie tej legendy oraz szczegółowe rozwinięcie jej ogniów jest ogromny. Na szczególną uwagę zasługuje tu sposób, w jaki autor przedstawia problem szaleństwa. W jego ujęciu ma ono niezwykle przewrotną (dziś powiedzielibyśmy: diabelską) naturę, która sprawia, że przybiera ono czasem formę pozornego wyzdrowienia.

*Ajasa* tłumaczyli dotychczas na polski: Zygmunt Węclewski (1875), Antoni Mierzyński (1882), Kazimierz Kaszewski (1888), Kazimierz Morawski (1916) i Robert R. Chodkowski (2009).

*Miejsce akcji: przed namiotem Ajasa w obozie Greków pod Troją.  
Czas akcji: pod koniec wojny trojańskiej.*

## PROLOG

*Odyseusz ze wzrokiem wbitym w ziemię krąży wokół namiotu Ajasa.  
Nad namiotem ukazuje się Atena.*

### ATENA

Ilekoć widzę cię, Odyszeuszu,  
Zawsze coś knujesz przeciwko swym wrogom.  
I teraz też, na tym wybrzeżu morskim,  
Na jednym z krańców greckiego obozu,  
5 Gdzie stoją rzędem namioty Ajasa;  
Już od jakiegoś czasu wężysz za nim –



Czy jest na miejscu, czy nie – i bezbłędnie,  
Jak pies lakoński, odnalazłszy trop  
Zmierzasz do celu i w końcu odkrywasz,  
10    Że właśnie wrócił, zziązany, skrwawiony,  
I siedzi w środku, a więc że nie musisz  
Już tam zaglądać. – Jeśli mi wyjaśnisz,  
Do czego zmierzasz, powiem, co masz robić.

## **ODYSEUSZ**

O, najtąkawsza mi z bogiń, Ateno!  
15    Nie widzę cię, a jednak po twym głosie,  
Jakby ze spiżu, od razu poznaję.  
    Tak, rzeczywiście, tropię tu Ajasa,  
Zwanego tarczą, a czyham na niego,  
Bo są poszlaki, że z niejasnych przyczyn  
20    Wyrządził nam tej nocy wielką szkodę.  
Ponieważ jednak nie mamy pewności,  
A tylko podejrzenia i domysły,  
Podjąłem się zbadania całej sprawy  
I wyjaśnienia, co się za nią kryje.  
25    Otóż niedawno ktoś wybił nam trzodę,  
Którą zdobyliśmy z niemałym trudem,  
I wszyscy sądzą, że zrobił to Ajas.  
Sam od jednego strażnika słyszałem,  
Że widział go, jak z okrwawionym mieczem  
30    Biegł stamtąd jak szalony przez równinę.  
Dlatego właśnie tropię jego ślady.  
Część z nich bezspornie należy do niego,  
Ale część nie – i to mnie zastanawia.  
Zjawiasz się więc, bogini, w samą porę,  
35    Aby mnie wspomóc – bo przecież wspomagasz.

## **ATENA**

To prawda, sprzyjam ci. I już od dawna  
Czuwam, by dochodzenie się powiodło.

**ODYSEUSZ**

I co? Czy jestem na właściwym tropie?

**ATENA**

Tak, tego czynu dopuścił się Ajas.

**ODYSEUSZ**

40 Ale dlaczego? Co go opętało?

**ATENA**

Wściekłość z powodu zbroi Achillesa.

**ODYSEUSZ**

Czemu się rzucił na zdobyczną trzodę?

**ATENA**

Zdawało mu się, że to was szlachtuje.

**ODYSEUSZ**

Czyli faktycznie chciał zabić Argiwów?

**ATENA**

45 I byłby zrobił to, gdyby nie ja.

**ODYSEUSZ**

Niesamowite! – Że gotów był na to!

**ATENA**

Już zmierzał do was: nocą, po kryjomu.

**ODYSEUSZ**

I dokąd doszedł? Do których namiotów?

**ATENA**

Tych, w których mieszka dwóch naczelnych wodzów.

## ODYSEUSZ

50 I co się stało, że zaniechał mordu?

## ATENA

Otumaniałam go złudnym obrazem,  
By na nim skupił swoją żądzę krwi –  
Właśnie na owych stadach kóz i owiec,  
Zdobytch i strzeżonych przez pasterzy.  
55 I tak się stało: mając przed oczami  
Albo Atrydów, albo innych wodzów,  
Zaczął szlachtować przerażone bydło.  
A ja w nim tylko podsycalam szal,  
By się do reszty zatracił w tej rzezi.  
60 Wreszcie, gdy skończył i chwilę odpoczął,  
Spętał jak jeńców wszystkie żywe sztuki  
I niczym ludzi pogał na swój teren.  
Teraz je więzi u siebie w namiocie  
I tam wyżywa się na nich do woli.  
65 Możesz zobaczyć to na własne oczy –  
Te oczywiste znamiona szaleństwa –  
Byś swoim towarzyszom zdał relację.

*Odyseusz waha się.*

Nic ci nie zrobi, nie obawiaj się!  
Zmączę mu wzrok, że nawet cię nie ujrzy.  
70 Stój tu, nie odchodź i uważnie patrz!

*Do Ajasa przez wejście do namiotu*

Ej ty, co jeńców wzięłeś do niewoli  
I więzisz ich spętanych, wyjdź z namiotu! –  
Słyszysz, co mówię? – Ajasie, chodź tutaj!

## ODYSEUSZ

Ateno, błagam, nie wywołuj go!

**ATENA**

75    Możesz być cicho? Już cię strach obleciał?

**ODYSEUSZ**

Nie. Tylko wolę, by jednak tam został.

**ATENA**

Czego się boisz? Wcześniej się nie bałeś.

**ODYSEUSZ**

To jest mój wróg, i to nieprzejednany.

**ATENA**

Nie lubisz śmiać się z wrogów? To rozkoszne.

**ODYSEUSZ**

80    Daruję sobie. Lepiej by tam został.

**ATENA**

Boisz się ujrzyć kogoś, kto oszalał?

**ODYSEUSZ**

Wolę się stykać z kimś o zdrowych zmysłach.

**ATENA**

Ale on przecież nawet cię nie ujrzy.

**ODYSEUSZ**

Jakim sposobem? Wzroku nie utracił.

**ATENA**

85    No i co z tego? Zaraz mu go zamię.

**ODYSEUSZ**

O, dobrze wiem, bogowie mogą wszystko!

**ATENA**

Więc przestań wreszcie gadać i stój tutaj!

**ODYSEUSZ**

Wolałbym trochę dalej... Ale dobrze.

**ATENA** *przez wejście do namiotu*

Ajasie, słyszysz? Znów do ciebie wołam.

90 Już zapomniałeś o swojej patronce?

*Z namiotu wychodzi Ajas, z biczem w ręce.*

**AJAS**

Witaj, Ateno! Niezawodna! Wierna!

Jak ci dziękować za wsparcie i łupy!

Pozwól, że ci daruję złoty wieniec.

**ATENA**

Bardzo dziękuję. Lecz powiedz mi naprzód,

95 Czy zatopiłeś miecz we krwi Argiwów?

**AJAS**

O, jak najbardziej! Nie mogę zaprzeczyć.

**ATENA**

Atrydzi też poczuli twoją rękę?

**AJAS**

Tak że już nigdy mnie nie upokorzą.

**ATENA**

Czyli nie żyją, jeśli cię rozumiem.

**AJAS**

100 Niech mi odbiorą zbroję, jeśli żyją.

**ATENA**

A co z Odysem? Jego też dopadłeś?  
Czy może jednak zdołał ci się wymknąć?

**AJAS**

Pytasz, gdzie teraz jest ten szczywany lis?

**ATENA**

Tak, o twojego rywala mi chodzi.

**AJAS**

105 Leży związany tam. – Pocieszny widok!  
Niech sobie jeszcze jakiś czas pożyje.

**ATENA**

A co ci ma to dać? I co z nim zrobisz?

**AJAS**

Przywiążę go do słupa, a następnie...

**ATENA**

Chcesz znęcać się nad jeńcem? W jaki sposób?

**AJAS**

110 Będę go chłostał. Tak długo, aż zdechnie.

**ATENA**

Ach, to potworne! Nie bądź tak okrutny!

**AJAS**

We wszystkim innym usłuchałbym ciebie,  
Ale w tym jednym nie. Tu będę twardy.

**ATENA**

115 Jeśli tak bardzo ci na tym zależy,  
Rób, jak uważasz, i nie żałuj sobie.

## AJAS

Idę więc działać. A ciebie upraszam,  
Abyś mi dalej sprzyjała jak dawniej.

*Wraca do namiotu.*

## ATENA

Widzisz, Odysie, jaką mamy moc? –  
Był kto od niego bardziej wiarygodny,  
120 Zarówno w walce, jak i w światłej radzie?

## ODYSEUSZ

Nie znam takiego. I choć jest mym wrogiem,  
Naprawdę żal mi go. Bo stracić rozum  
To rzecz okropna. Ale jeszcze bardziej  
Zatrważa mnie mój własny los, bo widzę,  
125 Że jestem marnym cieniem, niczym więcej –  
Widmem uzależnionym od umysłu.

## ATENA

Weź więc to sobie do serca i bacz,  
By nie urazić bogów zuchwałością  
I nie wynosić się zbyt nad innych,  
130 Nawet gdy ich przewyższasz. Bo pamiętaj,  
Że to, co ludzkie, zależy od czasu,  
A więc przemija. My zaś wspomagamy  
Tylko pokornych. Zuchwalców – gnębimy.

*Atena i Odyseusz wychodzą.*

*Wchodzi Chór złożony z żeglarzy Ajasa.*

## PARODOS

## KORYFEUSZ

134–140 Wielki Ajasio, władco Salaminy,  
Potężnej wyspy na Morzu Egejskim,

Jak ci się wiedzie? Czy wszystko w porządku?  
Jeżeli tak, to cieszę się ogromnie.  
Lecz jeśli Zeus gniewa się na ciebie  
Lub Grecy uwłaczają twojej czci,  
To martwię się, a nawet niepokoję  
Jak czujny, bojaźliwy gołąb skalny.

141–147        A mam powody, bo doszły mnie słuchy,  
Które cię niebywale oczerniają:  
Żeś miał jakoby wtargnąć na pastwiska –  
Tam gdzie biegają i pasą się konie –  
I w jakimś szale wyróżnąc Grekom trzodę,  
Którą zdobyli z niemałym mozołem.

148–153        Tak w każdym razie opowiada Odys,  
A mówi o tym z ogromnym przejęciem  
I drobiazgowo, by mu uwierzono.  
I tak się dzieje, i wieść się rozchodzi,  
I wciąż zatacza coraz szersze kręgi,  
I wszyscy szydą z twojego nieszczęścia.

154–163        Bo ktoś potężny – to nietrudny cel.  
Łatwo uderzyć w niego, łatwo trafić.  
Nie to co we mnie – szarego człowieka.  
Kogo obchodzi ktoś taki jak ja?  
A nawet gdyby, to kto by dał wiarę  
Takiemu pomówieniu na m ó j temat?  
Cóż, zawiść budzą przede wszystkim możni.  
Ale bez możnych – co mogą maluczcy?  
Raczej niewiele. Miasta nie obronią.  
Dopiero pod przywództwem coś zdziałają.  
Z kolei bez maluczkich – cóż po możnych?  
Sami nie mieliby komu przewodzić.  
Tak więc potrzeba i jednych, i drugich,  
Jakoż bez siebie obejść się nie mogą.



164–171           Niestety głupcy nie pojmują tego  
I zamiast milczeć, zaczynają szemrać.  
A my, bez ciebie, nasz panie i wodzu,  
Nie potrafimy stawić temu czoła.  
Tylko ty mógłbyś uciszyć tę wrzawę.  
Bo ciebie boją się jak drobne ptactwo  
Wielkiego orła. Wystarczy, byś nagle  
Pokazał się i zmroził ich spojrzeniem,  
A cała ta czereda zamknie dzioby.

## CHÓR

### Strofa

172–181           Co za okropna wieść! Jakże mi wstyd! –  
I któż, Ajasie, popchnął cię do tego?  
Artemis, córka samego Zeusa,  
Bogini łowów i dzikiej zwierzyny?  
Żeś jej nie złożył należnej ofiary  
W dowód podziękii za wsparcie i łupy?  
Lub nie podzielił się nimi uczciwie?  
Lub nie oddałeś czci przed polowaniem?  
A może Ares, surowy bóg wojny,  
Zakuty w stal? – Żeś butą go znieważył?

### Antystrofa

182–193           Boś przecie nigdy nie dopuścił się  
Takiego czynu – tak niepojętego!  
Dlatego lepiej już, aby to było  
Dzieło obłądu zesłanego z Nieba.  
Byleby tylko Zeus i Apollo  
Przyznali, że tak jest, bo to jedynie  
Może cię uratować od niesławy.  
Chyba że wszystko to jest pomówieniem:  
Że to Atrydzi i podstępny Odys,  
Ten zwyrodniały potomek Syzyfa,

Zmyślili całą tę podłą historię,  
By cię skompromitować i pograżyć.  
Lecz jeśli tak, to wystąp przeciw kłamstwu;  
Nie pozwól szerzyć się czarnej legendzie.

#### Epoda

194–200      Wstań! Rusz się, nie ociągaj! Wyjdź z namiotu!  
Zbyt długo już nie reagujesz na to,  
Co złe języki mówią na twój temat,  
A co się rozprzestrzenia niczym pożar.  
Wrogowie szydzą z ciebie bez umiaru  
Lub odsądzają cię od czci i wiary,  
A to mnie rani i przejmuję bólem.

---

### STASIMON I

#### CHÓR

#### Strofa 1

596–607      O, Salamino leżąca na morzu,  
Którego fale gładzą twoje brzegi,  
Jesteś szczęśliwie na miejscu, u siebie!  
A ja od dawna na żołnierskim szlaku,  
W skwarze lub chłodzie, u stóp gór idajskich,  
Pędzę swe dni, i nawet już nie zliczę,  
Ile minęło ich, odkąd tu jestem.  
I coraz częściej myślę o przyszłości –  
Ile mi lat zostało do tej chwili,  
Gdy straszny Hades wezwie mnie do siebie.

### Antystrofa 1

609–623      A jeszcze na dobitek wielki Ajas,  
Najwaleczniejszy z nas wszystkich wojownik,  
Przysparza nam zmartwienia i kłopotów,  
Dotknięty szalem z boskiego nadania.  
    A miał przewodzić nam! Świecić przykładem!  
Dziś chodzi sam po polach, otępiały,  
Wpędzając nas w okropne przygnębienie.  
Tym większe, że Atrydzi w swej małości  
O jego męstwie i dawnych zasługach  
Nie pamiętają lub nie chcą pamiętać.

### Strofa 2

624–636      Gdy jego stara, posiwiła matka  
Dowie się kiedyś, że postradał zmysły,  
Będzie wstrząśnięta i da temu wyraz.  
Nie będzie to jednakże smutna pieśń,  
Jaką zanosi się zbołały słowik,  
Lecz raczej skowyt i głuchoe odgłosy  
Uderzeń pięści o przekwitłą pierś,  
A także szelest włosów rwanych z głowy.

### Antystrofa 2

637–645      Dla kogoś, kto był najdzielniejszym z dzielnych,  
A teraz stroni od nas, odmieniony,  
Już lepszy mroczny Hades od obłądu.  
    O biedny ojcze, jakże straszna wieść  
Dotrze do ciebie już wkrótce o synu!  
Nikt oprócz niego z rodu Ajakidów  
Takiego losu jeszcze nie doświadczył.

-----

## EPEJSODION IV

[Samobójstwo Ajasa]

### AJAS

- 815 Ostrze powinno tak wystawać z ziemi,  
Aby przebiło ciało jak najprędzej.  
Miecz od Hektora... największego wroga...  
Zatknięty w ziemi nienawistnej Troi...  
Szttychem na sztorc i świeżo naostrzony.
- 820 Tak, dobrze wbity i umocowany;  
Powinien mi przyjaźnie zadać śmierć.  
Jestem już gotów. – A zatem Zeusie –  
Bo, jak przystało, zaczynam od ciebie –  
Wesprzyj mnie teraz! I proszę cię jeszcze
- 825 O jedną łaskę: spraw, by o mej śmierci  
Pierwszy dowiedział się Teukros i zdążył  
Zabrać mnie stąd, nim któryś z moich wrogów  
Natknie się tutaj na przebite ciało  
I je zbeczcześci, rzucając na żer
- 830 Sępom i psom. – Zeusie, błagam o to!  
Ty zaś, Hermesie, przewodniku zmarłych,  
Którego wzywam w drugiej kolejności,  
Spraw, bym nie cierpiał długo; aby śmierć  
Przyszła natychmiast, gdy tylko upadnę.
- 835 A teraz do was, czcigodne Erynie,  
Które śledzicie wszelkie zło wśród ludzi,  
Zwracam się z prośbą, abyście wejrzały  
Na moją krzywdę, jakiej tu doznałem  
Ze strony podłych, niewdzięcznych Atrydów,  
840 I ją pomściły z całą bezwzględnością.  
Niech zginą marnie z rąk swoich najbliższych,  
Jak ja tu marnie ginę z własnej ręki.  
Ścigajcie ich, Erynie szybko nogie,  
I pijcie krew tych łotrów, i ich wojska.
- 845 A ty, Heliosie, co na swym rydwanie  
Przemierzasz niebo, zwolnij, gdy zobaczysz  
Mój kraj rodzinny, i daj znać rodzicom –

Staremu ojcu i nieszczęsnej matce –  
O mojej klęsce – szaleństwie i śmierci.  
850 Matka, gdy dowie się o tym, z pewnością  
Zawyje strasznie i rwać będzie szaty.  
Ale już dość gadania i biadania.  
Nie ma co zwlekać, czas zakończyć sprawę.  
Przybywaj, śmierci! Idę ci naprzeciw,  
855 Aby pozostać z tobą już na zawsze.  
Od ciebie zaś, Heliosie na rydwanie  
I ziemski dniu, na zawsze się odwracam.  
O święte światło i ty, Salamino,  
Rodzinna ziemio, ognisko mych przodków,  
860 I wy, Ateny, i ty, cała Grecjo,  
Skąd się wywodzi mój prześwietny ród;  
I wreszcie wy, równiny wokół Troi,  
Któreście mnie żywiły – żegnam was!  
To są ostatnie moje słowa tutaj.  
865 Resztę opowiem już tam – tym w Hadesie.

*Rzuca się na miecz i pada martwy.*

Wiersz Kawafisa wokół ostatnich słów Ajasa z tragedii Sofoklesa

KONSTANDINOS KAWAFIS

*"The rest I'll speak of to the ones below in Hades"*

w przekładzie Seamusa Heaney'a

'Yes,' said the proconsul, replacing the scroll,  
'indeed the line is true. And beautiful.  
Sophocles at his most philosophical.  
We'll talk about a whole lot more down there  
and be happy to be seen for what we are.  
Here we're like sentries, watching anxiously,  
guarding every locked-up hurt and secret,  
but all we cover up here, day and night,  
down there we'll let out, frankly and completely.'

'That is,' said the sophist, with a slow half-smile,  
'if down there they ever talk about such things,  
if they can be bothered with the like at all.'

1913

Wiersz niewłączony przez autora do kanonu (*Ektoda poiemata*), na który składa się 154/155 utworów, należący jednak do zbioru 72 pozycji akceptowanych przez niego (*Anekdota poiemata*).

Jedyny wiersz greckiego poety przełożony przez Seamusa Heaney'a. Oprócz przekładu noblisty istnieją po angielsku jeszcze co najmniej trzy inne, żaden jednak nie dorównuje temu urodą. Heaney korzystał z filologicznego przekładu na angielski.

KONSTANDINOS KAWAFIS

## „Resztę opowiem już tam – tym w Hadesie”

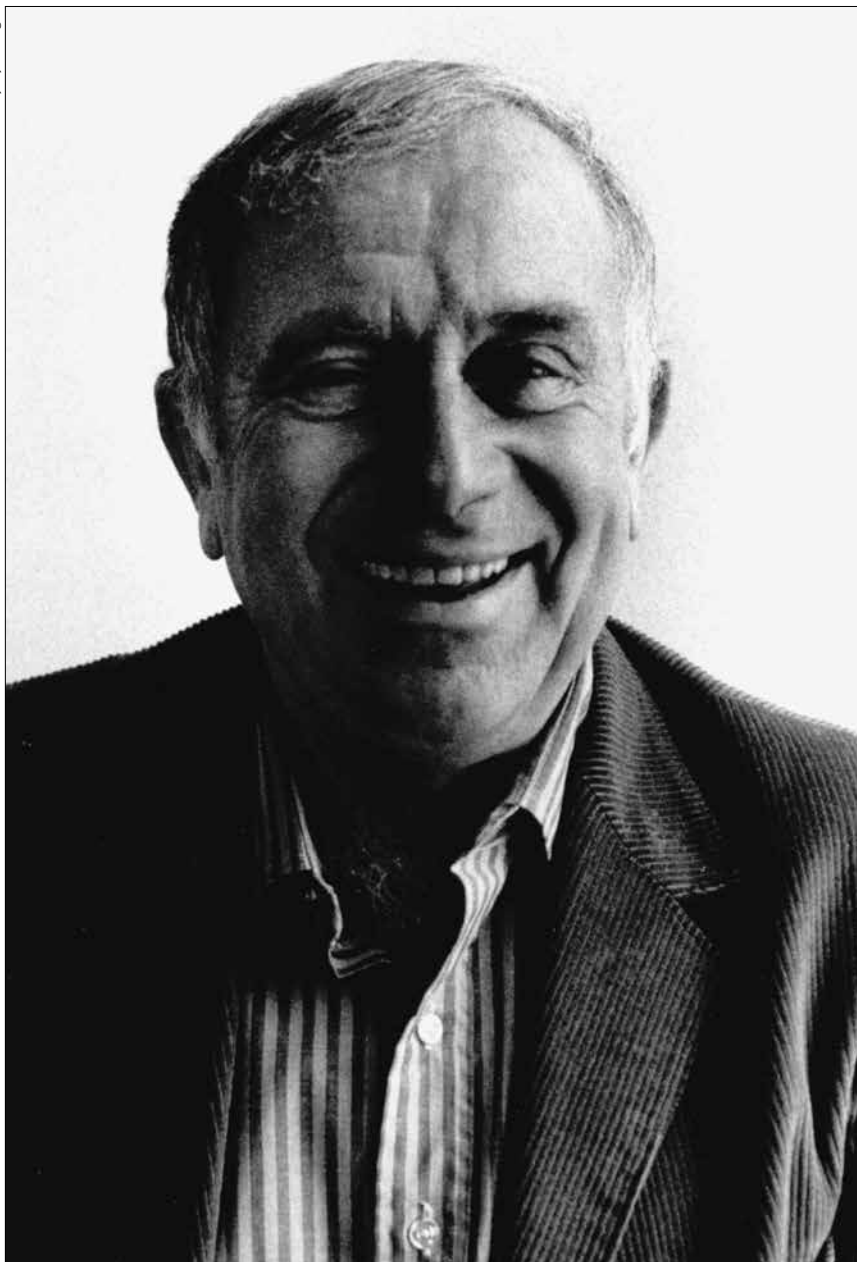
w przekładzie Antoniego Libery

„W istocie” – rzekł prokonsul, odkładając pergamin –  
„piękny i celny wers.  
Sofokles w swoim najlepszym filozoficznym wydaniu.  
Że wyznamy tam wszystko, co mamy do wyznania,  
i okaże się wreszcie, kim naprawdę jesteśmy.  
To, co tu z takim lękiem – te rany i tajemnice  
ukryte w nas głęboko – chronimy każdego dnia  
jak najczujniejsi strażnicy, tam ujawnimy spokojnie,  
jasno to wyrażając”.

„Jeżeli oczywiście, należałoby dodać” –  
odrzekł na to sofista z niewyraźnym uśmiechem –  
„w ogóle o tym tam mówią i kogoś to obchodzi”.

1913

Przed Antonim Liberą wiersz ten tłumaczył na polski Zygmunt Kubiak jako „Resztę opowiem tym, co są w Hadesie” (Konstandinos Kawafis, *Wiersze zebrane* w przekładzie Zygmunta Kubiaka, „Res Publica” 1992).





## JEHUDA AMICHAJ

w przekładzie Krystyny Dąbrowskiej

### Moja głowa, moja głowa

Kiedy uderzyłem głową w drzwi, krzyknąłem:  
„moja głowa, moja głowa” i krzyknąłem: „drzwi, drzwi”.  
A nie krzyknąłem „Matko” ani „Boże”.  
I nie mówiłem o wizji dni ostatnich,  
o świecie, w którym nie będzie już głów ani drzwi.

Kiedy pogłaskałaś mnie po głowie, szepnąłem:  
„moja głowa, moja głowa” i szepnąłem: „twoja ręka, twoja ręka”.  
A nie szeptałem „Matko” ani „Boże”.  
I nie ujrzałem cudownych obrazów  
rąk, które głaszczą głowy w otwierających się niebiosach.

Wszystko, cokolwiek krzyczę i mówię, i szepczę,  
ma mnie pocieszyć: moja głowa, moja głowa,  
drzwi, drzwi, twoja ręka, twoja ręka.

## Prawdziwy bohater ofiarowania

Prawdziwym bohaterem ofiarowania był baran,  
który nie wiedział o cudzej znowie,  
jakby miał dobrowolnie umrzeć zamiast Izaaka.  
Chcę zaśpiewać piosenkę na cześć jego pamięci –  
o jego kędzierzawym runie i ludzkich oczach,  
o rogach, które na żywej głowie były takie ciche,  
a kiedy go zarżnięto, zrobiono z nich szofary,  
żeby trąbić na alarm wojenny  
albo wzniecać wrzawę grubiańskiej radości.

Chcę zapamiętać ten ostatni obraz  
jak piękne zdjęcie w eleganckim żurnalu:  
opalony, zepsuty młodzieniec w wymuskanym stroju,  
przy nim anioł ubrany w długą jedwabną suknię  
na uroczyste przyjęcie,  
obaj pustymi oczami  
przyglądają się dwóm pustym miejscom,

a za nimi, jako barwne tło, baran  
zaplątany w gąszcz na chwilę przed ubojem,  
gąszcz jest jego ostatnim oparciem.

Anioł poszedł do domu,  
Izaak poszedł do domu,  
Abraham i Bóg poszli już dawno.

Ale prawdziwym bohaterem ofiarowania  
jest baran.

## Poduszki

Czasami słyszę świat i wszystko, co w nim jest,  
jak mały chłopiec, który przykładą zegarek do ucha  
i słyszy tykanie bez zrozumienia.

W dzieciństwie miałem dwie stare ciotki,  
a one miały sofę i na tej sofie  
łaskotały mnie długimi szydełkami, na tej sofie  
były poduszki, a na nich wyhaftowane  
łabędź i anioł i różę.

Haftowały i haftowały na poduszkach świat  
i mnie też wyhaftowały na mroku swojej śmierci.  
Kochały mnie. Byłem ich mesjaszem.  
I mówiły: dziecka nie powinna rozbierać  
ani ubierać więcej niż jedna osoba, bo tylko  
zmarłych po umyciu ubierają dwie lub trzy.  
I byłem ich mesjaszem.

## Kiedyś wielka miłość

Kiedyś wielka miłość  
rozcięła moje życie na dwie części.  
Pierwsza, jak u przeciętego węża, gdzieś tam jeszcze drga.  
Odtąd minęły lata, uspokoiły mnie,  
uzdrowiły serce, ukończyły oczy.

I jestem jak człowiek stojący na Pustyni Judzkiej  
naprzeciw znaku „poziom morza”.  
Nie zobaczy morza, ale wie.  
Tak pamiętać twoją twarz, wszędzie  
na poziomie twojej twarzy.

## 1924

Urodziłem się w 1924: gdybym był skrzypcami w takim samym wieku,  
nie byłbym dobry. Jako wino byłbym bardzo dobry  
albo całkiem kwaśny. Jako pies byłbym martwy. Jako książka  
zaczynałbym drożeć lub byłbym już na śmietniku.  
Jako las byłbym młody, jako maszyna śmieszny,  
a jako człowiek jestem bardzo zmęczony.

Urodziłem się w 1924. Kiedy myślę o ludziach,  
to tylko o urodzonych w tym samym roku co ja,  
których matki rodziły z moją matką,  
gdziekolwiek były, w szpitalach czy w ciemnych mieszkaniach.

Dzisiaj, w moje urodziny, chciałbym  
zmówić za was wielką modlitwę.  
Ciężar nadziei i rozczarowań  
ciągnie wasze życie w dół,  
wasze uczynki maleją,  
a bogowie mnożą się i odchodzą,  
jesteście braćmi mojej nadziei i przyjaciółmi mojej rozpacz.

Znajdźcie należny odpoczynek,  
żywi w swoim życiu, umarli w śmierci.

A kto pamięta swoje dzieciństwo lepiej  
niż inni, jest zwycięzcą,  
jeżeli w ogóle są zwycięzcy.

## Ostatnie wyschły włosy

Ostatnie wyschły włosy.

Kiedy byliśmy już daleko od morza,  
kiedy słowa i sól, zmieszane na nas,  
oddzieliły się od siebie z westchnieniem,  
a na twoim ciele już nie było widać  
znak strasznych pradziejów.  
Na darmo zapomnieliśmy kilku rzeczy na plaży,  
żeby mieć pretekst do powrotu.  
Nie wróciliśmy.

W tych dniach pamiętam dni,  
na których twoje imię widniało niczym imię na statku.  
I jak przez dwoje otwartych drzwi zobaczyliśmy  
zamyślonego człowieka, i jak patrzyliśmy na chmury  
starożytnym spojrzeniem odziedziczonym po ojcach,  
którzy czekali na deszcz,  
i jak w nocy, kiedy świat się ochładzał,  
twoje ciało długo trzymało ciepło  
niczym morze.

## Biblia i ty, Biblia i ty, i inne midrasze\*

2.

Jak Gedeon wybrał swoją armię u źródeł rzeki Charod? Patrzył,  
czy piją ze źródła chłęcząc niczym pies, czy na klęczkach, i wybierał.  
Mój Gedeon wybierał dalej według tego, jak obchodzą się z kobietą, w jakiej  
pozycji się kochają. I jak płaczą, wyjąc czy po cichu,  
i jak jedzą, i jak śpią, na brzuchu niczym niemowlę,  
na boku czy na plecach, i jak pamiętają dzieciństwo.  
I nie wziął tych, którzy pamiętają, niczego nie zapominając,  
i nie wziął tych, którzy zapominają, niczego nie pamiętając.  
A jeden z nich powiedział: piłem ze źródła tęsknoty, a inny:  
byłem w cudownym miejscu, a jeszcze inny: nie byłem tam,  
a inny: zostałem we śnie z dźwiękiem toczącego się chleba  
i ciągle się toczę. I mój Gedeon został u źródeł rzeki Charod  
bez armii, bez bitwy i bez chwały. I pił  
na klęczkach, i pił chłęcząc, i pił, i zapamiętał, i zapomniał.

4.

Słynny francuski król powiedział: po mnie choćby potop,  
Noe, mąż sprawiedliwy, powiedział: przede mną potop,  
a kiedy wyszedł z arki: potop jest za mną.  
Ja mówię: jestem w środku potopu,  
jestem arką i zwierzętami, nieczystymi i czystymi,  
dwojgiem z każdego rodzaju, samcem i samicą,  
zwierzętami, które pamiętają i tymi, które zapominają,  
i jestem szczerem winnym dla dobrego świata, chociaż sam nie wypiję wina.  
A na koniec będę górą Ararat, wysoką, samotną i suchą,  
niosącą na ramionach dziwną, pustą arkę,  
a w niej resztki miłości, ślad modlitw i odrobinę nadziei.

---

\* Z cyklu *Tanach tanach, itach itach, u-midraszim acherim* (Biblia i ty, Biblia i ty, i inne midrasze) w to-  
mie *Patuach sagur patuach* (Otwarte zamknięte otwarte).

6.

Abraham miał trzech synów, a nie tylko dwóch.

Abraham miał trzech synów: był Jizma-el – „niech słyszy Boga”,

był Jicchak – „niech się śmieje” i był Jiwke – „niech płacze”.

Nikt nie słyszał o Jiwkem, bo był najmniejszy,

najdroższe dziecko, ofiarowane na górze Moria.

Jizmaela ocaliła jego mama Hagar, Jicchaka ocalił anioł,

a Jiwkego nie ocalił nikt. Kiedy był mały,

ojciec nazywał go czule Jiwke, Jiwk, Jewk mój maleńki,

kochanie ty moje. Ale złożył go w ofierze.

W Torze napisano, że barana, ale to był Jiwke.

Jizmael nie usłyszał już o Bogu do końca swoich dni,

Jicchak już się nie śmiał do końca swoich dni,

a Sara zaśmiała się raz i nigdy więcej.

Abraham miał trzech synów:

Jizma – „niech usłyszysz”, Jicchak – „niech się śmieje”, Jiwke – „niech płacze”.

Jizma-el, Jicchak-el, Jiwke-el:

niech Bóg usłyszysz, niech Bóg się śmieje, niech Bóg płacze.

7.

Prorok Izajasz zobaczył serafinów, którzy stali nad nim,

jak jest napisane, sześć skrzydeł, sześć skrzydeł miał każdy,

dwoma zakrywał twarz swoją, a dwoma przykrywał nogi swoje, a dwoma

latał. A ja rozwijam jego wizję i ściągam ją

w dół do mojej miłości: sześć skrzydeł, sześć skrzydeł,

dwoma odkryje swoją twarz, dwoma odkryje nogi swoje,

dwoma odgarnie lok z czoła, dwoma

poślazczy mnie po głowie, a dwoma zamknie mi usta,

dwoma zasłoni przeszłość, a dwoma przyszość,

i nie zostaną jej już skrzydła do latania.

I nie odleci, będzie ze mną.

Michal Kapitanák





## ZBIGNIEW HERBERT

\*\*\*

za mało ciszy  
w przybytkach Pana  
mało cienia  
milczącej wody  
szepetu piasku

za dużo kazań  
nawoływania pasterzy  
beczenia trzody

krzyku z wysokiej wieży  
gniewnych listów encyklik  
bulli

jarmarcznych świętości  
z dzwoneczkami

zawodzenia chórów

– przyszedłem tutaj po długiej wędrówce  
utrudzony bardzo więc nie pytajcie o nic  
pozwólcie oprzeć głowę na ramieniu

za mało ciszy  
w przybytkach Pana  
za mało ciszy

Za mało ciszy  
w pustym  
miejscu  
szepci

Za dużo  
nawet  
krytyki  
kocha  
głucha  
buka  
Pana  
z  
Pana

Za mało ciszy  
w pustym  
miejscu  
szepci

3.

Za mało ciszy  
w pustym  
miejscu  
szepci

Za dużo kłopot  
nawet w  
szepcie

być może w  
szepcie

zawieszanie  
szepci

Zawieszanie

- przypuszczam tutaj po dłuższym wierszu  
wtrącając bardo wiele nie jest i nie  
możesz pozwolić o pracy i słowach w kamieniu

Za mało ciszy  
w pustym  
miejscu

## Nota

W Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej (w tece *Epilog burzy*. T. 5 / akcesja 17 849 tom 5) znajdują się trzy manuskrypty tego utworu: dwa bruliony oraz jeden rękopis oznaczony w prawym górnym rogu znakiem plus, co zapewne oznacza wersję ostateczną. Wiersz niedatowany, napisany prawdopodobnie w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych.

Ryszard Krynicki

## LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI

### Dobry sen\*

Oddajmy jabłko Panu

I żyjemy żyjemy w Raju  
Na śmietnik wroga wojna  
Twa chęć i twa władza zbrojna  
Zatopmy wreszcie w morzu  
Zachciejstwo rewolucyjnych broszur  
I nagle pełne oczy i pełne ręce  
A sen mówi: więcej, więcej  
Skrzą się lasy kopalne  
I szczęście już zaradne  
I koi, koi ziemia  
W każdym z nas ma przyjaciela  
Tu przy ziemskiej, nie rajskiej jabłoni  
Świat co dopiero stworzony

---

\* Ostatnie wiersze.

## Na falach

Przechyla się łódź  
Na jeziorze Genezaret  
Słowa uciekają  
Wiatr oszalał  
Tracę wiarę  
Przepaść wód  
A Ty, Panie, śpisz?

## Z Adama Mickiewicza

na listek zielony  
który wędnie  
drzewo beze mnie  
ogród beze mnie

*Kraków, 23 stycznia 2017*



## KRYSTYNA RODOWSKA

### Sobie na urodziny

Osiemdziesiąt lat przeszło? Czas  
już nie biegnie, lecz pędzi, podczas gdy ja  
posuwam się do przodu coraz wolniej,  
z kolanami, które coraz bardziej sztywnieją,  
z wiedzą bez odrobiny zrozumienia  
faktu, że meta jest tylko jedna, że ja,  
urodzona z każdym rokiem głębiej w dawno temu –  
rozbłysk istnienia we wszechświecie,  
odnotowany niczym narodziny nowej gwiazdy –  
jestem w drodze do zostania ciałem  
spisanym na straty ofiary  
(„ty, ofiaro losu!”), inaczej –  
przedmiotem, wreszcie prochem w ciasnej urnie.  
Zewsząd daty: ukończenia budowy  
drugiej linii metra, może wejścia  
do strefy euro, wydania nowego przekładu Prousta,  
i tak dalej, w pościgu, aż po horyzont...  
Bo *ja*, niewątpliwa i wątpiąca  
we wszystko co wkładamy w słowo „przyszłość”,  
rozpoczynam właśnie nowy dzień  
w uprzęży dat i planów, z głową w chmurach  
zanoszących się na deszcz, nie na płacz.

## Głośno i bez głosu

MA BYĆ BÓL! – ogłosił ten na straży  
zarządzonej odgórnie rzezi starych drzew

wgniatając twarzą do ziemi  
obrońcę tych co padły pokotem  
bez głosu

## Porządki

porządek zapisu walczy  
z nieporządkiem rwetesem na zewnątrz  
i w tobie  
o lepszą perspektywę na przyszłość

a może tylko o staranniejsze  
przemycie szyby?  
o nieostry widok na mgliste przedwczoraj?

## Wyczyn

zadanie niemożliwe dla pamięci:  
zapach bzu mocny jak napój miłosny  
zaszczepić bezlistnym porankom szronu

taki wyczyn złagodziłby obyczaje  
nawet osiedlowych meneli



## Trzy przywołania Macedonii

Piękno ma długi żywot  
w Macedonii (dla Greków wciąż Grecji)  
Oczy pasą się na stokach gór (stado  
kóz z powieści Luana Starovy)  
nurkują w czarnych wodach rzeki Drim  
odwijają z mgieł trzy jeziora

Analogowe zdjęcia kartki przywołują  
wpółzatarłe sylwetki w złocie i cynobrze  
na ścianach malutkiego monastynu –  
rozbłysku Boga nad pulsem Ohrydu

\*

Piękno jest wątkiem wędrownym  
kultur w Macedonii  
Bogurodzice śniade przy źródleku –  
jakby siostry naszej Jasnogórskiej  
(nie zauważyłam czy przeniosły  
jej tamtą szramę na policzku)  
Czarno-białe wazy w muzeum  
faun chłopięcy z wyprężonym fallusem  
każą myśleć o greckim dziedzictwie

białskóre topole piją prosto z nieba

\*

Stołeczne lotnisko w Skopje  
obsiadła plaga monstualnych insektów –  
helikopterów pomalowanych w barwy wojny  
gotowej do zrywu

Na Festiwal zlatują się poeci  
I robią swoje

# Poeci

„Szukamy zatem kogoś  
kto może włada tą samą mową”  
Joanna Papużyńska

Nieznajomi, niewidzialni, bytujący  
gdzieś w ciasnych lub przestronnych ścianach wyobraźni,  
albo w hotelach z widokiem na nieskończoność,  
a może w przedśionków ostrzegawczym migotaniu,  
czy w ostatniej myśli samobójcy –

przychodźcie na niezawołanie,  
wciskacie się w szpary nieszczęlnego  
(na szczęście!) mojego ego,  
nieproszeni, lecz pożądani jak powietrze  
wiatrem natchnione, już bez smogu,  
i dzielcie się wszystkim, czym was pocieszył  
niezawodny *daimonion*:

darowizną wymowy  
rzeczy niewymawialnych,

jedyną od której fiskusowi wara.

## LESZEK SZARUGA

### Partytury intonacji

W wierszu *Kot dialogu* z tomu *Jest się czymś więcej* mowa jest o Kocie imieniem Baciak (o czym dowiadujemy się z innego wiersza), którego odchodzenie rejestruje poeta w kolejnych utworach:

nie przeszkadza mu wcale,  
że nie potrafię do końca rozszyfrować  
partytury wszystkich intonacji w jego głosie.

To prawda: rozszyfrowywanie partytur dochodzących nas głosów jest jednym z podstawowych sposobów naszego uczestnictwa w świecie. I prawdą jest również, że nigdy owych partytur do końca rozszyfrować nie potrafimy. A to właśnie doświadczenie zdaje się być coraz bardziej obecne w wielowymiarowej twórczości Krystyny Rodowskiej – zarówno poetyckiej, jak przekładowej i interpretacyjnej.

Rodowska wie doskonale, że język nigdy nie jest gotowy i że podlega nieustannej dynamice przekształceń. Stąd problem z odczytywaniem – także z przekładem – cudzych wypowiedzi, czemu daje autorka wyraz w komentarzu do swego przekładu pierwszego tomu monumentalnego dzieła Prousta: wie, że musi zająć stanowisko wobec wcześniejszego spolszczenia tego utworu, jakiego dokonał Boy-Żeleński: „Jak dokonać rekonstrukcji w polszczyźnie unikalnego Proustowskiego universum? Zrobić to inaczej i może jednak lepiej niż ten, kto pierwszy się z nim mocował? Gigantyczne wyzwanie, wręcz zuchwalstwo. Trudno nie doceniać pionierskiego charakteru i ogromu translatorskich dokonań Boya. A przecież nie porwałabym się na próbę nowego przekładu, gdyby nie poprzedzająca ją krytyczna lektura polskiej wersji *W stronę Swanna* w wykonaniu Boya. Jego przekład *Du côté de chez Swann* stał się dla mnie ważnym i jedynym – z braku innego – punktem odniesienia. Ale także trampoliną do skoku we własne sposoby odczytywania słownych, gramatyczno-stylistycznych zawłości i – co równie ważne – znaków rozpoznawczych filozofii poznania Prousta. Bo nowy przekład jest potrzebny, wręcz konieczny, nie tylko dlatego, że tamten się »zestarzał«. [...]

Tak więc pośrednia polemika z Boyem, imperatyw nieustannej czujności porównawczej w trakcie pracy nad przekładem, budują także podmiotowość »drugiej tłumaczki« – zawsze w poszukiwaniu, nigdy w poczuciu identyfikacji z »prawdziwym« tekstem Prousta. On sam aż do śmierci wprowadzał zmiany do rękopisów, na marginesach – ku utrapieniu wydawców – owładnięty obsesją dążenia do ekspresji idealnej!».

Nasze „ja” powstaje w relacjach z innym, z drugą istotą. I jest to relacja, która zawsze podszyta jest rodzajem niedopowiedzenia, tym, co wymyka się procesowi rozszyfrowywania „partytury intonacji”. Pozostaje zawsze „coś więcej”, co wymyka się nazwaniu, ale czego obecność – tak jak obecność ciemnej materii wszechświata – jest nieusuwalna, choć niemierzalna. Poeci jakoś potrafią do tej materii docierać, jak w wierszu im poświęconym, obdarzeni są bowiem:

darowizną wymowy  
rzeczy niewymawialnych

I nie przypadkiem, omawiając poezję hiszpańskojęzycznych twórców Ameryki Południowej, których znakomitą antologię *Umocz wargi w kamieniu* przygotowała, podnosi ocaloną w tym obszarze życia kulturalnego specyfikę funkcjonowania poetów i poezji: „Słowo »poeta« pisze się w Ameryce Łacińskiej przez duże P. Tradycja głębokiego poszanowania i wagi przypisywanej słowom poety wywodzi się w prostej linii od zakodowanej w zbiorowej podświadomości funkcji postaci, zwanej ongiś *tlatinime* – mędrzec, poeta, kapłan, ktoś mający coś ważnego do powiedzenia, obdarzony najwyższym autorytetem, duchowy przywódca. Z tej roli poeci europejscy już dawno temu zrezygnowali lub też zostali do tego zmuszeni. Zajęli się odtąd pilnowaniem i rozwijaniem autonomii języka; język stał się ich całym światem. Latynoamerykanie, te staro-młode narody, wciąż nie mogą i nie chcą się do tego ograniczyć”.

Zarazem jednak i we własnej poezji, jak w tomie *Blżej nagości*, zbliża się Rodowska to tego, co niepochwytne: „Przyszła kolej na rzeczy niewidzialne / Odzywają się z głębi twego ciała // gotowe je zrzucić”. W innym wierszu powiadomienie: „w moim ciele samowładcą / jest ból”. Wszystko to sygnały przemijania, słabnięcia, choroby opisywanej „w języku recept” – pozbawionym tajemnic, jednoznacznym, rzeczowym. Człowiek staje się tutaj „cierpliwcem cierpienia” pochylonym „z błyskawicą noża / nad ofiarą z ciała”. Szansą

sensu jest medytacja, która prowadzi do porozumienia z innym („Ostatnio coraz częściej mówię / do siebie: »ty«”) w przestrzeni Wiecznego Teraz zapisanego w utworze zatytułowanym *Droga do TY*:

zawsze Teraz żyje  
nie śmierć

Nic zatem dziwnego, że słowem-kluczem tych wierszy jest „biel”. Biel jest symbolem prawdy, ale i nicości: „na biało zasłanym stole / jest tylko ciało niczyje” – to już ciało zrzucone, odpersonalizowane, anonimowe. I dalej, w *recydywiście*:

żaden wiersz mnie nie zbawi od  
zaśnięcia  
w nicości którą Bóg obudzi  
  
może w białym kitlu

Najnowsze wiersze Rodowskiej to próba zrozumienia, przeniknięcia „tajemnic ciała”, owego węzła wiążącego zmysłowe z duchowym, wehikułu przenoszącego nas między jawą a snem, gwaranta porozumienia: „moje ciało porozumiewa się / z cudzoziemcem / twojego ciała // w języku którego / oboje nie znamy”. Budzi się, jak w tomie najnowszym, świadomość, „że jest się czymś więcej niż dotkliwym / ciałem”.

Owo zrozumienie, porozumienie, tłumaczenie to kolejny kompleks problemowy tej liryki, który zyskuje swe rozwinięcie i dopełnienie w wierszach pisanych po hiszpańsku i francusku (autorskie ich tłumaczenie to chyba nie „przekład”, lecz inna wersja językowa). Komentarz odautorski: „Chcę [...] powiedzieć, że są to zapisy na-wiedzone; nie umiem tego nazwać inaczej”. Wszystkie te poszukiwania znajdują rozwiązanie w poezji, w wierszu, który nigdy nie jest skończony: „niespełnienie sprawia / że wiersz póki żyje wymyka się / z formy // [...] i od nowa próbuje”. Podobnie od nowa próbuje Rodowska wpisać w przestrzeń europejskiej liryki gry znaczeń *Księgi I-Ching*: znów mamy tu do czynienia z próbą przeniknięcia niewyraźnego języka medytacji: dotknięcia jego rdzenia, którym jest paradoks.

Paradoks kieruje ku medytacji. Tak właśnie jest w tomie *Wiersze przesiane* zilustrowanym grafikami Henryka Wańka. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju podróżą w czasoprzestrzeni życiowego doświadczenia i chyba właśnie

motyw podróży jest tu tym elementem uspójniającym i stanowiącym zasadę kompozycyjną całości. Zwraca też uwagę tytuł centralnego cyklu – *Wielką mi uczyniłeś podróż* – o tyle istotny, iż siłą rzeczy odsyła do jednego z fundamentalnych arcydzieł naszej narodowej poezji, do jej Pierwszego Słowa, z którego wszystko inne: „Wielkieś mi uczyniła pustki...”. Podróż i pustka? Czyż możliwe jest ich utożsamienie? Oczywiście, ale tylko wtedy, gdy wiadomy i uświadomiony, przeżyty jest cel owej podróży życia. Ale nie znaczy to, iż skupić się należy na smutku przemijania, choć nie należy odrzucać melancholii pamięci, za sprawą której wielka historia wciela się w kostium codziennego doświadczenia, w którym indywidualny narrator przekształcony zostaje we wspólnotowe „my”, zaś osobowe „ty” tytułowego zwrotu przekształca w poincie poematu w siłę bezosobową: „Wielką nam uczyniono podróż”. Dlatego ten, kto snuje opowieść, powie o sobie: „Mam być zleceniem bytu – aż do odwołania”.

Metafizyczne nasycenie poezji Rodowskiej wyraża się choćby w pięknej *Balladzie o Mostach Wielkich*, rozpoczynającej się opowieścią o realnej podróży do pamiętanej z dzieciństwa miejscowości: „To było miasteczko, dla niektórych *stet!* / [...] Dziecko we mnie niewiele pamięta. / Gdzie schowała się towarzyska najdawniejszych / zabaw? I tylko dotąd wołam za nią: Fajga!”. Wiersz kończy prosty śpiew, w którym realna nazwa zyskuje wymiar symboliczny poprzez przemianę wielkich liter w małe:

Mosty Wielkie, Mosty Wielkie,  
Mosty wielkie, bo niewidzialne.  
Niedostępne, za siedmioma rzekami.  
mosty lekkie, kładki z powietrza,  
nad brzegami wody, bezsennej.

I znów trudno oprzeć się wrażeniu, że nie wprost – jako odległe echo – tu, „nad brzegami wody, bezsennej”, stoi ktoś, kto słyszy głos innej, Wody Wielkiej i Czystej, która powtarza: „Mnie płynąć, płynąć i płynąć”...

To wszystko nie znaczy, że poezji tej brak innych – choćby erotycznych (ale też niewolnych od niemal mistycznych uniesień) wątków, pisałem o nich gdzie indziej. Tu jedynie pragnę zwrócić uwagę na to, jak uważnej lektury liryka tej autorki wymaga, by móc odnaleźć przyjemność we wspólnej z nią podróży, spisanej jak najbardziej realistyczny reportaż poprzez transcendentne pejzaże, by wreszcie też zrozumieć, co to znaczy „być zleceniem bytu”. Nie dotyczy to zresztą tylko jej własnej twórczości. Dość przytoczyć słowa

komentujące jej lekturę poezji Julii Hartwig: „Parę lat temu, dopatrzyłam się w tej poezji »lekcji heroicznego umiaru«. Dzisiaj, nie rezygnując z przymiotnika »heroiczny«, z perspektywy lektury przede wszystkim dwóch ostatnich zbiorów, dostrzegam poszerzenie perspektyw poznawczych tych poetyckich medytacji o wymiar Tajemnicy, na którą pada ciemny blask sprzeczności. Bo – powtarzając za poetką: »potrzeba nam jasności widoku«. Lecz »światło jest tak jasne / że wszystko zakrywa«”.

Wszystko, co wyżej powiedziane, mogłoby świadczyć o tym, że mamy do czynienia z poezją przestrzeni doświadczeń dalekich od doraźności. Tak wszakże nie jest, co poświadczają wiersze najnowszego zbioru, jak choćby ironiczny *Między nami erudytami*, stanowiący datowaną na 19 kwietnia 2016 roku notatkę obserwatora spraw bieżących: „*ad mortem defecatum!* – rzuciła / z gramatycznym błędem pani profesor / ta co ma prawo / zaspakając głód wrażeń kulinarnych / na sali sejmowej // *o kurwa!* – odpowiadam / bo przecież / nasz bluzg powszedni / to także łacina”. Ten wiersz stanowi doskonałą ilustrację zakorzenienia poezji Rodowskiej w doświadczeniach późnej awangardy – Białoszewskiego czy Karpowicza, którzy od komentowania bieżącego dziania się (za wskazaniem Peipera) nie stronili. Sama autorka wskazuje zresztą na te powinowactwa, gdy pisze, w komentarzu do swoich przekładów poezji polskiej: „W mojej antologii osobowość artystyczną Różewicza uwydatniał dodatkowo mocny kontrast z postawami i praktykami poetyckimi Juliana Przybosia i Zbigniewa Herberta. Nie kryję, że w tamtym czasie, nieodległym od moich początków poetyckich, byłam zafascynowana awangardyzmem Przybosia – poety, który zawierał nośności metafory i ambicji kreowania w słowie świata alternatywnego wobec dotykanej rzeczywistości i bezpośredniego doświadczenia historycznego. Musiało upłynąć wiele lat własnego uprawiania poezji i kontaktów translatorskich z innojęzycznymi poezjami, musiało rozrosnąć się, skomplikować, obrosnąć w sprzeczności i tajemnice dzieło Różewicza, abym zaczęła je odczytywać na nowo, doceniać w pełni jego wagę i bogactwo”. Ale też jednocześnie wskazuje na rolę dystansu, który pozwala owym doraźnym doświadczeniom nie poddawać się bez reszty, widzieć je w ironicznym oświeceniu – tym razem odwołując się do Szymborskiej i spożytkowaniu przez nią uczestnictwa w bezrefleksyjnym angażowaniu się w doraźność: „Wisława Szymborska radykalnie odrzuca widoki na Wszystko. Błędy młodości musiały jej zaszczyć alergię na wszelkie wizje totalne. Jej żywiołem jest poszczególnosc i niepewność – najbardziej osobiste miary intelektualnej uczciwości. Ale także – dyskretna zuchwałość

wyobraźni w podejrzeniu świata. »Wszystko – / słowo bezczelne i nadęte  
pychą / Powinno być pisane w cudzym słowie. / Udaje, że niczego nie pomija,  
/ że skupia, obejmuje, zawiera i ma. / A tymczasem jest tylko / strzępką  
zawieruchy«. Ta zwięzła puenta tomu *Chwila* ma siłę tsunami, zmiatającego  
z powierzchni ziemi niebezpieczne uroszczenia rozumu”.

I jako poetka zatem, i jako tłumaczka, wreszcie i jako interpretatorka in-  
nych głosów skupia się Rodowska na owym rozszyfrowywaniu ich intona-  
cji ze świadomością, że do końca wszystkiego odczytać się nie da, tak jak  
w wierszu Johannesa Bobrowskiego, gdzie istota języka poetyckiego zyskała  
piękną definicję:

Mowa  
zdyszana  
ustałych ust  
w nieskończonej drodze  
do sąsiada domu



## RAFAEL CADENAS

w przekładzie Krystyny Rodowskiej

### Poszukiwanie

Nigdy nie znaleźliśmy Graala.  
Nie sprawdziły się opowieści.  
Poszukiwacze przygód doświadczyli tylko  
utrudzenia przebytą drogą.  
Lecz nadal łakniemy tych wszystkich historii;  
czym byłoby bez nich  
nasze życie?

Nic nie zostało wyjaśnione.  
Mogliśmy pozostać w domu,  
gdyby nie zbyt wielki niepokój.  
A jednak, po odbytej podróży,  
czujemy, że w głębi nas  
– wyzbytych już nadziei –  
narodziła się  
nowa świątynia.

## Pojednanie

Dogadajmy się nareszcie, wierszu.  
Nie będę cię zmuszał do mówienia tego, czego nie chcesz,  
a ty nie będziesz się sprzeciwiał zbyt moim pragnieniom.  
Mocowaliśmy się ze sobą ponad miarę.  
I po co ten upór, by cię stworzyć na własne podobieństwo,  
gdy to ty wiesz rzeczy, o których ja nie mam pojęcia?  
Uwolnij się nareszcie ode mnie.  
Uciekaj, nie oglądając się za siebie.  
Ratuj się, nim będzie za późno.  
Przecież to ty mnie przerastasz,  
potrafisz wyrazić to, co cię porusza;  
ja tego nie umiem.  
Przecież to ty jesteś czymś więcej, niż jesteś,  
ja zaś tylko próbuję rozpoznać się w tobie.  
Przedemną obszar moich pragnień,  
ty zaś nie masz żadnych.  
Podążasz jedynie naprzód,  
nie zważając na rękę, którą wprawiasz w ruch  
i która ma cię za swoją własność,  
gdy czuje, jak z niej wypływasz,  
niczym tworzywo, przyjmujące kształt.  
Narzuć swój bieg piszącemu;  
On tylko potrafi się ukrywać,  
kamufłować nowość,  
pomniejszać sam siebie.  
Pokazuje wymęczone powtórki.  
Wierszu,  
oderwij mnie od siebie.

# Kochanka

(fragment)

\*

Zjawiasz się  
i nie ma w tym nic z nawiedzenia,  
z obietnicy,  
z bajki,  
zjawiasz się  
jako niewzruszona obecność, ciepło ognia,  
jako dotykliwość.

\*

Prowadzisz kochanka  
na miejsce zdarzenia

miejsce przyzwolenia

\*

Myślał, że jest panem,  
lecz ona go skłoniła  
do wejrzenia w siebie  
i pytania, czy coś tu do niego należy.  
Następnie ujęła go w dłonie  
i poczęła formować rysy jego twarzy  
z pierwotnej materii zagubienia,  
nie marnując niczego,  
i złożyła go w ramionach początku,  
jak kogoś, kogo się kocha, nie mówiąc mu o tym.

\*

Oderwała go od podłoża,  
gdy było to konieczne,  
by później, gdy już okrzepł,  
ponownie ukazać mu ziemię.

\*

W twoim królestwie  
każdy dzień staje się samowystarczalny.

\*

Nie szukaj tutaj  
pana i władcy.

Na tej ziemi  
napotkasz jedynie tych, co służą,  
co odbyli pielgrzymkę  
i powrócili.

\*

Na śmietnik  
całe pustostowie kochanka!  
Niech nagi, bosi i bezbronny  
stanie w twym szczerym polu.  
Niech spróbuje tam pobyc,  
niech poczuje, jak jest ci zimno,  
niech czuwa nad tobą.

\*

Naucz mnie,  
stwórz na nowo, od podstaw,  
ożyw mnie,  
jakbyś rozpałała ogień.

## Nota

Rafael Cadenas (urodzony w 1930 roku), poeta wenezuelski, eseista, tłumacz między innymi Whitmana, Kawafisa, wykładowca na Universidad Central w Caracas, jest jedną z najwybitniejszych osobowości literackich w świecie iberoamerykańskim i znaczącym reprezentantem modernizmu w poezji kontynentu. Twórczość jego została uhonorowana prestiżowymi nagrodami: Premio Nacional w dziedzinie eseju (1954), Premio Nacional de Literatura (1985), Nagrodą św. Jana od Krzyża w dziedzinie poezji (1991) i Premio Internacional de Poesia (1992). W 2015 roku otrzymał międzynarodową Nagrodę Federico Garcii Lorki. Jego utwory, tłumaczone na wiele języków, figurują w licznych antologiach poezji hispanoamerykańskiej. Cadenas jest autorem kilkunastu zbiorów poezji, z których już pierwszy *Los Cuadernos del Destierro* (*Zapisy z wygnania*, 1957) zwrócił nań uwagę krytyki i czytelników w Wenezueli. Po opublikowaniu pierwszego tomiku poeta zamilkł na jedenaście lat, co nie znaczy, że w tym czasie nie pisał wierszy (na co są dowody), lecz świadczy o wysokich wymaganiach wobec samego siebie, od początku drogi twórczej.

Opublikował między innymi następujące tomy wierszy: *Falsas maniobras* (*Falszywe manewry*, 1966); *Intemperie* (*Niepogoda*, 1977), *Memorial* (1977), *Aman-te* (1983), *Gestiones* (*Krzątania*, 1992). W 2000 roku prestiżowe meksykańskie wydawnictwo Fondo de Cultura Economica opublikowało *Obra entera. Poesia y prosa (1958–1995)* (*Dzieła zebrane: Poezja i proza*) Cadenasa.

Tytuły dwóch ostatnio wydanych książek eseistycznych mówią same za siebie: *Wokół języka* i *Notatki o świętym Janie od Krzyża i mistyce*.

Wenezuelski poeta jest arcyświadomy specyficznej misji poezji jako narzędzia diagnozy bóleczek i deformacji psychiki współczesnego człowieka. Nie przemawia jednak nigdy w imieniu enigmatycznej i abstrakcyjnej „ludzkości”, lecz w swoim własnym. Poezja – przygoda i droga bezlitosnej samowiedzy – służy wewnętrznemu oczyszczeniu, uwolnieniu się od arogancji i uroszczeń ego, a jej ostatecznym celem jest auto-kreacja, w wymiarze artystycznym i etycznym. Kluczowym dla Cadenasa pojęciem i doświadczeniem jest poczucie klęski (*fracaso*), nieodłączne od samego życia i specyfiki procesu twórczego. Pozwala ono jednak przeżywać życie jako nieustające dążenie do autentyzmu, co w sferze ekspresji przekłada się na maksymalną, niekiedy wręcz ascetyczną precyzję języka.

Krystyna Rodowska

Halina Janod



PIOTR SOMMER

## Z recenzji zewnętrznych

Ojej! Są widzę słowa po angielsku, nawet tytuły. Nie mówiąc już o wierszach – wiersze też. Miałby się człowiek z pyszna, jeśli ni w ząb by nie rozumiał. No ale one nie są kierowane do takiego kogoś, prawda? Człowiek rozumie w ząb, na przykład niektóre słowa, po angielsku też. Albo osobno, na przykład: pies na trzech łapach, cipka, mięso, zapalki, kolor Kamilki, trumny jak trufle, możesz być kim chcesz. Więc czy to nie duszek czasu? Bo ta Agnieszka nagle dzwoni, to znaczy dzwoni któregoś dnia (przedwczoraj), w duchu – słuchaj, a może byś mi napisał blerba? A ja jej na to, że w ogóle nie potrafię i nie umię, bo strasznie się tym denerwuję, jak mam napisać coś, i w ogóle nie oddzwaniam, ale piszę. Choć nie wiem, czy się gościnnie nada, bo i skąd. A jak mam nienapisać, też się denerwuję. Jak nie mam napisać, też. I widzę są inne słowa. Najbardziej widzę o tym, że człowiek ma sobie pójść, pewnie pójść gdzieś, nie dokądś. Bo nikt za bardzo nie wie dokąd pójść, ostatnio. Być może, trudno wykluczyć, że ja się jednak dowiem, dokąd. Wtedy od razu oddzwonię i jej powiem.

## To wiersz robi

coś z życiem?

## Friendly abordage

Za oknem trzy, cztery kilometry dalej Lemán. Po drugiej stronie ostatniego pasma, jakieś pięćdziesiąt kilometrów od nas, w jaskrawe dni pali się czub Mont Blanc, jest srebrny. Pływać chodzę do Aubonne, przez łąki, między winnicami, w dół i w górę, miasteczko jest na górze. Z powrotem też w dół i w górę, do chateau trzeba podejść. Pod lasem przedwczoraj widziałem ogromnego kota, ale naprawdę. A wczoraj, na spierzchniętej drodze pomiędzy jednym polem a drugim, lisa. Szacował mnie szybko, a kiedy zmieniałem przerwutkę, wsuwał się między słoneczniki. Jutro Philippe zabiera wszystkich do Lozanny i na kawę do matki, której nie będzie. Będzie pływanie w Lemanie.

Jaka znów akcja piorun? Reagujemy po swojemu. Lis patrzy i wie. Inaczej miałoby być? I chyba nikt nigdy nie powiedział nikomu takiego pierwszego zdania, ale naprawdę. A potem już nigdy nic, żadnego. Nie wziąć sobie do serca? Gdy człowiek się zapada, kiedy człowiekowi się zapada, nie wziąć nie daje rady. Chwyta czego się da, żeby się podgramolić, po tym nieznanym czymś do góry. Po zdaniu to nawet nie poharata sobie liną rąk. Więc jeszcze spokojniej: czy to może być przypadek? Czy to możliwe tak powiedzieć, bez konsekwencji, bez skutku, do siebie, do mnie? W sensie, bez ciągłości. Pojechałbym i opowiedział Philippe'owi w wodzie, ale Philippe umarł.

## Być w stanie

dobrze sformułowanie.



MAGDALENA BAUCHROWICZ-KŁODZIŃSKA

## Uległy poskromiciel języka. Kilka refleksji o poezji Piotra Sommera

Spośród utworów Piotra Sommera podejmujących problematykę artystycznej samoświadomości szczególnie ważny, także dla ich autora, wydaje się poemat *Spóźniony list*. Czytany dziś, po przeszło trzydziestu latach od jego pierwszej publikacji<sup>1</sup>, i – co ważniejsze – w zupełnie wyjątkowym kontekście: jako liryczne dopełnienie *Notesu otwockiego*, tekst ów nabiera znaczenia swoistej klamry spinającej całość bogatej twórczości poety. Oryginalny w formie intymny monolog adresowany do francuskiego dziadka, którego Sommer nie zdążył poznać osobiście, stanowi wciąż aktualną refleksję nad najistotniejszymi komponentami poezjotwórczej dyspozycji tego twórcy: podmiotem poszukującym własnej tożsamości oraz trudnym do poskromienia żywiołem języka. Zarazem niby soczewka skupia w sobie nieomal wszystkie charakterystyczne dla Sommerowego idiomu figury stylistyczne, retoryczne gesty i poznawcze strategie.

Gdzie (kim) jest *zomer*?<sup>2</sup>

Jednym z pierwszych, a jednocześnie fundamentalnych pytań-kluczy, jakie warto sformułować wobec liryki autora *Dni i nocy*, pozostaje zatem właśnie to dotyczące kondycji podmiotu jego wierszy. Owego – by przywołać frapujące określenie z debiutanckiego tomu *W krześle* – „zomera”, czyli wcielonego w tekst *alter ego* poety, które okazuje się nie tylko unikalną sygnaturą jego językowych i światopoglądowych wyborów, lecz przede wszystkim instancją wyznaczającą niezmiennie i rozpoznawalne jakości stylu Sommera. W najważniejszym z punktu widzenia interesujących mnie zagadnień fragmencie wspomnianego poematu, będącego tyleż zapisem mentalnej podróży „ja” w głąb rodzinnej historii, co świadectwem bolesnej i niewolnej od poczucia wstydu pracy pamięci, poszukiwanie własnej

---

<sup>1</sup> *Spóźniony list* miał swój pierwodruk w wydanym w 1980 roku tomie *Pamiętki po nas (1973–1976)*.

<sup>2</sup> Sformułowania zapisane w śródtytułach kursywą są cytatami z wierszy oraz esejów Piotra Sommera.

duchowej genealogii pozostaje nierozłącznie związane z bezskutecznym wysiłkiem zapanowania nad językiem:

Och, dziadku César,  
dlaczego nie poczekałeś na mnie?  
[...]  
Jest maj, parę dni temu spadły  
pierwsze większe deszcze.  
I nawet każda kropla ma swoją prehistorię,  
która pozwala jej przybrać własny kształt.  
Wiesz, czasem mi się zdaje, że jestem  
zbitką gestów, które mnie przekonały,  
słów, które jakimś cudem zapamiętałem  
i czym prędzej schowałem do ręki  
żeby nie uciekły, i paru milczeń  
których nie umiem.  
[...]  
Po co ja piszę ten list, ten wiersz, to czy ja wiem co,  
który chce mnie otworzyć z kilku stron  
jednocześnie. Być może on powinien  
znaleźć sobie jeszcze tylko jakiś naturalny koniec  
i nie marudzić dłużej. Zawiesić cię w ramce  
wspomnień na ścianie,  
jako twój domniemany portret  
(razem z tą jajecznicą z dwudziestu jaj, powiedzmy,  
czy inną wyludzoną historyjką),  
ale on nie chce, on chce przez chwilę jeszcze  
kontynuować temat, jakbyś naprawdę był  
tylko literackim pretekstem, na tyle  
pojemnym, by mówić o wszystkim.

(*Spóźniony list*)

Jeśli przyjąć, że ukonstytuowanie przez liryczne *alter ego* Sommera własnej tożsamości jest rzeczywistą stawką tej zaaranżowanej w wierszu *quasi*-rozmowy, to *Spóźniony list* można byłoby czytać jako poetycką opowieść o niemożności pełnego i jednoznacznego samookreślenia się indywiduum, a zarazem jako zaskakujące świadectwo „narodzin” nowoczesnego podmiotu. Poemat z końca lat siedemdziesiątych odsłaniałby nieusuwalną problematyczność oraz poznawczą niekonkluzywność wszelkich podejmowanych przez liryczną personę prób, zmierzających do wypracowania trwałej, domkniętej w wymiarze niepodważalnych sensów i wartości autoidentyfikacji. W tym rozumieniu wieńczące utwór pytanie: „Ale czy ja naprawdę jestem mną?” stanowiłoby przekonująco szczerą manifestację nowoczesnej samoświadomości: wiecznie niegotowej, niepewnej, wewnętrznie rozchwianej. Potencjalny dramatyzm owego rozpoznania zostaje, co wielce symptomatyczne, rozładowany przez wymowę finalnego dwuwiersu, w którym celowo został wykorzystany wieloznaczny zaimek wskazujący:

I patrz, tyle myślałem o tym,  
a to się samo kończy.

Właśnie bezpośredni, bez mała familiarno-konfesyjny zwrot do projektowanego adresata *Spóźnionego listu* przewycięża ewentualną rozpacz czy lęk „ja” dzięki jakiejś, zakotwiczonej w ponadjednostkowym, międzyludzkim doświadczeniu, akceptacji dla już to nieuchronnej skończoności egzystencji, już to zdumiewającej nadświadomości czy logiki wcielonego w wiersz języka, który sam chce decydować, kiedy i o czym będzie mówił. Zastanawiająca wymowa zakończenia poematu nasuwa wreszcie myśl, czy wobec tak rozpoznanych dwóch porządków: egzystencji oraz języka, najwyższą wartością dla Sommerowego podmiotu nie byłaby już sama możliwość zakomunikowania komuś drugiemu własnej niepewności, zdumiewającej nietożsamości. Możliwość ta zdaje się zresztą strukturalizować cały poemat, co na poziomie sensotwórczych zabiegów kompozycyjnych znajduje wyraz w jego wewnętrznej konwersacyjności, sięganiu po język potoczny, nadbudowanej wokół autobiograficznego detalu narracyjności i eksponowanej pozycji „ja” nadawczego, a także w swobodnym podejmowaniu przez nie refleksji autotematycznej.

Sensy wyinterpretowane z zacytowanego fragmentu *Spóźnionego listu* wydają się dobrze ilustrować wyjątkowy charakter liryki Sommera na tle tendencji artystycznych dominujących w polskim życiu literackim po 1945 roku. Wobec paradygmatycznej wówczas siły oddziaływania projektu poetyckiego Juliana Przybosa oraz Czesława Miłosza, reprezentujących dwa przeciwstawne modele uprawiania poezji i otaczanych uznaniem mniej lub bardziej zagorzałych wyznawców czy naśladowców, każdy kolejny zbiór wierszy autora *Notosu otwockiego* – a, począwszy od debiutanckiego tomu *W krześle* (1977), do dziś ukazało się ich już czternaście – konsekwentnie utrwała pozycję tego twórcy jako niezwykle oryginalnej osobowości artystycznej obdarzonej własnym, łatwo rozpoznawalnym i niemożliwym do podrobienia głosem.

### Bieguny poezji i błędy warsztatu

Sommerowego idiomu, istotnie, nie da się pomylić z żadnym innym, podobnie jak nie da się przecenić inspiratorskiej roli, jaką odegrał on w procesie poetyckiego dojrzewania reprezentantów pokolenia „BruLionu” czy jeszcze młodszych twórców, tak zwanych roczników 70. Autor *Czynnika lirycznego* zupełnie słusznie jest dziś uznawany za jednego z najważniejszych rewelatorów „nowej dykcji” w poezji polskiej, inicjatora jej pełnego otwarcia się na refleksję metaliteracką oraz

możliwości artystycznego wysłowienia wypracowane przez dwudziestowieczne awangardy poetyckie.

Orzeźwiający urok wierszy autora *Piosenki pasterskiej*, niepodlegająca dyskusji siła ich formatywnego oddziaływania na współczesną praktykę poetycką, która od czasu publikacji tomu *Ocalenie* Miłosza została zdominowana właściwie przez jeden wzorec językowo-aksjologiczny, ma swe źródło głównie w tak charakterystycznym dla Sommerowego idiolektu, a zarazem wyjątkowym na tle zjawisk artystycznych lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku zespoleniu tego, co estetyczne z egzystencjalnym. Sam poeta mówił w tym kontekście o postawie „pewnej czujności językowo-rzeczywistościowej”, która – jeśli próbować dalej rozwijać tę jego myśl – zakłada pogodzenie ze sobą dwóch różnych dążeń. Po pierwsze – predylekcji do takiego operowania systemem języka na poszczególnych poziomach jego organizacji i w ramach różnorodnych rejestrów, które pozwoliłoby wydobyć zeń przede wszystkim walory estetyczne, stworzyć swoistą muzykę ze słów. Po drugie zaś – skłonności do jak najwierniejszej artykulacji nieoczywistej egzystencjalnej prawdy podmiotowego doświadczenia, uchwytywanego w jego modalnej specyfice oraz zmienności, a więc konstruowania unikatowego, bo umocowanego w dotykającym konkretnym świadectwa obecności „ja”.

Tak dwubiegunowo określona immanentna poetyka liryki Sommera naznacza ją szczególnego rodzaju „przestrzennością” i projektuje jej problemową rozpiętość, w ramach której artystyczna wrażliwość tego twórcy rozwija się, dojrzewa, a wreszcie także rozpoznaje własne granice. Rzec można zarazem, że owej dykcji przynależy pewien rodzaj permanentnego napięcia między dbałością o formalną urodę wiersza a potrzebą odsłonięcia i osiągnięcia za jego pomocą prawdy egzystencji. Napięcie to spełnia przy tym funkcję wewnętrznego regulatora twórczości; czegoś w rodzaju samokontrolującego się mechanizmu, który zabezpiecza liryczną frazę autora *Nowych stosunków wyrazów* zarówno przed niebezpieczeństwem ugrzęźnięcia w autotelicznej grze, unieważniającej referencjalność słów, jak i przed skostnieniem w pułapce nihilistycznej pozy. Jakkolwiek zatem jeden z ostatnich tomów Sommera pt. *Wiersze ze słów*, nie tylko ze względu na swój aluzyjny tytuł, może być uznawany za świadome nawiązanie do tradycji Mallarmiańskiego modelu rozumienia poezji, wydaje się jednak, że zebrane tam wiersze, a przynajmniej niektóre z nich – jak choćby *Zanikające rzemiosła* czy *Podobieństwo słów do rzeczy* – trudno byłoby odczytywać jako świadectwo nieodwołalnego unieważnienia związku między mową poetycką a rzeczywistością pozasłowną. Podobnie, znajdujące się w centrum większości nowoczesnych tożsamościowych autoidentyfikacji, doświadczenie kryzysu języka jako skutecznego narzędzia opisu zostaje

wprawdzie dość wcześnie uświadomione przez liryczną personę wierszy Sommera, lecz zarazem jest ono z całą mocą paradoksalnej siły woli przezwyćżane, stając się fundamentem cudownie irracjonalnej wiary w moc poezji; jak w wierszu *Przed snem* otwierającym zbiór *Pamiętki po nas*:

Czy opisać, to znaczy cytować?  
[...]  
i z tej bezradności wyrazić na koniec  
głęboką wiarę w sztukę,  
w słowo pisane?

Trudno oprzeć się wrażeniu, że *ars poetica* autora *Dni i nocy*, dowartościowująca językowe tworzywo poezji jako nośnik jej materialnego piękna oraz konkret jako metonimiczną figurę egzystencjalnych uwikłań indywiduum, konsekwentnie odsłania swój rodowód, który jest tożsamy z odbieranym wszystkimi zmysłami przeżywanym przez autorskie „ja” własnego *hic et nunc*. Począwszy od debiutanckiego tomu aż po ostatnie wiersze tego twórcy, ich liryczne uniwersum, ów – jak pisano – „Sommerland”, konstytuuje się i rozrasta wokół jednostkowej wrażliwości oraz wyobraźni kogoś, kto przyjmuje postawę zanurzonego wewnątrz świata obserwatora. Kogoś, kto stara się wniknąć w niestałą, dialektycznie napiętą i niejednoznaczną tkankę międzyludzkiego życia, by ją poznać i zrozumieć, nazwać i wypowiedzieć. Tym samym według Sommera miarę wiarygodności oraz rozpoznawalności liryki powinny stanowić – jak się wydaje – nie tyle wpisane w nią aprioryczne wartości czy słuszny światopogląd, ile raczej podmiotowe doświadczenia przetransponowane, przetłumaczone na unikalny kształt i smak językowych „zdarzeń”. Konsekwencją takich przekonań jest szczególna podejrzliwość autora *W krześle* wobec wszelkich koncepcji poezji, które, nawet mając częstokroć bardzo szlachetny cel, nakładają na nią zobowiązania zupełnie przeciwne jej najgłębszej istocie. Pod ich wpływem wiersz może stać się wszystkim: ersatzem sumienia i świadectwem pamięci, trybuną bieżącej publicystyki i służącym do obrony kastetem, stelazem dla wzniosłych ideałów i zapisem metafizycznych olśnień, tylko nie tym, czym powinien być: unikatowym zharmonizowaniem językowego tworzywa z egzystencjalną treścią subiektywnego przeżycia: słownym artefaktem, utrwalającym w materii uniwersalnego kodu jednostkową prawdę konkretnej egzystencji. W tym porządku rozumowania polska poezja, jako niezbywalny składnik kultury duchowej kraju poddawanego tak dramatycznym historycznym próbom, wydaje się niemalże genetycznie skazana na uleganie rozmaitym uzurpacjom, jakie zgłasza wobec niej każde kolejne pokolenie artystów, wciąż na nowo zmuszanych do przyjmowania roli obrońców zagrożonych wartości albo sędziów polityczno-społecznej

doczesności lub też poszukiwaczy metafizycznej prawdy. Jeśli zatem narodziny Sommera-poety chcielibyśmy rozpatrywać w kontekście podjętej przezeń batalii o przywrócenie właściwej skali naszemu postrzeganiu i definiowaniu poezji, to ważnym ogniwem owego przedsięwzięcia pozostaje wiersz-diagnoza z 1982 roku o symptomatycznym skądinąd tytule *Wyzwolenie, w języku*:

Te chwytające za gardło błędy warsztatu,  
niepewność jak na przemoc  
powinien reagować naród  
nadrabiana usilnym  
poczuciem misji  
(słowa duże jak groch  
który trudno przełknąć)  
i niemal obsesyjna  
nieobecność detalu –

tak, można w ten sposób mówić  
ze sceny: ten język  
nie jest piękny, lecz wszyscy  
raptem dobywają rąk  
i klaszczą, więc jest  
niechybnie słuszny.

Oto, co dzieje się z poezją poddaną historyczno-politycznym ciśnieniom epoki. Oto, jak poetycka dykcja zmienia się, a w istocie po prostu degeneruje, gdy – zgodnie z żywionymi wobec niej oczekiwaniami – chce być mową zaangażowanej, wiecowej obywatelskości i pełnym ideałów językiem domorosłych wieszczów, gotowych wystawiać oręż słowa do walki ze złem. Tak instrumentalnie wykorzystywana poezja, ostatecznie, okazuje się czymś wstydliwie niedoskonałym czy wręcz kalekim, gdyż została pozbawiona przyrodzonego sobie piękna. Z punktu widzenia pragmatycznie zorientowanej współczesności nie tylko rozdzielenie estetyki od etyki staje się niezaprzeczalnym faktem, ale zarazem prawda, czy raczej to, co jest za nią uznawane przez większość, zaczyna stanowić jedyną rację istnienia poezji. Gorzka refleksja nad kondycją nowoczesnej liryki, jakby skazanej na powolną degenerację, jeszcze dosadniej wybrzmiewa we wcześniejszym nieco wierszu pt. *Co wystarczy*, będącym czymś na kształt ironicznego instruktażu, który objaśnia zasady konstruowania nowoczesnego wiersza:

Wystarczy je tylko rozpisać  
te marne słowa polityka  
przenieść do wersów zamknąć  
w klatce wiersza zawiesić  
na sznurze do bielizny To jest  
poezja tak się teraz pisze

choćbyś się ze mną sprzeczał  
mówi przyjaciel który wie jak jest

Zrównanie ze sobą słów poety i polityka przekonuje, że nowoczesna wrażliwość poddaje niebezpiecznie redukcjonistycznym manipulacjom nie tylko treść czy sens lirycznej mowy, lecz także jej formalny kształt. Okazuje się on zaledwie przezroczystym pojemnikiem na światopogląd.

Jak zdaje się sugerować Sommer, postrzeżenie wiersza niby „klatki”, w którą da się upchnąć rozmaite idee, albo statywu dla aktualnie nośnych haseł może – w skrajnej postaci – prowadzić do unieważnienia problematyki istnienia poezji jako tworzywa językowego, natomiast w wersji nieco łagodniejszej – przyzwalać na pogłębiające się ubożenie środków poetyckiego wystąpienia, ich powolną petryfikację, zastyganie w kształt przewidywalnego stylu. Ten ostatni zarzut autor *Nowych stosunków wyrazów* formułował przede wszystkim wobec praktyki poetyckiej twórców starszej generacji, jak choćby Tadeusza Różewicza czy Zbigniewa Herberta – namaszczonego już wówczas na patronów polszczyzny literackiej i kodyfikatorów nowoczesnej dykcji lirycznej. Gdy poeta w jednym z wywiadów opowiadał o odczuwanej przez siebie już w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku „niewystarczalności polskiej tradycji współczesnej”, przyznawał, że właśnie u obu tych autorów rozpoznawał charakterystyczną „przewidywalność składniowo-intonacyjną”. Także w tym kontekście wiele na temat Sommerowej świadomości artystycznej dowiedzieć się można z zamieszczonych w eseistycznym *Smaku detalu* krytycznych refleksji dotyczących stosunku Wisławy Szymborskiej do językowego tworzywa: „Język – nieomal wszystko, co (mniej lub bardziej) mamy – zaledwie instrumentem? Ale najwyraźniej o to przede wszystkim chodzi. Wisława Szymborska chyba naprawdę nie chce, aby język polski – »to żywe mięso« – mądrzył się i panoszył jej w ustach, ażeby w jakikolwiek sposób mówił nią. A zależy jej tylko na tym, aby mówić nim”.

Sommer tym właśnie różni się od noblistki, że podważa utrwalone przez tradycję przypisywanie językowi roli bezwolnego narzędzia, czyli zaledwie środka umożliwiającego międzyludzką komunikację. Dla młodego twórcy język to przede wszystkim zdumiewający fenomen, żywy organizm o dwoistej, w sobie sprzecznej naturze, który wprawdzie pozwala artyście się prowadzić, lecz potrafi także go uwodzić. Wyobraża zarazem siłę porządkującą i anarchizującą. Tym samym wysoka jakość artystyczna nowoczesnego wiersza powstaje każdorazowo jako efekt ścierania się obu tych przeciwstawnych tendencji wewnątrz żywego medium języka. Stawką, o którą toczy się gra, powinno być zatem raczej dążenie poety

do wypracowania względnej równowagi między nimi niż dominacja wyłącznie jednej z nich. Dla autora *Smaku detalu* wiersz Szymborskiej stanowi przykład rozwiązania skrajnego, gdyż całym sobą zdradza wolę zapanowania nad językiem. A więc wyzyskuje i wspiera jego naturalną skłonność do samokontroli, zdolność podporządkowania się z góry założonemu przesłaniu i funkcjonowania jako posłuszny autorskiej woli wyraziciel określonych wartości czy światopoglądów. Ceną uzyskiwanej w ten sposób jednoznaczności przekazu, jego warsztatowej precyzji okazują się wszakże zauważalne w liryce noblistki stylistyczna „maniera i metodyczność”. Przesądzają one o kompozycyjno-strukturalnej przewidywalności wiersza, misternie projektują jego problemową przestrzeń, „zamkniętą – jak nie bez ironii zauważa Sommer – między dwiema ścianami oksymoronu, stąd – do-tąd”. I tym razem więc liryczna wypowiedź zmuszona jest niejako wyrzec się tego, co wynika z jej najpierwotniejszej natury – zmysłu zabawy, nieskrępowanej kreacji, retorycznej gry, by oddać się w służbę czegoś, czym nigdy nie będzie – aksjologii, metafizyce czy polityce.

### Ocalenie *versus* wyzwolenie

Sommerera refleksja na temat poezji, choć niewyraźna nigdy wprost w postaci programowego *credo* – oczywiście jeśli nie liczyć odpowiedzi poety na ankietę „Czasu Kultury” – zdumiewa przede wszystkim jako zaskakująco spójna i bezkompromisowa próba upomnienia się o prawo lirycznego komunikatu do bycia „tym, czym jest”. Realizacja owego celu – na pierwszy rzut oka tyleż enigmatycznego, co ambitnego – nakłada na twórcę dwojakiego typu zobowiązanie: najpierw do rozpoznania i uznania bytowej istoty wiersza jako słownego konstruktu, następnie zaś – do obrony tak rozumianej istoty lirycznego komunikatu przed wszelkimi zakłamującymi ją dyskursami, w których o poezji mówi się w perspektywie przypisywanych jej etycznych zobowiązań, metafizyczno-ontologicznych ambicji czy celów wyznaczanych przez właśnie obowiązującą ideologię polityczną. Autor *Dni i nocy* poprzez własną praktykę poetycką, która zwłaszcza od momentu publikacji w 1986 roku tomu pt. *Czynnik liryczny* wydaje się jeszcze bardziej skoncentrowana właśnie na tym zadaniu, stara się konsekwentnie uwalniać swą liryczną dykcję spod ciśnienia różnorodnych powinności, innych niż te wynikające z zasady uczciwości wobec językowego kodu oraz wierności własnemu domagającemu się wysłownienia doświadczeniu. Tym samym Sommer przywraca i sankcjonuje owo najbardziej podstawowe rozumienie wiersza jako bytu słownego czy też artefaktu istniejącego w języku. Przypomina, że poezja to ni mniej, ni więcej tylko „sztuka słowa”; owoc cierpliwej pracy w materii języka. Poecie zaś przysługuje zapożyczone



od Przybosa miano „słowiara”, który zna możliwości oraz ograniczenia swego tworzywa; który poszukując przyjemności w języku, pozwala mu się uwodzić, lecz bywa także nieufny i podejrzliwy wobec jego automatyzmów, form skostniałych i semantycznie nieproduktywnych. Najważniejszym, wymiernym celem poetyckiego działania pozostaje tym samym także eksplorowanie systemu języka, tak pomyślane organizowanie w nim „nowych stosunków wyrazów”, które pozwoliłoby odkryć nową jakość lirycznego wysłowienia adekwatną do jedynej w swoim rodzaju barwy przeżyć indywiduum. Odkryć nową jakość – a więc jednocześnie ustanowić ją na trwałe w języku, poszerzyć o nią zasób właściwego polszczyźnie arsenału artystycznych środków i odnowić jej zdolność wyrażania.

Na tle dominujących zjawisk polskiej literatury współczesnej Sommerowy projekt poetycki wydaje się przeto tyleż skromny w swych ambicjach, co jawnie polemiczny wobec skodyfikowanej przede wszystkim przez Miłosza formuły poezji jako ocalenia. Koncepcja ta, uznająca aksjologiczny maksymalizm za niezbywalny *definiens* każdej poetyckiej wypowiedzi, będącej reakcją na historyczne wstrząsy i polityczne nadużycia, w nowatorski sposób podjęta przez generację niemal rówieśnych z autorem *Czynnika lirycznego* poetów Nowej Fali, stanowi zasadniczy kontekst dla wiersza Sommera pt. *Czym mógłby być*. W tym oryginalnym manifestie programowym, unikającym zbyt dosadnej deklaratywności, została sformułowana opozycyjna wobec modelu słowa-ocalenia, odnajdującego rację swego istnienia w przyjęciu na siebie funkcji świadectwa prawdy i trybunału sprawiedliwości, idea poezji jako wyzwolenia od wszelkich instrumentalizujących wiersz pozasłownych zobowiązań. Ta zapisana w wierszu z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku deklaracja niepodległości wypowiedzi lirycznej dowartościowując jej samozwrotność, wskazuje zarazem na estetyczne i egzystencjalne zadania poezji jako niepodważalny fundament uzasadniający jej istnienie.

Różnica między Miłosza rozumieniem zadań poezji a sformułowaną przez Sommera ideą sztuki słowa jako wyzwolenia ilustruje w istocie ewolucję, którą przeszła polska poezja współczesna. To stopniowe upewnianie się wiersza w poczuciu własnej wartości niezależnej od publicznych zobowiązań wyznaczyło także linię wewnętrznego rozwoju lirycznej dykcji samego autora *Pamiętek po nas*. Nierzadko zresztą pełen napięcia moment dojrzewania artystycznej samoświadomości poety zostaje utrwalony w uniwersum pojedynczego wiersza, zderzającego ze sobą dwa różne porządki: uniwersalnej historii i prywatnej codzienności, z których każdy wymaga od lirycznego „ja” określonej reakcji, przyjęcia postawy odmiennie zdefiniowanej wierności.

Zygmunt Nater



## JANUSZ SZUBER

### Jest tu, jeśli o to chodzi

Moje, na pozór zachłanne lata 60.,  
ich schyłek, tuż przed dekadą *ponurych tajfunów*  
(jak o moim tamtym chorowaniu  
mawiał jeden z lekarzy),  
kiedy dziadek Stefan odwiedził nas na Filtrowej,  
a ja, od niedawna z patentem dorosłości,

zaprosiłem go do Teatru Żydowskiego, bo gdzieś  
kiedyś wspominał, jak od kolegów nauczył się jidysz.

To, że dziadek był bez słuchawek,  
i jego ormiański po Zacharjasiewiczach nos, budziło  
wyraźną sympatię podczas antraktu i potem w szatni,  
kiedy po oddaniu numerka pomagałem

nałożyć obszerną pelisę, którą mu sprawiła  
jego siostra, Helena z renty wypłacanej jej teoretycznie w dolarach:  
płaszcz podbity przytulnym błamem z nutrii,  
kołnierz i czapka bobrowe nie dziwiły, wręcz przeciwnie,

podobnie jak to, że *to jest tu*, jeśli o *to* chodzi,  
bo tamto ani tu, ani tam,

chyba że w jakimś wsobnym nigdzie,  
które tak nazwane, powinno przecież także jakoś być.  
Wtedy, w 1967, napisałem był wiersz pt. „Biberlied”,  
który z gromadą innych rówieśników  
nie dożył mego późnego debiutu.

## BOGUSŁAW KIERC

### Szuber

Moje wczytanie, czy wżywanie (się), w wiersze Janusza Szubera określić by mogły dwie formuły: *zachłannie, w zachwyceniu* i – *niezbędne i praktyczne*.

Do pierwszej odwołałem się parę lat temu, pisząc o *Pianiu kogutów*, odniesienie do drugiej powinienem wyjaśnić. Jest zakończeniem *Oktostychu*, dziwnego wiersza o chłopięcej miłości, której niezwykła ewokacja ma miejsce podczas pogrzebu kuzyna. Opowiadający chłopak (opowiadający tym wierszem Szubera) został przez kogoś „zagarnięty” i ustawiony z wieńcem za inną parą, obok dziewczyny chodzącej wyżej, do pierwszej technikum. *Pierwszy raz tak blisko siebie*.

Moja pokrętna składnia chciałaby uwydatnić tę (co najmniej) podwójność poetyckiej narracji. Wpisane w rygor oktostychu oszołomienie. Witalność zekniętą z funeralnym obrzędem.

Powinienem raczej przytoczyć wiersz, zamiast niezdarnie opowiadać o swoich emocjach.

Ale spróbuję się z nich wytłumaczyć. Najpierw cytując drugą zwrotkę *Oktostychu*:

Jak na początek lata, dzień wyjątkowo zimny,  
ubrani lekko i kuso, stąd gęsia skórka u obojga,  
wtenczas nie było w czym wybierać, sprawiano nam  
tylko rzeczy niezbędne i praktyczne.

Zestawienie emocji i temperatur, konkretności bycia i „zrządzenia losu”, delikatności szczegółowego z rzeczowością ogólnego – sprawiają, że wiersz okazuje się ejdetycznym ekwiwalentem przeżycia, a właściwie – no właśnie, no właśnie – bezpośrednim przeżywaniem.

Pamiętam te gęsie skórki u obojga, te lekkie i kuse szatki z gatunku rzeczy niezbędnych i praktycznych. Ta ich praktyczność i niezbędność przywodziła nas do pierwszych dreszczów erotycznych. Nie wiem, czy niepowracających po latach *W śnie, w popołudniowej drzemce*.

Wskazując na zachłanną ekstatyczność i praktyczną niezbędność poezji Janusza Szubera, nie zamierzam w tych tylko paralaksach odczytywać jej cuda.

Powiedziało mi się? Szuber jest poetą cudów codziennych, cochwilowych. Pomysł na wydanie zbioru wierszy i fotografii *Tam, gdzie niedźwiedzie piwo warzą* jest idealnym urzeczywistnieniem tego faktu, mającego „w sobie coś, czego nie sposób / Zamknąć w metaforę”.

Czyli to, co jest, jest tym, czym jest i takie, jak jest, i nie odsyła do niczego innego poza sobą.

To trudna sztuka i niewielu się udaje. Opisywać to, co jest, nie przydając temu nic nadto, a wydobywając istotę tego, czym to jest:

Przedemną chleb, sól, kości i zmięta serwetka,  
W niedomówieniu między „już” a „jeszcze”,  
Także były, czym były, *idem per idem*: różną tożsamości.

Myślę, że tajemnica tego kunsztu tkwi także w słuchu uwrażliwionym na dawne nazwy i synonimy zachowane w niecodziennej polszczyźnie, ale i w tej codziennej – słuchanej czule i uważnie, a także na wyjątkowej uważności patrzenia i widzenia.

Jedną z wielu egzemplifikacji tej poetyckiej zdolności jest przepiękny wiersz *Oto*, opisujący (unaoczniający) późnogotycki obraz Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie w Zagórzcu. Ten fragment (choć – jak w przypadku wszystkich przytoczeń – chciałoby się cytować cały wiersz) znakomicie oddaje ową malarską uważność poety:

Ich dłonie, fałdy i draperie,  
I krzyż na czole archanioła,  
Włosy trefione, złote hafty,  
Szarłatny trzewik na posadzce.

Eufonia tego czterowiersza sprawia, że słuch nadaje wizjom trójwymiarowość niemal dotykającą.

Janusz Szuber obdarzony jest wyjątkowym słuchem poetyckim. A to jest sprawa nie tylko *miłodźwięku* (jak mawiał Przyboś) ani efektownych (wpadających w ucho) aliteracji czy echolalii. Eufonia Szubera opiera się na jakimś – rzekłbym – dziecięcym systemie zahaczeń dźwiękowo-znaczeniowych.

Ale to tylko jedna z wielu cudowności tej – chciałoby się rzec – fizjologiczno-ejdetycznej poezji. Zdumiewającej, że jest możliwa; że istnieje ktoś, kto tak potrafi mówić – tak w y r z e k a ć.

Po tym egzaltowanym wykrzykniku widać, że moje uwielbienie poezji Janusza Szubera jest niemal bezwstydne; że nie próbuję powściągnąć (jak na krytyka przystało) swoich czytelniczych emocji.

Jaki tam ze mnie krytyk! Jestem wdzięcznym czytelnikiem, któremu taka poezja (ta poezja) jest niezbędnie i praktycznie do życia potrzebna.

Właśnie to niezbędne i praktyczne. W głębokim znaczeniu. Bo przecież była w tym zamiarze i troskliwość, i czułość. Rzeczowa i konkretna. I to znajduję w wierszach Janusza Szubera. Najchętniej bym powiedział: mojego ukochanego poety. No i powiedziałem, ale jakoś chroniony (przed emfazą), że piszę to jako „znawca” (jaki tam znawca) poezji.

Czytając jego wiersze, czuję tę gęsią skórkę i ten półdupek oparty o burtę zbutwiałej płaskodennej krypy.

Oczywiście chciałoby się (chciałbym) powiedzieć: „mój poeta”! Nie mam prawa „przywłaszczać” sobie Janusza Szubera. Ani w głowie mi taki incydent.

Ale jego bliskość sprawia to, co wydaje mi się w byciu czytelników i ich „nadawców” życiodajnym naświetlaniem istnienia. No to może mniej patetycznie – bytności.

KONRAD ZYCH  
Pan od historii.  
Zapiski na marginesie pewnego wiersza

Poezja Janusza Szubera, mimo widocznego w niej zainteresowania lokalną – rodzinną i regionalną – przeszłością, rzadko opisywana jest jako przestrzeń refleksji nad historią. Jeszcze rzadziej przedmiotem krytycznoliterackich analiz staje się towarzyszący owej refleksji dyskurs o historyczności samej estetyki. Tymczasem elementy obu porządków, historycznego i estetycznego, a także – co w tym przypadku nieuniknione – krytyczny namysł nad uwikłaniem estetyki w historię wydają się od poezji tej nieodłączne, stanowią jej ważny, z tomiku na tomik coraz gęściej zapisywany, margines.

Dominująca w krytycznoliterackim oglądzie, zrytualizowana poniekąd, wykładnia dorobku poetyckiego sanoczanina pozwala naświetlić te kwestie – ukazać ich wzajemny związek – w ograniczonym zaledwie stopniu. Wykładnia ta opiera się bowiem na kilku wyrazistych – acz silnie już spetryfikowanych – tropach interpretacyjnych, swoistych „miejscach wspólnych”, które niczym słupy graniczne wytyczają (zawężają?) obszar czytelniczej refleksji. „Słupy” te – sporządźmy w tym miejscu obrys pisarskiego terytorium – to, kolejno, późny debiut i legenda poetyckiej szuflady, świadome wykluczenie z głównego nurtu życia literackiego (wsparte doświadczeniem dobrowolnej izolacji na sanockiej prowincji), rekonstrukcja rozległej siatki wpływów (podkreślany wielokrotnie patronat „wielkich cieniów” dwudziestowiecznej poezji), wreszcie choroba, która nawet w późnych zbiorach do głosu dochodzi rzadko, jakby na marginesie innych – niekoniecznie *stricte* artystycznych – zatrudnień. Taki też, raczej modernistyczny niż postmodernistyczny, idiom („Herbertowsko-Miłoszowski” – by użyć określenia Andrzeja Sulikowskiego) ciąży na odbiorze wierszy Szubera niemal od zarania – od połowy lat dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia, gdy w odstępie kilku zaledwie miesięcy ogłosił poeta swój słynny „pięcioksiąg”.

Nie czas i miejsce, by streszczać tu koleje recepcji poszczególnych tomików, zwłaszcza że obraz, który wyłania się z owych omówień – mimo

zróźnicowania aparatów badawczych i wielości krytycznoliterackich narzędzi – okazuje się dość jednorodny i, w ogólnych zarysach przynajmniej, zbieżny z intuicjami pierwszych czytelników. Ciekawsze od pytania: „Jak Szubera czytano?” wydaje się tedy pytanie inne: „Jak Szuber czyta sam siebie?”. Nie idzie przy tym o zrekonstruowanie wspomnianej wyżej „siatki wpływów”, odsłonięcie bogatego zaplecza intertekstualnego tej poezji. Interesuje mnie raczej podejmowany na marginesie owych cytatów i „reminiscencji” namysł nad własną pozycją, rodzaj historycznoliterackiej samowiedzy autora, który w ostatnich latach – przykładem *Tym razem wyraźnie* z roku 2014 – coraz częściej powraca do pytania o zewnętrzne, historyczne i etyczne, uprawomocnienia poezji, „warunki możliwości” wszelkiego pisania. Namysłowi temu, jak postaram się pokazać, towarzyszy przy tym pytanie bardziej szczegółowe: kto (albo co) warunki owe ustanawia?

*Tym razem wyraźnie* – wybór tej właśnie pozycji z bogatego dorobku sancerzanina nie jest li tylko kwestią przypadku. Już otwierający zbiór wiersz *Lekcje poezji*, stanowiący – na płaszczyźnie dosłownej – opis literackich skarbów zdeponowanych w „carskiej komodzie” matki, zdradza ambicje syntetyzujące. Równocześnie jednak, wraz z innymi zblizonymi tematycznie utworami, układa się w rodzaj fabuły założycielskiej, stanowi opracowaną literacko scenę pierwotnych wtajemniczeń w poezję:

Trudno porachować, ile razy byłem jej jedyną widownią,  
natarczywie domagającą się bisów, i matka, jak się  
domyślałem, nie bez satysfakcji prezentowała repertuar  
przygotowywany kiedyś na szkolne i miejskie uroczystości  
oraz ten prywatny, osobisty wybór, gdyż lubiła uczyć się  
wierszy na pamięć ot tak, bezinteresownie [...]

Uzdolniona wokalnie, mówiła i czytała poezję  
szczególnie czysto, dyskretnie akcentując muzyczność frazy  
i linię rytmu. Słuchałem, absolutnie nie rozumiejąc, na  
czym polega liturgia mowy wiązanej i o co tak naprawdę  
w tym idzie. Wystarczyło, że czar trwał, a jego sprawczynią  
była ona, inna inaczej, aniżeli przy oczywistych, regularnie  
powtarzalnych czynnościach, [...].

Nie przeczuwałem, no bo niby skąd  
miałoby to przyjść, że dużo, dużo później będę nagrywał,  
odsluchiwał i korygował na głos własne wiersze, dopóki  
nie osiągną pożądaną formę. Zresztą, aż do matury ani  
mi w głowie powstało, że mógłbym kiedykolwiek uprawiać  
rzemiosło poety, albowiem, także dzięki matce, kult poezji  
szedł w parze z obawą przed, łatwym do popełnienia,  
grzechem grafomanii.



Tym, co uderza w przytoczonym fragmencie, nie jest wyczuwalna od pierwszych słów nostalgiczna stylizacja, ale patetyczna retoryka, która przekształca inicjację w doświadczenie *quasi*-religijne. Publiczna deklamacja wierszy, ich sceniczna realizacja (nawet jeśli całą widownię stanowi tu kilkuletni chłopiec), obserwowane z zewnątrz, oczyma dorosłego adepta sztuki poetyckiej, nabierają nagle znamion rytuału, wywołują poczucie uczestnictwa w tajemniczym obrządku. Podmiot tych wierszy mówi więc nie o lekturze czy inscenizacji, a o „liturgii mowy wiązanej”, nie o błędach w poetyckiej sztuce, a o „łatwym do popełnienia grzechu grafomanii”. Mimo to, jakby na przekór podniosłej retoryce, wiersz przynosi też rodzaj historycznoliterackiego metakomentarza. Pierwszy w życiu chłopca wykład historii literatury, któremu teatralny (lub, jak kto woli, magiczno-religijny) sztafaż nadaje pozór uniwersalnej normy.

W tym miejscu czytelnika czeka nieuchronne rozczarowanie. Wykład to bowiem, zauważmy, dość konwencjonalny, zgodny z podręcznikową – szkolną – hierarchią wartości, nawet jeśli w „lamowanym atramentem kajecie z 1938” (który, jak markownik u Schulza czy kolejowy rozkład jazdy w *Cyrku rodzinnym* Danila Kiša, zastępuje Księgę) brak, prócz kilku wymienionych, postaci emblematycznych dla narodowego kanonu.

[...] (w lamowanym atramentem kajecie z 1938 – Szymonowic, Słowacki, skamandryci, Iłłakowiczówna i, po kilkunastu niezapisanych stronach i blisko dwu dekadach, innym atramentem Baczyński)

Ciekawsze od owych przesunięć i przemilczeń (Słowacki zamiast Mickiewicza, Szymonowic w miejsce Kochanowskiego i Reja) – widać w nich zapewne ślad prywatnych hierarchii matki poety – wydaje się to, czego w owym wykładzie-kanonie z pewnością nie ma. Owa kilkunastostronicowa luka, którą – zgodnie z podręcznikową wiedzą – zapełnić powinny (czemu nie zapełniły?) wiersze Peipera i Jasińskiego, Ważyka i Przybosia, wreszcie – w długiej perspektywie – utwory Czechowicza, Miłosza, Zagórskiego, Sebyły i innych, pomniejszych (a dziś nieco zapomnianych) twórców. W miejscu przeznaczonym na dokonania obu międzywojennych awangard (a do listy nieobecnych dopisać można i krótko związanego z „Kwadrygą” Gałczyńskiego, i „równolatka” skamandrytów – Broniewskiego) następuje jednak nieoczekiwana przerwa, ciąg białych kart, pozostawionych – jak można przypuszczać – do

późniejszego uzupełnienia. Podejmuje zerwaną nić dopiero Baczyński, poeta, w którym pierwsi czytelnicy upatrywali kontynuatora tradycji wieszczej, Słowackiego zabitego przed stworzeniem *Kordiana*, by posłużyć się znaną formułą Kazimierza Wyki. Charakterystyczne jednak, że wiersz zapisany został „innym atramentem”, w czym widzieć można tyleż kontynuację romantycznego – tyrtejskiego – paradygmatu, co zapowiedź nagłego zerwania, widmo poezji uprawianej w cieniu krematoriów. Czy właśnie ów cień – nieme oskarżenie piewców „miasta, masy, maszyny” o przygotowanie gruntu pod tryumf dwudziestowiecznych totalitaryzmów – przesądził o wykluczeniu awangardystów z programu owych młodzieńczych „lekcji”?

Trudno przypuszczać, by Szuber – absolwent warszawskiej polonistyki – rozpoznanie owych (zadziwiających nierzadko) analogii pozostawił wyłącznie domyślności czytelnika, jeszcze trudniej – by nie zdawał sobie sprawy z daleko idącej petryfikacji tak okrojonego kanonu, jego szkolnej (potwierdzonej urzędową powagą) normatywności. Zauważmy, chociaż podmiot wiersza porusza się w wysokim, kościelno-dworskim rejestrze pojęć (grzech, liturgia, minstrele), że nastrój utworu nie jest bynajmniej podniosły, spod patetycznej (sakralnej) ornamentyki co i rusz przebijają ironiczne błyski. Świadomość dorosłego, powracającego pamięcią do zdarzeń przeszłości, nieustannie koryguje więc pierwotny – dziecięcy i młodzieńczy – zachwyt, poddaje religijne uniesienie nastolatka próbie czasu i... śmieszności.

Kiedyś wyjęła z szuflady w „carskiej komodzie” szarą kopertę i dała do przeczytania starannie wykaligrafowane utwory dwóch, sporo od niej starszych, adoratorów z czasów licealnych i własny amoryczny poemacik, opiewający spotkanego na wakacjach kłeryka, efebę bijącego rekordy urody i sprawności fizycznej w stopniu najwyższym i do rymu, na domiar owoc zakazany dla trzynastoletniej autorki.

Poetycka edukacja chłopca nie kończy się więc, jak można by oczekiwać, na rytualnym odczytaniu (odegraniu) narodowego kanonu, publicznej inscenizacji „świętych” tekstów, która niejako wtórnie kanon ów odświeża i potwierdza. Dowiadujemy się bowiem, że matka – ta, która zdołała wzbudzić w synu nabożny lęk przed poetyckim rzemiosłem – sama dopuściła się przed laty „grzechu grafomanii”. „Amoryczny poemacik” sklecony w trzynastej wiosnie życia, choć niepozbawiony wszelkich wad poetyckich juveniliów, jawi się przynajmniej jako coś autentycznego, zachowuje świeżość i szczerłość

stojącego za nim uczucia. Znacznie gorzej czas obszedł się z utworami absztyfikantów. „O ile poemacik miał pewien urok – napisze po latach syn – i, mimo niezborności / i nadużywanych klisz, był na swój sposób autentyczny, o tyle / retoryka erotyczno-funeralna obu panów [...] / w swoim zadęciu / i niezamierzonym komizmie pobudzała wyłącznie do / rechotu i przedrzeźniania nieznośnych metafor”.

W zacytowanym wcześniej obrazie uderza przeciwstawienie: laminowany atramentem kajet – szara koperta. Na wyjściową opozycję nakłada się więc kolejna: próba konfrontacji tego, co prywatne, z tym, co publiczne. Obiekt pamięci zbiorowej (i zbiorowego upamiętniania) przeciwstawiony zostaje jednostkowemu śladowi, zdeponowanemu na dnie „carskiej komody” próbom nastoletniego talentu (czyżby prefiguracja legendarnej Szuberowej szuflady?). Ślad ów, w odróżnieniu od kanonu, nie podlega jednak reprodukcji, nie zostaje potwierdzony scenicznym wykonaniem. Jego przeznaczeniem jest intymność, samotna lektura w domowym zaciszu, ale i ironiczne samousprawiedliwienie, które uchronić ma (czy rzeczywiście chroni?) przed nazbyt surową oceną postronnych.

Lekcja poetyckiego dobrego smaku, której udziela przysłemu poecie matka, nie może obyć się więc bez kontrprzykładu, odsłania awers wszelkiej twórczości – grafomanii, która – w myśl wcześniejszych ustaleń – powinna jawić się jako zaprzeczenie kanonu, rodzaj estetycznego (i etycznego) zła. (Jako zło, *malum*, definiowali przecież kicz modernistyczni kodyfikatorzy). Czy jednak rzeczywiście jest to zło w znaczeniu, jakie przypisali mu poetycy poprzednicy autora? W czytającym owe niewczesne „wytwory” nastolatku „erotyczno-funeralna” retoryka matczynych absztyfikantów budzi tylko zażenowanie, skłania do pustego śmiechu i drwiny. Jego dorosłe *alter ego* (łatwe, mimo wszechobecnej ironii, do utożsamienia z pisarzem) okazuje się mniej skłonne do wesołości.

Doświadczenia wojny i okupacji (zasygnalizowane przywołaniem postaci Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, ale i – pośrednio – datą położoną na matczynym sztambuchu) unieważniają szyderstwo. Wraz z nim unieważniony zostaje jednak i system miar estetycznych, które szyderstwo owo umożliwiły lub, mówiąc bardziej górnolotnie, ciężarem swojego autorytetu usprawiedliwiały kpinę z nieudolności „minstreli”. Poezja pisana w cieniu Auschwitz wymaga przecież nie tylko nowego atramentu, lecz także innego – zewnętrznego – uprawomocnienia. Zachwył, podobnie jak śmiech, czyni funkcją etycznego wyboru jednostki, nie – jak dotąd – kwestią relacji tekstu do kanonu.

Wiersz – ale i tom, któremu wiersz ów patronuje – wydaje się tedy refleksją nie tyle nad specyfiką pisarskiego rzemiosła, drążącą nastoletni umysł chorobą poezji, ile alegorią wkroczenia historii w – ahistoryczną z pozoru – dziedzinę poetyckiego geniuszu. Tworzenie historycznoliterackiej syntezy – matczyzny wybór jawi się tu przecież jako synteza *par excellence*, paradygmat całego późniejszego synowskiego pisania, przestaje być – podobnie jak tworzenie wszelkich form zbiorowej tożsamości – czynnością niewinną. Czynność ta, uściślając, niewinna nie była zresztą (zapewne) nigdy. Wszelkie działania normotwórcze, o czym przekonują badacze tożsamości etnicznych, seksualnych, płciowych, etc., dostarczyć mają przecież tyleż pozytywnych wzorców i identyfikacji, przykładów godnych powszechnego szacunku i naśladowania, co adekwatnych kryteriów wykluczenia. W tym miejscu poeta komplikuje wyjściową opozycję. „Wszyscy trzej, obaj minstrele i kleryk, zginęli tragicznie / w okresie wojny i być może szyderstwa nastolatka, / przechodzącego właśnie mutację, akurat tu były nie na / miejscu”. Wojna, zdaje się twierdzić Szuber, zakwestionowała dotychczasowe hierarchie i oceny, odjęła grafomanii znamiona śmieszności, w konsekwencji zaś – uniemożliwiła zastosowanie mechanizmów wykluczających, napiętnowanie literackiej tandety i nieudolności jako... tandety i nieudolności właśnie.

Zadaniem pierwszoplanowym okazuje się przeto nie tyle ocalenie resztek dawnych systemów, przechowanie obiektywnego zestawu poetyckich miar i wag – to ostatnie dokonać może się tylko za cenę ich całkowitej dezobiektywizacji (w tym punkcie poeta nie odrzuca, jak się wydaje, zdobyczy postmodernizmu), ale włączenie refleksji nad pamięcią i historią w przestrzeń dociekań estetycznych. Tak rozumiany kicz – z historycznego pola estetyki przeniesiony w biografię – przestaje jawić się jako proste odwrócenie wysokiej poetyckiej dykcji, jej nieudolna kopia (w moralnym idiomie wiersza: „grzech grafomanii”), staje się raczej paradoksalnym potwierdzeniem literackiej wielkości, rodzajem etycznej gwarancji, bez której nie może być mowy ani o literaturze, ani o jakiegokolwiek estetyce.

Nie przypadkiem *Lekcje poezji* przybierają formę zabarwionego ciepłą ironią wspomnienia, rezygnują z podsuwanej przez tradycję, silnie zobiektywizowanej, konwencji traktatu (a miałyby Szuber na tym polu wielkich poprzedników). Nie przypadkiem też zaledwie kilka stron dalej wprowadza poeta konkurencyjną opowieść założycielską. „Półtoraroczny berbec, na podrygującym kolanie dziadka galopowałem, w rytm znanej paru już pokoleniom wyliczanki, za panem, chłopem i Żydem, sam – hop – hyc, gubiąc pakuneczki; na

hasło »aj waj! bum!« asekurowany spadałem niby na podłogę, aby po sześćdziesięciu latach wstać, otrzepać spodnie i do tamtej wyliczanki dołożyć kilka uciulanych po drodze kupletów” – pisze w prozatorskim wprowadzeniu do wiersza *Jedzie Sobiepan*.

Owo cudowne „początków rozmnożenie” – tu teatralne inscenizacje matki, tam bajania i wyliczanki dziadka, a dodać do tego można i łemkowskie śpiewy Oroszki (*Żarówka*), i układane na poczekaniu (ku uciesze „paru zaufanych rówieśników”) opowiadki o perypetiach „tajemniczego pana Ursy” (*Tajemniczy pan Ursy*), skutkuje – być może mimowiednym – obniżeniem poetyckiego tonu, przestrojeniem dykcji na dźwięki miłsze uchu profana. I rzeczywiście, jakby na przekór matczynym „lekcjom poezji” (i bezlitosnemu szyderstwu nieco pryncypialnego nastoletniego „ja”) nie mało w tych wierszach stylizacji na amatorstwo, świadomie kreowanego dyletantyzmu. Dyletantyzm ten jednak (a można tu chyba mówić o swoistej fascynacji prymitywem) bierze swoje uprawomocnienie nie z postmodernistycznego dowartościowania kultury masowej (poezja Szubera, mimo ironicznego trybu, w którym autor artykułuje swoje rozpoznania, wydaje się odporna na odczytania kampowe), a z przemyślenia modernistycznej (awangardowej z ducha!) koncepcji kiczu. W dowartościowaniu poetek nieprofesjonalnych, podniesieniu literackości zdegradowanej do roli atrakcyjnego literacko budulca widzi poeta nie tyle broń przeciw formom kulturowej opresji, ile – przeciwnie – rodzaj jednostkowego ocalenia. Przestrzeń, w której elementy dawnego kanonu mogą znaleźć schronienie i, choćby tylko dla podmiotu owych zabiegów, potwierdzenie swej nieprzemijalnej wartości.

Co więcej, dopiero równoczesna obecność poetek wysokich i niskich, zdezerzenie nowoczesnego (poromantycznego) kanonu z jego nieudolną karykaturą, pozwala na nowo (w trybie jak najbardziej „serio”) sformułować pytanie o obecną w grafomańskich wytworach „minstreli” rudymenarną literackość. Konsekwencją owego pytania jest, po pierwsze, nieoczywista – bo wewnętrznie sprzeczna, pozycja samego podmiotu: krytyka kultury spektaklu (*Bogom tej prowincji*) i kuplecjarza, wytrawnego ironisty i prowincjonalnego twórcy szopek (*Po dysze na browar, bo ledwo dycha chór*). Po drugie, dokonująca się na marginesie owych przesunięć niewczesna apologia grafomana, niespełnionego kochanka, przenoszącego energię pożądania z obiektu pragnień w wiersz. Ten ostatni przestaje jawić się odtąd jako błazen, potępiony „grzesznik”, a zaczyna jako figura paradygmaticzna dla całej dwudziestowiecznej literackości. Rację miałby więc Andrzej Sulikowski, który w „pięcioksięgu” Szubera dostrzegł

rodzaj *summy*, poetyckie podsumowanie epoki. Uwagę tę rozciągnąć wypada jednak na całą twórczość poetycką sanoczanina. Byłaby więc ona, *toutes proportions gardées*, syntezą najważniejszych języków poetyckich nowoczesności, ale i, w tym miejscu daje o sobie znać natura krnąbrnego ucznia, próbą poetyckiego przepracowania – przewalczenia – dziedzictwa sztambucha. Przemiany lekcji poezji w lekcję tragicznej dwudziestowiecznej historii.

# MIROŚLAW DZIENÍ

## Bramy

### 1. PROLOG

Przez bramę z pestek zostawionych przez życie  
(Obranych z miąższu i ocienionych cierpieniem)  
Ocierających się o opuszki palców idziemy.  
Przez te stacje, stancje, zaułki, wydmy  
Na ruchomych światłach, na spienionych  
Krajobrazach, nieczystych frazach, skłamanych  
Pauzach – idziemy, i jest to wędrówka  
Z końca do końca, wciąż.

### 2

Były w nas obrazy Miast na poły  
Zniszczonych, przykrytych kotarą opadłą  
Z teatru godzin. Były w nas twarze  
Otulone karminem, pomazane światłem  
Znad rzeki. Wiekuistość w zwierciadle.  
Większych rzeczy wypatrywały nasze oczy  
Ale dopadło nas to, co zwyczajne, ulepione  
Ze ślazu, gliny, wyziewów nocy.

Dlatego piękno nie mogło złamać się  
W świętości, obraz unieść ciężaru blasku  
Kojącego najskrytsze tęsknoty zranionej  
Duszy. Ogryzki, ogryzki leżą na tacach,  
Obrączki z których uwolniły się palce  
Jak z ognistego pieca, w którym tańczyli  
Młodzieńcy.

Chcieliśmy przejść przez Bramę  
 Ale nie było Bramy, ledwie zmiana  
 Powietrza, koloru, poświata na Wschodzie.  
 Jedni mówili, że to chłód, dla  
 Innych rodzaj mżawki, roztopionej  
 Mgły. Bramą były słowa, a w nich  
 Litery, z których złożono świat.  
 Bramą była Tęsknota i Utrata,  
 Pamięć okaleczona przez Ciebie.

Chcieliśmy przejść przez Bramę  
 Ale Bramy nie było. Sterta kamieni  
 Błyszcząca, mech i struga światła  
 Na krawędzi. *Brama otwarta, Brama  
 Zamknięta* – ćwiczenie dla retorów,  
 Albo szpicli przemykających pustymi  
 Ulicami nad ranem.

Chcieliśmy przejść przez Bramę, to było  
 Ważniejsze od rozsądku, który dyktował  
 Nam nieustannie, że rozpadły się  
 Już Bramy na puch, który można  
 Przedmuchać przez próg.

#### 4. KOLORY

W godzinę fioletową wchodziliśmy po stopniach  
 Z płatków róż, i z zardzewiałych gwoździ na  
 Schnącym trotuarze z kałuż uryny.  
 W rozbitym szkle z butelek wiło się nikiel  
 Światło i dym ze spieczonych ust kreślił  
 Niejasne znaki w mroźnym powietrzu.  
 A były to symbole grozy, szyfry śmierci,  
 Co rozpostarła swój namiot nad godziną  
 Naszej agonii. Powiadam wam: stopień  
 Po stopniu kładliśmy litery jak kamienie,  
 Z których buduje się dom i świątynię.



Przechodziliśmy przez Góry Mroczne, przez lśniący  
Śnieg, rudawe wody, mgłę w stalowych  
Odcieniach. Do rzeczy samych w sobie,  
Przeczutych przez starca z Królewca. Gwiazd  
Już nie znajdziesz, ni tęczy rozpiętej ponad  
Głowami. Wtulamy słowa w dłonie, wtulamy  
Myśli. Przed nami Brama z Ognia cała  
W niebieskich warkoczach, w sinoturkusowym  
Odcieniu jakby blask stopił się w tyglu  
Morskiej piany z kleksem atramentu.  
Policzeni a jednak osobni – strażnicy  
Imienia, co jest kufrem, z którego wyjmuje się  
Blask i nicość.

*Otworzą się bramy i przejdzie przez nie  
Powietrze, leniwe sny, złogi myśli  
Oblepiające zwoje szarej przestrzeni.  
Zostaniemy przyprawieni o nagość  
I solą prawdy posypani jak gdyby  
Tylko takim sposobem życie w nas  
Mogło nabrać z powrotem blasku.*

5

Były też inne bramy  
Przez które toczyły się  
Śmiertelne pociągi –

Zawsze

Przy podniesionych zwrotnicach;  
I pisk kół wiązał się  
Z płaczem dzieci, jękiem spoconych  
Ciał, a w wystraszonych oczach  
Płonął ogień wieczności  
I dym w oddali buchał  
W mdłej woni zwiędłych kwiatów.  
To, co nam zostało z tych

Strasznych dni, z tych otwartych bram  
– To ujadanie owczarków na krótkiej  
Smyczy, krzyki, spieniony natłok  
Myśli pod najczarniejszym  
Nieboskłonem.

Otwarte bramy  
Przepuszczały cień po horyzont;  
Cień bez końca, jak gdyby  
Zabrakło perspektywy i świat  
Postanowił być tylko cieniem,  
Śmiercią, całkiem nieśmiertelną.

## 6. ZAKŁĘCIE

Położ się na tych ranach całym swoim  
Jasnym ciałem. Zasklep je, zalep, zalej  
Oliwą jak Samarytanin z Twojej opowieści.  
I doglądaj przez lat czterdzieści albo dłużej;  
Doglądaj w dzień i nocą przytuloną do  
Poduszki rozpaczy, z otwartymi powiekami  
Przebitymi cierpieniem, z przegubami rąk  
Obwiązanymi tęsknotą. Doglądaj.

Obaj jesteśmy wciąż rodzącą się  
Tajemnicą i rzeką, w której blaski  
Lśnią. Obaj łakniemy i nie możemy się  
Nasyć – głodem jesteśmy w bramach  
Świata, przez które przechodzi cień.

## 7

Wobec śmierci wszyscy jesteśmy równi,  
Wobec jej grozy bezbronni. Doniesie nas  
Do niej podmuch, dowieje wiatr szepczący  
Słowo *Teraz* we wszystkich ludzkich językach.  
Przytuleni do jej zimnego policzka, przypięci  
Łańcuchem z prochu (to znak rozpoznawczy).

I kiedy grudniowe słońce tonie w obranych  
Z liści gałęziach – myślisz o nagości  
Umierających, o ich wyostrozonym wzroku  
Liżącym przestrzeń przyszłości na zawsze  
Już zakrytej, zaciągniętej kotarą braku.  
Jedynym ratunkiem są wtedy dzieci, ich  
Cienkie głosy na placu zabaw.

8

Wejdziemy przez te Bramy, wieżycy skąpane  
W świetle padającym od strony morza.  
Urodzeni z muszką potu na policzku,  
Z błoną sensu między słowami.

Wejdziemy z nadzieją (albo bez niej),  
Przeciśniemy się, prześlizgniemy na najciemniejszym  
Włosie, na pojedynczym dźwięku wydobyłym  
*Z szofaru.*



## MAREK KAZIMIERZ SIWIEC

### Śpiew, głowa Orfeusza

„...odcięta jego głowa wołała, inni mówią: nadal śpiewała cudownie i długo płynęła po morzu, aż do wyspy Lesbos, gdzie ją pochowano”.

Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*

„Gdy zdartą  
Z marmurowego karku głową miotał Hebru  
Eagryjskiego bystry nurt, sam głos, sam zimny  
Język przyzywał resztą tchnienia, Eurydike”.

Wergiliusz, *Georgiki* (4, 453–527)

#### Głosy z brzegu (I)

- Dziecko Kto tam płynie i tak śpiewa?  
Matka Widzę otwarte usta uchodźcy  
z ojczystego  
ducha i ciała,  
który za wszelką cenę  
przemierza granatową  
połąć morza,  
ale nic nie słyszę.
- Dziecko Ten śpiew rozplywa się w powietrzu.  
I wiatr zrywa się ze wszystkich stron.
- Matka Nie ma takiego wiatru.
- Dziecko A ten śpiew – skąd? dokąd?  
Płynie?
- Matka Nic nie wiem o tym.
- Dziecko Ten śpiew płynie ze wszystkich stron świata.
- Matka Nie ma takiej strony świata.

## Pytania z innego brzegu

Kto usłyszy śpiew,  
który niesie przeciw  
falom  
głowę Orfeusza?

Śpiew, który  
wrywa się z niemego gardła,  
z zimnego języka?

I przebija  
przez spieniony grunt morza  
pod rozżarzonym bielmem słońca?

A jeśli ten śpiew uderza  
w serce pustki  
poza byciem i nie-byciem  
jak w dzwon?

A wtedy z tego serca  
grom nicości  
bije  
w zatwardziałe serca  
bogów ludzi  
ptaków zwierząt  
drzew głazów.

## Fale

Fale czują się nieswojo  
w żywiole tego śpiewu  
odrzucają śmiałka  
co waży się tak śpiewać

wychlustują  
z siebie

– Niech nam tu nie śpiewa  
niech dalej płynie po swój kres.

i zapadają się  
w obojętność morza

## Rozpacz

Czy w tym śpiewie jest tylko głos rozpaczny?

Czy rozpacz jest jeszcze głosem,  
gdy odzywa się w pustce  
i co dzieje się z pustką,  
co z rozpaczą?

Czy rozpacz ustanawia własny obszar w pustce?  
Terytorium albo wyspę rozpaczny?

Czy odsuwa, wręcz rozpycha, „ściany” pustki?

A może głos rozpaczny  
tego co pogrąża się w pustce  
odbija się niczym nieuchwytnie fale  
od  
tych „ścian”  
i zwielokrotniony powraca  
echem?

A jeśli w tym echu  
skrywa się nie tylko siła powtórzenia,  
lecz przedrzeźnienia, deformacji,  
diabelskiego chichotu.  
I w tym echu zwielokrotnionym uderza rozpacz  
spotęgowana powtórzeniem.

Czym jest głos, który odrywa się od ciała głosu  
jak głowa od ludzkiego ciała  
i odbija się od „ścian” obojętności  
świata?  
I niesie w sobie nie tylko rozpacz  
uchodźcy z ojczystego kraju  
ale także obojętność świata na tę rozpacz?

Co?

Co musiała wyśpiewać ta głowa?  
Jaki ból utraconego ciała?  
Ekstazy wyzwoleń od cielesnych  
trybów.  
Przecucie spotkania z Eurydyką  
poza ciałem,  
czasem, śmiercią  
i przestrzenią?



## Pra-źródło

A jeśli to śpiew, który nie zna początku  
ni kresu?  
Śpiew pra-źródła?

A jeśli to śpiew,  
który przybywa  
spoza bycia i nie-bycia,  
jak owo „wypływanie”,  
zwane od Plotyna  
emanacją Jednego?

A jeśli z tego żeglownego śpiewu,  
rodzi się symfonia sfer  
pitagorejczyków  
i głos logosu Heraklita?  
I „drugie żeglowanie” Platona?

A jeśli ten śpiew przenika świat,  
przenicowuje na wylot  
pozór rzeczy,

przebija się  
przez pustkę,  
nieobecność,  
nicość,

uderza  
w złość,  
w lęk przed niczym,  
wszystkim,  
w ja, co wszem i wobec?

Dociera i wrywa się z miejsc  
tych w nas

tak skrytych,  
że dopiero musi  
budzić je do życia?

Wypowiada wszystkość  
miłosnych zachłyśnięć  
i zachłyśnięcia ostatnim tchem.

Kto usłyszy śpiew,  
który wypowiada  
Więcej  
niż Wszystko?

### Głosy z brzegu (II)

- Dziecko Teraz słyszę strzępki słów  
eu... ry... dike...
- Matka Nie znam takich strzępków słów.  
Widzę otwarte usta  
uchodźcy  
z ojczystej  
strony świata,  
który za wszelką cenę  
przemierza granatową  
połąć morza.
- Dziecko Ten śpiew,  
te strzępki słów nieznanym,  
budzą mnie,  
choć nie śpię...
- Matka A jeśli ten śpiew, którego nie słyszę,  
kiedyś nas przebudzi?  
A jeśli śpiew tego uchodźcy  
wypełni brak  
i śpiew stanie się ciałem!

## Głowo

Głowo niepojęta,  
kim stajemy się  
w przeciągu  
strzępków słów  
tego śpiewu?

Czy tylko uchodźcami z ojczystych  
stron  
dusz i ciał?

A jeśli ten śpiew  
rzuca wyzwanie  
wyrokom  
bogów, ludzi?

Przerywa  
ucisk  
lęków  
i nienawiści  
– skąd popiół w sercu?

I scala porwaną nić  
tego jednego losu?

A jeśli w tym śpiewie  
ukryta jest  
nuta radości?  
Przed spotkaniem niemożliwym  
wbrew  
wszelkim wyrokom –  
z tym, co rodzi się z nas  
eu... ry... dike...  
Nie-Obecna...

Tadeusz Sobolewski



## ALEKSANDER FIUT

# Ameryka Białoszewskiego

Podróż do Ameryki jest dla każdego Europejczyka nie lada wyzwaniem. Cóż dopiero dla poety z bloku wschodniego, który wybrał się za ocean w szczególnie niesprzyjającym momencie! Miron Białoszewski wyruszył w podróż amerykańską w okresie szczególnie dramatycznym i mało sposobnym do zagranicznych wojaży – niedługo po ogłoszeniu w Polsce stanu wojennego. Ze swojego pobytu w Stanach Zjednoczonych pozostawił dwa świadectwa: jednym z nich jest proza artystyczna pod tytułem *AAAmeryka*, przygotowywana do druku przez autora w 1983 roku i opublikowana po jego śmierci w 1988 roku, drugie to fragmenty *Tajnego dziennika*, który ukazał się w roku 2012. Według tego dziennika można precyzyjnie określić czas pobytu poety w USA: miało to miejsce od 11 października do 23 listopada 1982 roku.

Pojawienie się *Tajnego dziennika* oraz konfrontacja ze sobą obydwu zapisów skłaniają do ponownego postawienia pytania o granice prywatności oraz stopień udziału autobiografizmu w prozie artystycznej. W wypadku Białoszewskiego to pytanie szczególnie ważne, skoro w swej istocie cała jego twórczość poetycka, prozatorska i dramatopisarska może zostać odczytana jako zapis autobiograficzny – swego rodzaju, rozpisany na rozmaite warianty, oryginalny w słownym kształcie dziennik autora. Jak wiadomo, Białoszewski, z premedytacją zacierając granicę między kreowanym bohaterem a sobą samym, pełną garścią czerpie z własnych doświadczeń i wynosi na piedestał sztuki banalną codzienność. *Tajny dziennik*, który pisarz prowadził systematycznie od 20 listopada 1975 roku aż do śmierci, zawiera czynione na gorąco notatki, swoisty surowiec, przetwarzany później w dzieło artystyczne. Fragment dotyczący podróży do USA pozwala zajrzeć za kulisy autokreacji, uchwycić na gorąco proces tworzenia i przetwarzania. Od razu przy tym zastanawia, że Białoszewski, który niejednokrotnie zachowywał w utworach

publikowanych gatunkową formę dziennika<sup>1</sup>, w AAAmeryce zrezygnował z niej, tworząc swego rodzaju „anty-dziennik” podróży po USA. Dlaczego?

\*

Jednym z powodów była z pewnością konieczność usunięcia niektórych fragmentów dziennika ze względów cenzuralnych. Decydowały o tym tyleż niechęć do obnażania własnego życia intymnego, co podkreślenie apolityczności, lojalność wobec przyjaciół mieszkających na emigracji oraz obawa, by nie zainteresowały się nimi służby specjalne Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Dlatego w AAAmeryce poeta pominął zawarte w *Tajnym dzienniku* relacje ze swoich doświadczeń homoseksualnych, spotkań ze środowiskiem gejų, telefonicznych rozmów z Czesławem Miłoszem czy sceny demonstracji Polonii przed konsulatem PRL. Z jednej strony nie chciał zapewne ujawniać swoich kontaktów ze środowiskiem emigracyjnym, z drugiej – był świadom, że obyczajowo drastyczne opisy jego prozy nie zostaną dopuszczone do druku przez komunistyczną cenzurę.

Okrojenie tekstu tak dalece naruszyło strukturę dziennikowych zapisów, że jej odtworzenie w wersji opublikowanej stało się niemożliwe. Pisarz, zachowując na ogół chronologię swoich doświadczeń, zrezygnował z precyzyjnie oznaczonego datami następstwa notatek na rzecz spójnej narracji. Prawie dosłownie przeniósł do AAAmeryki niektóre części *Tajnego dziennika*, ale strumień czasu zastąpił migotliwym kalejdoskopem przestrzeni – głównie przestrzeni tworzącej się spontanicznie między pojedynczymi osobami. To powód z pewnością ważny, lecz niejedyny, dla którego skonstruował swój „quasi-dziennik”. Ale do właściwej odpowiedzi zbliża znaczenie tytułu utworu, który podsunęła pisarzowi nazwa jednego z pociągów metra w Nowym Jorku. Jak wyjaśnia, „kojarzy mi się to z Ameryką. Dwa »A« to jakby z wielkim wykrzyknikiem” (MWP 222)<sup>2</sup>.

Ale co oznacza ten wykrzyknik? Zachwyty? Zdumienie? Przerazenie? Bezradność? I kto tutaj przemawia: autor? Podobny do niego bohater? Z pewnością Białoszewski będzie się starał zrozumieć Amerykę, obserwując jej życie codzienne, starannie unikając zbyt spiesznych uogólnień. A zarazem – jak

---

<sup>1</sup> Taką formę mają chociażby *Odmapywanie Ameryki, czyli dziennik okrętowy* oraz *Konstancin*.

<sup>2</sup> Cytaty z utworów Białoszewskiego lokalizowane są następująco: *AAAmeryka*, w: Miron Białoszewski, *Małe większe prozy opublikowane po roku 1980*, Warszawa 2000 – MWP; *Tajny dziennik*, Kraków 2012 – TD.

w całej twórczości – chce zakłócić swoje wrażenia we własną, oryginalną, wywiedzioną z mowy potocznej formę językową. Sugerując, że narrator i bohater *AAAmeryki* jest w znacznym stopniu jego *alter ego*, nie tylko zrywa z tradycją dziennika intymnego, za który uznać można jego *Tajny dziennik*, ale także, rozszepiając dziennikowe „ja”, podejmuje przewrotną grę z kilkoma rolami: polskiego pisarza za granicą, Europejczyka w Nowym Świecie, prowincjusza w centrum cywilizacji.

\*

Jako pisarz PRL, któremu ludowa władza darowała paszport i łaskawie pozwoliła odebrać nagrodę literacką w USA, zachowuje się prawdziwie skandalicznie. Nie tylko nie „reprezentuje godnie socjalistycznego społeczeństwa czy polskiej kultury”, czego reżim od niego oczekuje, ale jawnie, wręcz prowokacyjnie, się kompromituje. Wprawdzie odbiera literacką nagrodę, występuje publicznie, recytując i śpiewając swoje utwory, ale nie ukrywa, że bardziej ciekawi go włóczenie się po ulicach Nowego Jorku, zaglądnienie do sex-shopów, kupowanie zdjęć pornograficznych oraz częste odwiedzanie kin porno i obserwowanie erotycznych zachowań Amerykanów. Ze zgryźliwym humorem, nie szczędząc pikantnych szczegółów, przedstawia scenki z seksem na żywo. A należy dodać, że wersja ogłoszona w *AAAmeryce* jest wersją *soft* w porównaniu z opisami zawartymi w *Tajnym dzienniku*, gdzie znaleźć można drobiazgową relację z orgii odbywających się w kinach porno przeznaczonych dla gejów.

Mieszkaniec stolicy średniej wielkości kraju w Europie Środkowej olśniony i przytłoczony wielkością, bogactwem i cywilizacyjnym rozmachem Nowego Jorku? Nic bardziej błędnego! Białoszewskiego ciekawi wprawdzie historia miasta, zagląda czasem do jego muzeów, ale nade wszystko dostrzega w nim analogie z miastami europejskimi. Po przybyciu do hotelu notuje: „Ruch nie taki szalony, jak się spodziewałem [...]. Domy wielkie, ale cicho i pusto. Jak w Przasnyszu” (MWP 220). Zauważa krzywe chodniki, przechodzenie przez jezdnię na czerwonym świetle, śmieci przed domami. Sprzedaż na straganach i na ulicy przypomina mu przedwojenną Warszawę. Intryguje go „podrabiany” (MWP 224) gotyk katedry Świętego Patryka. Dla niego „Nowy Jork właściwie nie tylko jest staroświecki, dosyć zaniedbany, przynajmniej w dużej części, z tradycyjnymi tortowymi narożnikami, z pomnikami z żelaza, z kamienicami, z drewnianymi klatkami schodowymi” (MWP 228), ale, co więcej, swoją strukturą przypomina średniowieczne miasto – z podziałem

na kwartały i parkiem, umiejscowionym w środku, zamiast rynku. Kiedy poeta ogląda szkielet dinozaura w Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej, zauważa jedynie, że jest on „Wielki, jak mój wiadukt na Saskiej Kępie” (MWP 263). Konsumpcjonizm amerykański pozostawia Białoszewskiego całkowicie obojętnym. Potrzeby materialne ma skromne, żywi się serem i owocami, a dziwi go raczej to, że – podobnie jak w PRL, obsługa w sklepach jest dosyć powolna i trzeba wyczekiwać w kolejce do kasy. Odnotowuje: „Kupuję winogrona, pomidory, mandarynki. Wszystko tu jest dorodne. Aż do nudności” (MWP 223). A przecież przyjechał z kraju, w którym w owym czasie istniał permanentny brak towarów nawet pierwszej potrzeby, zaś przed sklepami spożywczymi stały długie kolejki!

Anachoreta zabłąkany pomiędzy szklane ściany drapaczy chmur? Nic podobnego! W Polsce szczelnie odgradzony od otaczającej go rzeczywistości, przybywa z dalekiej prowincji do metropolii świata, ale nie ma żadnych kompleksów – czuje się w niej, co wciąż podkreśla, jak u siebie. Wprost wyznaje: „Podoba mi się Nowy Jork. To znaczy Manhattan. Wielkomiejsko i swojsko. Światowo” (MWP 223). Drapacze chmur nie robią na nim większego wrażenia, bowiem, jak powiada: „Nie trzeba ulegać sensacjom wysokości. Do tego można się przyzwyczaić” (MWP 224). Mimo nieznamości angielskiego, szybko uczy się poruszania po centrum miasta oraz korzystania z metra. Zwiedza różne dzielnice. Że bywa niebezpiecznie? „To trudno, to wszędzie tak musi być” (MWP 223). Napomyka, że został już raz, wieczorem, pobity w samym centrum Warszawy.

Uparcie unika wciągania go w sprawy krajowe, nie interesuje go to ani nie komentuje tego, co aktualnie dzieje się w ojczyźnie. Jawnie deklaruje: „[...] bronię się przed zapołączeniem. Chcę Ameryki w Ameryce” (MWP 229). A mówiąc to, tyleż wyraża niechęć do wszelkich uwikłań politycznych oraz dąży do oderwania się od polskich czy europejskich stereotypów na temat Nowego Świata, co pragnie zbliżyć się do świadomości przeciętnego Amerykanina. Najbardziej go pociąga niezwykła wielorakość ludzkich typów, ras i obyczajów, fryzur, ubiorów i zachowań – cały migotliwy, spontaniczny, ulegający nieustannym metamorfozom uliczny żywy teatr. Dlatego w dzielnicy chińskiej jego uwagę przykuwają „stare grube Chinki chodzące mumiowatym krokiem od sklepu do sklepu” (MWP 227). W dzielnicy żydowskiej – malutki chłopczyk z pejsami zaplecionymi w warkoczyki. Na jednej z centralnych ulic Manhattanu – Murzynka, która zatrzymuje przechodniów okrzykiem: „Jezus czeka nie ciebie!” (MWP 222).



Na czym zatem polega swoistość podróznego „quasi-dziennika” Biało-  
szewskiego? Aby ją lepiej uchwycić, warto posłużyć się obrazem Nowego  
Świata wyłaniającym się z innego „quasi-dziennika” – *Ameryki* Jeana Baudril-  
larda, która ukazała się drukiem w 1986 roku, czyli dotyczy mniej więcej tego  
samego okresu historii USA.

\*

Bez wątpienia obydwu autorów najbardziej fascynują ulice Nowego  
Jorku – właśnie tam, a nie w muzeach, szukają prawdy o Ameryce. Ale pod-  
czas gdy polski poeta skupia uwagę na pojedynczych osobach, momen-  
talnych scenkach oraz zachowaniach przedstawicieli rozmaitych ras i kul-  
tur, francuski socjolog operuje kategorią zbiorowości, od razu zdążając do  
syntetycznego ujęcia. Pisze na przykład: „Mówi się, że w Europie ulice żyją,  
a w Ameryce są martwe. To nieprawda. Nie ma nic bardziej intensywnego,  
elektryzującego, żywotnego i rwącego niż ulice Nowego Jorku. [...] Wypeł-  
niają je miliony wałęsających się ludzi, nonszalanckich, brutalnych, jakby nie  
mieli nic do roboty i bez wątpienia nie mają do roboty nic oprócz tworzenia  
permanentnego scenariusza tego miasta”<sup>3</sup>.

Jak widać, Baudrillarda, podobnie jak Białoszewskiego, zastanawia teat-  
ralność zachowań nowojorczyków, ale nadaje sposobowi ich bycia inny,  
dosyć niepokojący sens. Powiada bowiem, że „Nowy Jork przy cudownym  
współdziale całej ludności odgrywa przed sobą komedię własnej katastro-  
fy”<sup>4</sup>. A jeśli już porównuje Amerykę z Europą, to bardziej szuka różnic niż po-  
dobieństw. Pisze na przykład, że nowojorski ruch uliczny jest „intensywny,  
gwałtowny, lecz bezgłośny, to nie to, co nerwowy i teatralny ruch uliczny we  
Włoszech”<sup>5</sup>.

Obydwu pisarzy intryguje fenomen piękna ciemnych ras. Baudrillard  
zauważa, że „pigment ras ciemnych [...] stwarza piękno nie tyle seksualne,  
co zwierzęce i wysublimowane, jakiego rozpaczliwie brakuje bladym twa-  
rzom”<sup>6</sup>. Czym jest to połączenie zwierzęcości i wysublimowania? Socjolog  
nie wyjaśnia. Tymczasem Białoszewskiego uderza w tym kontraście coś in-  
nego, być może pokrewnego – taneczna swoboda poruszających się ciał

---

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, *Ameryka*, tłumaczenie Renata Lis; Michał Paweł Markowski, *Baudrillard: słownik*,  
Warszawa 1998.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

ciemnoskórych Amerykanów. Twórca i aktor własnego, prywatnego teatru stwierdza, że „Uroda białych często działa. Ale – biorąc bezstronnie a tańecznie, teatralnie – to rasa mało rytmiczna, ciężka, krowiasta, z pretensją, leniwa, a porządnicka, nie wytrzymująca konkurencji w zewnętrzności bycia, jako sztuki, w urodzie zwierzęcia” (TP 803–804).

Obydwaj podróżnicy dostrzegają anomalie i dewiacje cywilizacji amerykańskiej, ale rozumieją je inaczej. Dobrze to widać w ich opisach zwyczajów związanych ze świętem Halloween. Białoszewski notuje: „W dziennikach telewizyjnych i w gazetach ostrzeżenia przed napadami. [...] Dzieci będą obchodzić domy ze świecami i dyniami o wydłubanych oczach, z kukłami i sylwetkami kościotrupów, będą zbierały cukierki, ciasteczka. Ostrzega się dzieci, żeby z tym uważały, bo w tych poczęstunkach często się zdarza szkło, kawałki żyletek i gwoździe. A bywa i tak, że dzieci są gwałcone” (MWP 244). Tych wstrząsających informacji Białoszewski nie opatruje żadnym komentarzem, nie próbuje patologicznych zachowań ani ocenić, ani zrozumieć. Jakby były niezbywalną częścią ludzkiego życia. Bardziej uderza go fakt, że Amerykanie w okresie Zaduszek nie odwiedzają grobów, palą natomiast świece w domu, „ale nie nazbyt żałobnie”, co, jak wyjaśnia, „chyba pochodzi z tego, że kiedyś duchy się odganiało. A nawet obśmiewało” (MWP 244).

Inaczej Baudrillard. Jak pisze: „Halloween wcale nie jest wesołe. To sarkastyczne święto odzwierciedla raczej piekielną żądzę zemsty, jaką dzieci żywią wobec świata dorosłych”. Dowodzi z niemałym patosem, że to „Złowroga potęga, której groźba zawisa nad tym światem, w miarę jak kult dzieci ma w nim coraz większe rozmiary”<sup>7</sup>. Kult dzieci rodziłby w nich, paradoksalnie, chęć wywarcia zemsty na świecie dorosłych? Zdumiewająca teza! Francuski socjolog dodaje: „Nic bardziej chorego niż ukryte za przebraniem i prezentami czarnoksiężstwo, przed którym ludzie gaszą światła z obawy przed dręczeniem. I nie przez przypadek niektórzy wbijają igły lub żyletki w rozdawane małym prześladowcom jabłka i ciastka”<sup>8</sup>. Zaskakujące, że zamiast posługiwać się dosyć, prawdę rzekłszy, uproszczonym kluczem psychoanalitycznym, Baudrillard pomija milczeniem fenomen zupełnie innego niż w Europie, karnawałowego, prześmiewczego stosunku do śmierci. Czyżby uznał, że ten fenomen został już wystarczająco wyjaśniony?

---

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

Przybyszy z Europy w równym stopniu interesuje amerykańska telewizja. Białoszewski z zapamiętaniem całymi godzinami wpatruje się w ekran, bo, jak pisze, „bardzo mnie ciekawi obserwowanie stąd całej Ameryki” (MWP 240). Szczególnie zabawne – a jakże trafne i nadal aktualne! – są jego komentarze telewizyjnych reklam: „Reklamy poznaje się po tym, że są jakby innym światem, wspanialszym. Ludzie na reklamach [...] nagle wpadają w oczarowania, w uśmiechniętości, radosne byty, olśnienia. Kiedy potem po reklamie film wraca do siebie, to jednak ludzie po tamtych olśnionych wyrazach twarzy mają miny jakby zafrasowane” (MWP 238). Najwyraźniej poeta pozostaje bierny wobec roztaczanych przed nim uroków raj u konsumpcji, blichtru luksusu i iluzji szczęścia, które ma zapewnić posiadanie. Bardziej uderza go i w pewien sposób bawi kontrast pomiędzy światem wirtualnym, z gruntu fałszywym, a światem rzeczywistym – nawet takim, który kreuje kino.

Baudrillard dokonuje natomiast wnikliwej analizy rzeczywistości kreowanej przez media. Według niego „Sztuczny śmiech w amerykańskiej telewizji zastąpił chór z tragedii greckiej. Jest bezlitosny i oszczędza jeszcze tylko wiadomości telewizyjne. [...] Gdzie indziej troskę o śmiech pozostawia się widzom. Tutaj [...] to ekran się śmieje, bawi i to on się bawi. Nam pozostaje jedynie osłupienie”<sup>9</sup>. Ten pozornie błaży element reklamy ma głębszy sens i jest częścią szerszego zjawiska, a mianowicie kreowania rzeczywistości wirtualnej, która skutecznie zaciera granice pomiędzy światem zmysłowym i wykreowanym, a zarazem bardziej lub mniej jawnie narzuca widzom gotową interpretację przedstawianych zjawisk. Już w tamtym okresie francuski socjolog dostrzegł niebezpieczeństwo, jakie kryje się w manipulowaniu świadomością przez media elektroniczne, co obecnie stało się zjawiskiem znanym, badanym i odczytywanym na wiele sposobów. Amerykanie, pisal, podczas wojny w Wietnamie prowadzą „dwutorowy atak, polegający na fizycznym bombardowaniu wroga i elektronicznym bombardowaniu reszty świata”. Dodając: „Zarówno siły powietrzne, jak i potęga informacji to bronie ponadterytorialne, podczas gdy broń i taktyka Wietnamczyków wiążą się ściśle z ich rasą i terytorium. Oto dlaczego tę wojnę wygrały obie strony: Wietnamczycy – na ziemi, Amerykanie – w mentalnej przestrzeni elektronicznej. I gdy jedni odnieśli zwycięstwo ideologiczne i polityczne, drudzy nakręcili *Czas Apokalipsy* i pokazali go całemu światu”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

Choć polityczna diagnoza Baudrillarda budzić może zastrzeżenia swoją arbitralnością oraz pominięciem całego, niezwykle skomplikowanego politycznego, ideologicznego, ekonomicznego i społecznego kontekstu wojny wietnamskiej, trudno mu nie przyznać racji, kiedy zauważa, że zderzenie z twardymi realiami może całą „mentalną przestrzeń elektroniczną” obrócić na nice.

Obydwu Europejczyków, czemu trudno się dziwić, uderza amerykańska architektura. Jakże jednak inaczej na nią reagują! Białoszewskiemu, kiedy ze szczytu jednej z wież World Trade Center oglądał panoramę Nowego Jorku, „nowoczesne szyby drapaczy przypominały skalą i rodzajem biedne kraby” (TD 811). Baudrillard przeciwnie, właśnie w nich dostrzegał symbol ponowoczesności Ameryki. Dokonuje przy tym interesującej paraleli: „Kiedy się zestawi paryską La Défense z *downtowns* i amerykańskimi drapaczami chmur, traci ona przysługującą jej w Europie pozycję architektonicznego szczytu wertykalności i nieumiarkowania, jej budynki wyglądają jak umieszczone na włoskiej scenie, w zamkniętym, ściśle ograniczonym przez peryferyjny bulwar teatrze. To rodzaj francuskiego ogrodu: bukiet gmachów przewiązany wstążką”<sup>11</sup>.

„Bukiet gmachów”? Białoszewski porówna domy bogaczy przy Central Parku ze składem gigantycznych mebli. Píše: „Tak jakby stał kredens przy kredensie” (MWP 229). Według Baudrillarda „anty-architektura”, „dzika, nie-ludzka, która przekracza człowieka, tworzy się sama w Nowym Jorku, nie zważając na potrzebę bezpieczeństwa, dobrego samopoczucia czy ideały ekologii [...] idzie o zakład z niebem i piekłem”<sup>12</sup>. Dla Białoszewskiego antymiastr to rządy identycznych, nudnych w swojej powtarzalności, ciągnących się w nieskończoność małych domków. Jak zauważa, „W Ameryce wiele jest antymiastr. New York – szklana góra (Manhattan) otoczona wodą, a za wodą antymiastr” (TD 817).

Najbardziej chyba uderzające, że Białoszewski jak gdyby wcale nie dostrzegł przestrzeni amerykańskiego kontynentu! Natura go najwyraźniej nudzi. Tymczasem dla Baudrillarda porażająca ogromem, nieokiełznana, primordialna przyroda stanowi klucz do zagadki amerykańskiej cywilizacji, wychylonej w przeszłość i w przyszłość, ale nade wszystko – zapowiadającej katastrofę. Jego wizja Ameryki przeniknięta jest obrazem pustyni, jako

---

<sup>11</sup>Tamże.

<sup>12</sup>Tamże.

synonimem braku sensu, tyleż ludzkiego bytowania na ziemi, co całej kultury. Pisze: „Nieludzkość przyszłego, aspołecznego i powierzchownego świata znajduje tu zarazem swą formę estetyczną i ekstatyczną. Bo tym tylko jest pustynia: ekstatyczną krytyką kultury, ekstatyczną formą zanikania”<sup>13</sup>.

\*

Jakie z tej kreślonej tutaj pospiesznie paraleli wynikają wnioski? Jak łatwo zauważyć, Baudrillard występuje w swoim „quasi-dzienniku” w trzech głównych rolach: socjologa, Francuza i Europejczyka, ale tych ról nie podważa, jak Białoszewski swoje, lecz traktuje je jako wobec siebie komplementarnie. Białoszewski, z jednej strony, wydobywa pokrewieństwa Ameryki z Europą, z drugiej – zwykła, co niezwykle<sup>14</sup>. Baudrillard, przeciwnie, podkreśla obcość Nowego Świata, a zarazem uniezwykła, poprzez kategorię *simulacrum*, co w nim wydaje się zwykłe, potoczne, codzienne. Oczywiście to zrozumiałe, że poetę nade wszystko fascynuje wyodrębniony szczegół, wyrazistość osób i sytuacji, w które są uwikłane, natomiast socjologa i antropologa potoczna obserwacja skłania do stawiania diagnoz, do nadawania oglądanym zjawiskom kulturowym i społecznym wymiaru cywilizacyjnej syntezy. Czy jednak takie wyjaśnienie wystarcza?

Łatwo zauważyć, że podczas gdy Białoszewski spogląda na Amerykę okiem tyleż nieuprzedzonym, co ukształtowanym przez inne doświadczenie historyczne oraz własny oryginalny poetycki światopogląd, Baudrillard znajduje w wędrownicy amerykańskiej nade wszystko potwierdzenie swoich katastroficznych diagnoz. Dlatego jedna z jego błyskotliwych formuł brzmi następująco: „Ameryka nie jest ani snem, ani rzeczywistością, lecz hiperrzeczywistością. Hiperrzeczywistością jest zaś dlatego, że powstała jako od początku urzeczywistniona utopia. [...] Nie jest wykluczone, że prawdziwe oblicze Ameryki może objawić się tylko Europejczykowi, ponieważ tylko on odnajduje tu doskonałe *simulacrum* immanencji i materialnej transkrypcji wartości. Sami Amerykanie w ogóle nie mają poczucia symulacji. Stanowią jej doskonałą konfigurację, lecz nie znają jej języka, ponieważ sami są jego modelem”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Pisałem o tym obszerniej w szkicu *Strategie (pod)różne*, w: Aleksander Fiut, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999.

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *Ameryka*.

Tymczasem Białoszewski, mimo że nie jest Amerykaninem, także nie ma poczucia symulacji. Świat współczesny nie jest dla niego, jak dla Baudrillarda, krążeniem pustych znaków w wyzbytej sensu przestrzeni. Poeta reprivatyzuje mit amerykański i przerabia go na własną modłę. Nie uważa bowiem kultury europejskiej za kulturę wyczerpania i synonim dekadencji, przeciwnie, nadal pozostaje ona dla niego oparciem i naturalnym otoczeniem. Unieważniając narzucone mu role, stara się ujrzeć Amerykę z perspektywy mu najbliższej, suwerennej, ponadnarodowej i ponadetnicznej – w sposób elementarny międzyludzkiej.

PIOTR SZEWC

## Pod okiem słońca

Właśnie czerwiec rozdawał komunię skowronki karmiły  
pisklęta bielinki prószyły nad koniczyną pyłek w chwili  
gdy Stacha Kardaszowa pielęła ziemniaki i gniady koń  
skubał trawę kończył się świat pani Ćmilowa powiedziała  
na lekcji od narodzin człowiek zmierza ku śmierci rozchyliłem  
liście pod nimi niepokój rozgarnąłem krzaki a tam strach  
spojrzałem dokoła jak po deszczu lśnił asfalt drogi do Sitna  
ciepły powiew poruszał grzywę miedzy pod okiem słońca  
pszczoty najspokojniej otwierały kwiaty

2017

## Śniło mi się

Noc brała głęboki oddech księżyc puszczał  
do Czołek oko a w krzakach za domem koty  
szukały szczęścia babciu śniło mi się że łasica  
wyduśliła wszystkie gołębnie nie martw się Piotrusiu  
zmów po cichutku pacierz słyszę albo mi się zdaje  
późna godzina skrada się lisim krokiem jutro sprawdzę  
ślady teraz świat stracił kontury ciemność miękka  
jak mech ściana westchnęła zaskrzypiało łóżko  
gwiazda zgaśła przez okno zagląda gałąź wiśni

2017

## Druga strona

Zachwiał się domek na kurzej nóżce otrzepał pelerynę  
dzikiego wina i odwrócił się plecami do miasta gorący  
wiatr pomknął pustymi ulicami całe popołudnie plątał się  
w badyłach kopru nad Topólczą bocian kołował pachniała  
skoszona trawa po drugiej stronie Wieprza niebo pochyliło się  
aby zaczerpnąć łyk wody a pod łopianem sierpień dyszy mrówki  
toczą swoje dzienne sprawy

2017

## Wymarły ul

Czarny bez wyrósł pod dach zasłonił okno  
kuchni z niego patrzyłem na radość sikorek  
gałąź kwitnącej wiśni chwilę przemiany lata  
w jesień i zmierzch gdy stadem wron obsiadał  
okolicę a tu kartka kalendarza zatrzymała czas  
8 lutego zgasło światło poszarzały franki dom  
wymarły ul nie zająknie się jednym słowem

2017

## Wielka szpula

Popatrz babciu czas toczy się jak wóz  
po drodze do Sitna szczęśliwy Pimpek  
biegnie obok weźmy panią Baranową  
póki nie umarła może powie nam coś  
ciekawego wiśnie kwitną i siąpi listopadowy  
deszcz w mroźny poranek lśnią płozy sań  
opartych o stodołę tam je kiedyś zostawiłem  
wielka szpula owija się rzeczami dnia  
codziennego jedno się klei drugie strzępi  
trzecie urywa dawne miedze zaorane jabłonie  
uschły między nimi włóczą się cienie głodnych krów

2017



JAN MARIA KŁOCZOWSKI  
Po wystawie Jacka Sempolińskiego

*Dla Wiesława Juszczaka*

*„denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht“*

Rilke

Chciał być tenorem  
i śpiewać jak Bostridge  
ale co robić gdy Matka odchodzi  
a na siatkówce oka goreją fiolety  
i sterczą druty nagich Twoich kości

Ukrzyżowany i Czaszka  
wyzierają spod pruskich błękitów  
na płótnach  
przetartych bólem  
i agresją

Cudne poranki w Nieborowie  
kiedy wymyty i ogolony pali dunhilla  
a świat zapisany w kilku zdaniach  
wygląda jak oswojone zwierzę  
choćby przez chwilę

Dźwięki zobaczone w kolorze  
i barwa zatrzymana w dźwięku  
muzyka z płyt  
przywożonych z Krety przez W.

*andante agitato*  
po kres kresów

z tomikiem wierszy  
na łożu konania  
i Luwr spalony  
i sztuka bez życia  
czystość bez *sensu*  
tylko to się liczy  
z oddali  
zza grobu

*z sercem co tęskni*  
*z oczyma co płaczą*  
jak u Schuberta

## W muzeum z An.

pod jednym dachem dwie i pół godziny  
czasem wystarczy by wiedzieć o świecie  
i o nas samych odrobinę więcej  
gdzieś między frasobliwym spoconym młodzieńcem  
a obłokami dzikimi Fałata  
między królewskim płaszczem z gronostajów  
podciętych kosą Śmierci Malczewskiego  
z piersiami które nie strach budzą ale pożądanie  
między konikiem i dziećmi z krucjaty czerwoną suknią  
na placu Opery stoisz Ty właśnie  
a wokół pątnicy święte rozpięte na żelaznych kratkach  
jak ja niedawno jeszcze obolały  
ledwo dowierzam sobie sercu  
zmysłom moim czy aby nie czas  
budzić się powoli  
ze snu  
co godzin kilka trwa  
pod jednym dachem...

RENATA GORCZYŃSKA

## Limeryki

### Trzy ćwierci

#### Pierwsza

Burze, napory, bunty  
żoliborskie zaułki.  
Filologija – nuda,  
Roczne nauki w Anglii,  
(kelnerowanie, au pair);  
tam ślub z Pięknym Andre  
i wkrótce nie wzwód, lecz rozwód.  
Potężny dół.

#### Druga

Precz z TVP, magia Trójki,  
prawie hippie, prawie groupie.  
Romans z Salonem, pies Alt, Premio Ondas,  
i zaraz Ameryka, tam Andrzej, Goras  
zwany, i wykwinny adres, Madis-  
on avenue, szaleje *lab* Zbigi.  
Los w Berkeley czeka, CM go odmieni.  
Zostałam Heloizą, jak napisał w wierszu  
po rozstaniu.  
Paryska piramida, współprojekt Andrzeja,  
to dla nas sześć lat *douce France*. I zaraz potem  
wylew. Wdowa, *widow, veuve*.  
Mój wiek żeński wiek klęski.

## Trzecia

I znowu Joli Bord, znów radio, pomyłony BIS.  
Dwaj narzeczeni (nie naraz): twórca-alkoholik  
i tłumacz-buddysta, obaj diabła warci. Więc sama,  
liczy się tylko przyjaźń, niechaj ją wymienię  
z imienia: Lucy, Ela, Ula, Joa, Hel, Krysta, Basia, Zo, Emi.  
Dziecięce marzenie-chatę w Borach kupić *Pan Tadeusz*,  
co mu kazałam w maratonie biegać, dostał grand prix mediów.  
Dlatego Gdynia, żeby było bliżej do Tucholi  
i żeby najmiłszy z labradorów, Mały, mógł hasać.  
W Kasparusie natknęłam się na kundla Milasa.  
Obaj już opłakani, mądrzy i kochani.  
Czasem piszę eseje, niekiedy tłumaczę poezje,  
Jestem z rasy biegunów, więc ciągle mną rzuca  
od Litwy po Iberię, od NYC po LA,  
aż kocię Scottie ma uzasadniony żal.

*Finale*

Staro-młoda, zdrowo-chora,  
samej sobie wznoszę toast:  
RENATA WIECZNIE ŻYWA.

## Limeryk na samą siebie

Pewna Renata z miast wiele,  
dwa śluby, żadnego wesela,  
*soixante quinze* od dziś  
(lepsze to niż osiem dych).  
Sama słodycz, bo diabetyk,  
z życiem na ogół na bakier,  
Przyjaciółka psów i kotów,  
coś tam napisała wokół  
podróży i noblistów.

STEFAN CHWIN

## Dziennik 2018

Greifswald

Dostaliśmy zaproszenie do Greifswaldu na Polenmarkt, największy – jak nas przekonują w przesłanym e-mailu organizatorzy – festiwal kultury polskiej w Niemczech, który istnieje już od dwudziestu pięciu lat. Chcą, bym wystąpił na inauguracji z *lesungiem* i dyskusją o *Ein deutsche Tagebuch*.

Czemu nie, możemy pojechać, tym bardziej że Greifswald lubimy, byliśmy tam już dwa razy, a poza tym kusi nas unosząca się w powietrzu lekka mgiełka kampanii zniesławiania wszystkich i wszystkiego, co ma cokolwiek wspólnego z Niemcami. Cóż, stara, ograna do szczytu płyta z obelgami i pluciem na „agentów Berlina”, doskonale znana z naszego komunistycznego dzieciństwa, kręci się w najlepsze.

Do Greifswaldu jedziemy pociągiem, chociaż droga daleka, bo wolimy jazdę z krajobrazami za oknem niż latanie samolotem. Dzień jesienny, mglisty, za szybą Pomorze, pola rozmokłe, oziminy, złote liście na klonach, czerniejące jarzębiny, miasta z poniemieckimi wieżami, dworce staropruskie, jak choćby ten w Sławnie, cegielkowo-czerwony, piękny, perony, parowozownie, budynki kolejowe, które lubię przenosić do tego, co piszę i rysuję.

A jedziemy w stylu z lat pięćdziesiątych. Żaden tam Wars restaurant czy inny gastronomiczny cymes, tylko własne jedzenie w płóciennnej torbie, ser, pomidory, kabanosy, kiełbasa, rogalie, słodkie paluchy z makiem, jabłka, winogrona. Jak nasi rodzice i dziadkowie. Podróż szybciej mija, gdy patrząc na pomorskie landszafty, które się przesuwają za oknem, pogryzamy sobie to i owo,

unosząc odkrojone kawałki do ust na czubku własnego nożyka z drewnianą rączką. Kolejowy piknik, na kolanach serwetki w kaszubski wzór, gorące picie z termosu, żarty, śmiech. I jakże nam miło tak jechać we dwoje przez mgliste Pomorze, trochę jedząc, trochę patrząc, trochę pogadując, trochę czytając. Bo w podróży robimy sobie przegląd prasy. Na dworcu w Gdańsku przed samym odjazdem pociągu kupiliśmy gruby plik gazet i czasopism – wszystko, co się da, od prawa do lewa – i tak jadąc na daleki zachód, który smuży się ciemną linią lasów na horyzoncie, nurzamy się w odmętach bieżącej myśli polskiej, która czaruje i przestrasza, przyciąga i odpycha, mądra i głupia, podła i szlachetna. Taki to sobie zimny prysznic fundujemy na nasze rozgrzane dusze, który nas przywraca do rzeczywistości.

*Lesung* w Greiswaldzie mamy o szóstej po południu następnego dnia, w ceglanym gmachu fundacji, obok St. Nikolai Kirche, uroczysty, z muzyką, po przemówieniach oficjeli oraz wykładzie niemieckiego lekarza, który organizuje z Polakami system ratownictwa transgranicznego w rejonie Pommern. Sala słucha uważnie fragmentów mojego *tagebucha* w świetnej interpretacji niemieckiego aktora, cisza napięta, chłonna, naładowana ciekawością, potem długie oklaski. – My się bardzo cieszymy, że pan do nas przyjechał – mówią do mnie greifswaldzcy Polacy, którzy do mnie podchodzą po skończonym *lesungu*. – Polska powinna być dumna z pana, że ma kogoś takiego jak pan. – O tak, z całą pewnością aktualna Polska jest ze mnie dumna stuprocentowo – odpowiadam z uprzejmym uśmiechem, dobrze pamiętając, jak to człowiek z partii Narodowo-Katolickich Przyjemniaczków podszedł do mnie na balu karnawałowym gdańskiej politechniki, uścisnął mi dłoń, zajrzał w oczy, po czym z miłym pochyleniem głowy wycedził przez zęby: – Najwyższy czas zlikwidować w Gdańsku stronnictwo germanofilskie.

Polacy z Greifswaldu podchodzą do mojego stołu, chcą się ze mną sfotografować, pozują z żonami i mężami, błyskają komórki, podpisują książki, z którymi przyszli po autograf. Wzmocnieni, pokrzepieni, ściskają mi obie ręce, że się teraz nie muszą przed Niemcami wstydzić, że są Polakami, bo stanąłem na wysokości zadania.

Po *lesungu* bankiet z niemieckimi potrawami. Niemcy do mnie zagadują, podsuwają książki do podpisu, podpisuję, student filozofii z greifswaldzkiego uniwersytetu żali się na poziom studiów, potem żona aktora, który czytał *Tagebuch*, potem Ukrainiec, który na uniwersytecie pracuje. Pytam go o wszystko – Banderę, Lwów, Wołyń, pisarzy. Odpowiada spokojnie nienaganną polszczyzną, której – jak twierdzi – nauczył się w latach osiemdziesiątych, czytając

„Trybunę Ludu” i oglądając polską telewizję na pirackiej antenie domowego wyrobu. – To prawda, że młodzi Ukraińcy masowo uciekają z Ukrainy przed poborem do ukraińskiej armii, która walczy o niepodległość? – Uśmiecha się. – U nas jest schizofrenia. Z jednej strony wszyscy krzyczą, że chcą się bić z Rosją do ostatniej kropli krwi, z drugiej wiele rodzin ukraińskich ukrywa swoich synów, żeby broń Boże nie trafili do ukraińskiego wojska i na front. – A pan? – Ja? Kiedy wojna wybuchła, byłem w Niemczech na studiach i od tego czasu nigdy już do Lwowa nie zjechałem. Przecież by mnie od razu wzięli na front! – Teraz mieszka w Greifswaldzie z żoną Ukrainką, w zeszłym tygodniu urodziło im się pierwsze dziecko, zdolny, inteligentny, utalentowany.

Po bankiecie wychodzimy z K. na ulicę, deszcz, lśniący bruk, potem noc w hotelu na starym mieście, bliźnięta rynku, sławnego ratusza i apteki, co ja sam Caspar David Friedrich na żółtawym papierze sobie narysował.

Bo tak naprawdę to on, sławny Caspar, nas tu, do miasta Greifswald, przyciągnął, on sam, Caspar, dziwny Niemiec duńsko-pomorski, który się tu urodził i żył w młodości, nasiąkając gotycko-barokową barwą miasta pomorskich protestantów, które – jak nam mówi piękna wolontariuszka pracująca przy festiwalu – cudem ocalało.

Bo miasto Greifswald zupełnie nietknięte zostało przez drugą wojnę, chociaż okoliczne miejscowości przez armię sowiecką zostały zniszczone prawie zupełnie. A tu słyszymy, jak piękna wolontariuszka, która nas odprowadza do hotelu, z wdzięcznością mówi o niemieckim generale-dezerterze, który miał bronić Greifswald do krwi ostatniej przed Armią Czerwoną, bo mu twardo w Berlinie tak przykazali, ale w maju 1945 roku rozmyślił się w porę i twierdzę Greifswald poddał Rosjanom, mocno ryzykując własną głową. Ach, nie mogę się nadziwić, cóż to za dziwne uznanie dla niemieckiego generała-dezertera pobrzmiwa w głosie pięknej wolontariuszki, dwudziestoletniej rodowitej Niemki z Pomorza Przedniego, chociaż ona przecież powinna patriotycznie zelżyć go, podeptać, poniżyć, bo czyż nie upadł żałośnie na kolana przed Rosjanami? A ona tymczasem z respektem maluje przed nami scenę wojenną z niemieckim generałem w galowym mundurze, który o świcie wychodzi z miasta Greifswald, trzymając nad głową białą flagę i idzie parę kilometrów rozmokniętą drogą przez pola i zasieki, by dotrzeć do samego dowództwa sowieckiej armii, która nadciąga ze swoimi czołgami od strony wyspy Uznam, by ostatecznie dobić Trzecią Rzeszę. Że też go cudem żołnierze rosyjscy nie zadźgali bagnietami, gdy tak szedł rozmokniętą drogą na pomorski wschód,

by w kwaterze sowieckiego komandira złożyć podpis pod aktem kapitulacji, ocalający miasto Greifswald od niechybnych bombardowań.

Ciekawe, jak o tym epizodzie z końca wojny opowiadają dzisiaj uczniom niemieccy nauczyciele w miejscowych niemieckich szkołach. Bo w Polsce ciągle ktoś biednemu majorowi Sucharskiemu wypomina, że jednak mocno za wcześniej poddał składnicę amunicyjną na Westerplatte, więc spisał się nie do końca tak jak trzeba...

Mamy całe przedpołudnie dla siebie, więc idziemy tam, gdzie nas ciągnie Caspar. Na planie miasta czerwoną linią zaznaczono *Caspar-David-Friedrich-bildweg*, ruszamy w miasto, by trafić tam, gdzie czerwony szlak. Boczna ulica wychodzimy z rynku na nabrzeże kanału, który ciągnie się pięć kilometrów od Greifswaldu aż do samego zburzonego klasztoru w Eldenie, co wznosi się przy ujściu do morza, koło starorybackiej wsi Wieck. Byliśmy tam ostatnim razem z Renate S., teraz chcemy odetchnąć portem, który ciemną, spokojną wodą przylega do miasta od północy.

I jakby na nas niebo tylko czekało, takie światło nam zsyła słońce przydymione, którego tarcza prześwieca zza chmur jak księżyc w pełni. Cóż za mglisty blask kładzie się na wodzie rozmywając odbicia żaglowców, zacumowanych przy cembrowinie nabrzeża, gdy powiew wiatru przechodzi nad rzeką białawym oparem. Potem woda się wygładza. Idziemy wolniutko po starodawnym bruku, ręka pod rękę, coś tam czasem mówimy, coś tam czasem milczymy i dobrze nam razem w tej przezroczystej katedrze chłodnego powietrza, które pachnie nizinną rzeką, przeciętą zwodzonym mostem. Przechodzimy na drugi brzeg.

A port – jak z obrazów Friedricha. Z mostu patrzymy w stronę ujścia rzeki na rzędy masztów wysokich, które trójkątną siatką olinowań przecinają blade niebo. Czarny las wantów, rei i szczytów ciągnie się wzdłuż nabrzeża po obu stronach portowego kanału. Aż trudno uwierzyć, że wciąż jesteśmy w dwudziestym pierwszym wieku.

Czuję się tak, jakbym na chwilę zamieszkał w żrenicy Caspara, uważnie badającej kształty i barwy krajobrazu. A więc czas przeskoczył granicę i podaje nam na tacy pejzaż, który tak dobrze znamy z obrazów? Cud to prawdziwy, że coś otworzyło Casparowi oczy na tęskną krainę pod północnym niebem, bo w jego czasach nikt nie chciał malować ani takich portów, ani takiego nieba. Jakaż to furтка odemknęła się w jego duszy, gdy tak stał na moście, gdzie teraz stoimy, patrząc w stronę niewidocznego ujścia rzeki do morza? Co go popchnęło w stronę tych blasków na wodzie, w których toną odbicia łodzi,



małych parowców, holowników i barek? Dziecięca dusza, która każe chłopcu kochać żaglowce? Światło, które omywa obłe kształty kadłubów drewnianą pierśią oparte na wodzie? Niebo, które ludzie chcą złowić w płócienną płachtę żagla, szeroko rozpostartego na wysokim maszcie?

Mistrzynie Mowy Polskiej. Piękno słowa, humor i pięść.

Piszę po powrocie z uniwersytetu, 19.56

Taką oto historię opowiedział mi wczoraj Ryszard R., socjolog z osiedla Niedźwiednik:

„Parę minut przed osiemną wysiadłem z tramwaju koło Galerii Bałtyckiej. Wieczór, światła neonów w kałużach, ciemno, mokro, chłodno, zimny wiatr od strony Zatoki, szum samochodów na skrzyżowaniu. Zamyślony, w płaszczu z postawionym kołnierzem, z komputerową torbą przewieszoną przez ramię, ruszyłem w stronę 227, które nadjeżdżało właśnie od strony kolejowego wiaduktu. Przy szklanej wiacie przystanku tramwajowego, który musiałem minąć, żeby dojść do przejścia na Słowackiego, stał młody gościu z dwiema ciziami.

Wyższa, ruda, ostrzyżona na chłopaka, blade-chuda, tyczkowata, w czarnej kurtce skórzanej, z kolczykiem w dolnej wardze. Niższa, okrągła, rumiana, nastroszona, ufarbowana na różowo, z ostrym zielono-żółtym makijażem na powiekach. On przy nich – duży, ruchliwy, mięciutki, elastyczny, zwinny, podskakujący jak bokser na ringu przed rozpoczęciem meczu, dość zwalisty. Włosy ufarbowane na blond, podgolone wysoko nad uszami, uszy różowe, cera jasna, rzęsy białe, nos kartoflany. Bluza z kapturem, spodnie od dresów, białe adidasy.

Kiedy przechodziłem obok nich, nagle zamachnął się. Odruchowo skuliłem głowę w ramionach, ale ta niższa, która przy nim stała, mocno szarpnęła go za bluzę do tyłu:

– Mariusz, ku...wa, co cię naj...bało?

I kiedy te słowa padły, kiedy te słowa zadźwięczały w chłodnym powietrzu nadchodzącej nocy, pięść, która leciała w moją stronę, zatrzymała się parę centymetrów przed moją twarzą, jakby natrafiła na szklaną ścianę. Gościu rozluźnił się, roześmiał się dobrodusznie, klasnął w dłonie, jakby mówił do mnie: – No, to teraz spier...laj!

Byłem uratowany.

Z mocno bijącym sercem w piersiach poszedłem dalej w stronę przejścia, nie oglądając się za siebie. Światła sygnałowe migwały pod wiaduktem na skrzyżowaniu Grunwaldzkiej i Słowackiego. Nad budynkami kasyna garnizowego świeciło parę pierwszych gwiazd. Mogłem mówić o szczęściu.

Uratowało mnie Słowo? Właściwe Słowo, wymówione we właściwym miejscu, o właściwej porze, z właściwym akcentem i stosowną intonacją przez prawdziwą Mistrzynię Mowy Polskiej? Najwyższe Piękno Słowa?

Bo przecież gdyby ona wypowiedziała inne Słowo – kulturalne, przyzwoite i sympatyczne – pięść, lecąca w moją stronę, mogłaby nie zdążyć zatrzymać się w locie.

Prawdziwa miara wartości Słowa?

Czyż ze wszystkich słów na Ziemi najpiękniejsze nie są Słowa, które potrafią nas uratować przed uderzeniem pięścią? Która to z nieśmiertelnych fraz Mickiewicza, Rilkego, Miłosza, Eliota czy Becketta byłaby w stanie ocalić mnie na skrzyżowaniu Słowackiego z Grunwaldzką?

Gdzież jest, poeto, ocalenie...”.

### Bayreuth. *Déjà vu*. Sobota, 23.23

Do Bayreuth przyjechałem jako powieściopisarz z Polski. Zaprosiły mnie miłe panie z towarzystwa polsko-niemieckiego, ale na spotkaniu autorskim, które zaczęło się w kawiarni nad rzeką o godzinie osiemnastej, od razu zapytano mnie, co Polacy myślą o Nord Streamie. O Nord Streamie? Podmorskiej rurze naftowo-gazowej, która ma połączyć Niemcy z Rosją? Kiedy odpowiedziałem, że o Nord Streamie Polacy myślą źle, bo przecież myślą źle, po sali rozszedł się niedobry szmerek. Potem – przemagając wewnętrzną niechęć, bo, psiaakrew, nie po to przecież ja, pisarz polski, przyjechałem do Bayreuth, by gadać o jakimś Nord Streamie – poinformowałem zebranych, że dla Polaków ważna jest europejska solidarność w zakresie bezpieczeństwa energetycznego, którą Niemcy łamią, grając osobno z Rosją, co w Polsce nie może się podobać.

Wtedy na moje słowa siwobrody Niemiec w welwetowej marynarce, który siedział pod oknem, uderzył pięścią w stół, wołając, że Polacy nie są solidarni z Europą, bo nie przyjmują uchodźców, niech więc nie wytykają Niemcom braku solidarności, gdyż sami ją łamią. Rzuciłem wtedy mimochodem, że Polska przyjęła ostatnimi czasy milion Ukraińców, wśród których jest sporo uciekinierów z Donbasu, ale z głębi sali odpowiedziały mi tylko okrzyki, że

Ukraińcy w Polsce nie są żadnymi uchodźcami, tylko emigrantami zarobkowymi, a w samej Ukrainie nie ma żadnej wojny.

Wtedy zapytałem: – To ilu emigrantów zarobkowych z krajów arabskich i Afryki Niemcy wpuścili do siebie? Wśród przybyszy są sami uchodźcy wojenni? Na co parę osób pokiwano głowami ze zrozumieniem, ale reszta z oburzeniem machała rękami w żywiołowej niezgodzie. Jakaś elegancka pani ufarbowana na platynowo krzyknęła z kąta: – Pan to wszystko mówi dlatego, że się pan boi, co pana może spotkać po powrocie do Polski! Że jak pan powie coś niewłaściwego, to rząd polski dobierze się panu do skóry! Przecież teraz u was w Polsce trzeba uważać na każde słowo! – Potem z oddalonego stolika przy drzwiach zaczął przemawiać mężczyzna wyglądający na nauczyciela gimnazjum, że Polacy nie rozumieją niczego z tego, co dzieje się w Europie, bo cała Europa Środkowowschodnia to są, niestety, ludzie, którzy kierują się emocjami, a nie rozumem. Popatrzyłem na niego uważnie, po czym zapytałem uprzejmie: – To znaczy, zdaniem pana, że naród niemiecki, który z pewnością nie należy do Europy Środkowowschodniej, kierował się rozumem w 1933 roku, kiedy wybierał na swego przywódcę Hitlera? – Na moje słowa część publiczności wstała z krzeseł i demonstracyjnie opuściła salę, w której odbywało się moje spotkanie, trzaskając przy tym drzwiami.

Sytuację uratował sympatyczny potargany brodaczy w dżinsach i włochatym swetrze, urzędnik magistratu, Johann Engelbert R., który podszedł do mikrofonu i świetnie, z aktorskim zacięciem przeczytał fragmenty mojego artykułu z „Dialogu” o zagrożeniach demokracji w Europie, a potem moją *Tyranię optymizmu*, którą znalazł w Internecie, i głośno zachęcał publiczność do przeczytania jej w całości. Burzowe chmury rozwiały się i słońce pojednania zajaśniało nad salą, bo jak widziałem, *Tyrania optymizmu* mocno przypadła im do gustu. Wybuchły życzliwe brawa, potem kwiaty, okrzyki i uściski! Paru Niemców podeszło bliżej, by się ze mną sfotografować. Autografy, gratulacje, pozdrowienia!

Poczułem się jak za komunizmu. Jak tu pisarz polski ma bronić swojej ukochanej Ojczyzny przed złym światem, równocześnie nie broniąc polskiego rządu, który zasługuje na obronę dużo mniej albo wcale? Ten sam kłopot mieli polscy pisarze, kiedy występowali za granicą w czasach Gomułki, Gierka i Jaruzelskiego. Tak oto na spotkaniu autorskim w niemieckim Bayreuth – ja, pisarz z niepodległej Polski – na własnej skórze przeżyłem pouczające *déjà vu*, które mówiło mi, że nawet jeśli na ziemskim globie zmienia się wszystko, to tak naprawdę nie zmienia się nic.

Żebyż to oni byli tylko przeciwko aktualnemu rządowi polskiemu... Ale w sali wyczułem zapaszek starej patriarchalnej niechęci ludzi Zachodu do ludzi z podejrzanych regionów na wschodzie...

Trochę mnie to wściekło. Przyjechałem do Bayreuth jako pisarz, a oni zmusili mnie, bym występował przed nimi jak, nie przymierzając, polski minister spraw zagranicznych, obrońca katolicko-narodowego Przedmurza, którym nigdy nie byłem.

Po spotkaniu mądra K., gdyśmy wracali samochodem, łagodziła moje nastroje żartami. Nazajutrz z przedmieścia, gdzieśmy przenocowali w domu pani S., pojechaliśmy do miasta, żeby sobie obejrzeć operę wagnerowską na Zielonym Wzgórzu i dom Wagnera. Przez chwilę zadumaliśmy się nad kamiennym nagrobkiem psa, którego Wagner pochował w przydomowym ogrodzie. Psi grób lśni płytą z czarnego granitu dwa kroki od miejsca wiecznego spoczynku geniusza niemieckiej muzyki i jego Cosimy von Bülow. Zresztą okolica willi bardzo ładna. Park, stawy, altany, żywopłoty, wille, bluszcze, stare ulice... Muzeum Wagnera skryte w podziemiach pod ogrodem, chłodne, szklane, sztywne, wypucowane do blasku, ale ciekawe... Prawdziwy pomnik familijnej pychy wagnerowskiego rodu...

## ANNA FRAJLICH

### Takie przyjęcie...

Nowy Jork, 30 grudnia 1975

Rano z Pawłem u dentysty – wszystko w porządku i Bogu dzięki, bo mógłby znów nabrać urazu na następne kilka lat. Potem do Manhattanu. Paweł krzywił się, że Adaś nie idzie z nami, ale jakoś po drodze się pogodził. Oglądaliśmy dekoracje, zabawki, choinki, no i zjedliśmy hamburgery w „Brew & Burger” na Piątej Ave. Szczególnie to siedzenie z nim w restauracji było bardzo przyjemne. Oto siedzi on naprzeciw, partner do rozmowy, zmęczony jak ja chodzeniem, wie, czego chce, popilnuje mi płaszcz, jak wyjdę do ubikacji. Kto mi jeszcze jest potrzebny?

Potem w domu trochę kaprysił.

Wieczorem lecę w to samo prawie miejsce. Wieczór autorski Różewicza w Donnell Library. Wiersze po angielsku czyta Mark Strand, po polsku – Różewicz.

Czytanie kończy się, grupka osób zbiera się wokół poety, idę i ja w tamtą stronę. Po drodze witam się ze Zdzisławem Bauem<sup>1</sup>, prosi, abym powiedziała kilka słów do mikrofonu. Chabrowski już powiedział. Zgadzam się, ale odpowiadam głupio, jednym stereotypowym zdaniem na każde pytanie, jękając się do tego.

Podchodzę do Różewicza, rozmawia z Kazanową, żegna się uprzejmie. Potem z jakimiś dwoma facetami. Jeżeli się nie mylę, jeden trzyma w ręku magnetofon, Bauowi odmówił Różewicz odezwania się przed mikrofonem. Faceci pytają: a jak pan spędza czas?, a jak się panu podoba Polonia? itp.

– Nie wiem – mówi Różewicz. Większość czasu spędziłem w Centrum Polsko-Słowiańskim. Widziałem jakąś polonijną szkółkę, ale...

Faceci pytają go, kiedy będzie jeszcze raz i w końcu mówią:

– No to my się skontaktujemy z Konsulatem Polskim.

Jest jeszcze kilka starszych pań i Krystyna, która tłumaczyła w rozmowie pomiędzy StranDEM i Różewiczem podczas wieczoru. A więc proponuję

---

<sup>1</sup> Znany dziennikarz, korespondent „Głosu Ameryki”.

rozmowę w jakimś Green Room i Krystyna ma jakieś „chody”, aby zdecydować, kto tam wejdzie. Wpuszcza mnie, potem jeszcze Helenę, potem Stefana Kosińskiego. Siadam obok Różewicza i próbuję zadać mu jakieś pytanie. Po diabła ja się tam pcham z pytaniami? Ale w tym momencie ktoś wręcza mi list, on przeprasza, aby ten list przeczytać. W międzyczasie ta osoba zadaje mi pytania:

- A jak pan spędził czas w Waszyngtonie?
- Nudno, no co siedziałem w tym moim hotelu...
- No a muzeum? Był pan w muzeum? Obrazy?
- Co obrazy? Tyle obrazów już widziałem.

W tej minucie okazuje się, że Władek (mój mąż) tam gdzieś czeka. Krystyna mówi, że ona nie mogła go wpuścić, Bauowi nawymyślała od imperialistów, a w ogóle zamykają bibliotekę i trzeba wyjść. Na to Różewicz oburza się: takie przyjęcie, takie przyjęcie... Powtarza to kilka razy nawet przy wyjściu. Zakłada płaszcz. Proponujemy rozpaczliwie jakąś kawiarnię.

- Nie, nie, te tutejsze kafejki – wykrzywia się Różewicz.

Ponawiamy próbę jeszcze rozpaczliwiej.

– Takie przyjęcie – powtarza Różewicz – jestem chory na serce i mogę umrzeć w kawiarni. Grozi.

- Sanka – nieśmiało odzywa się Chabrowski. Jest taki napój „Sanka”.
- Ja muszę coś panu powiedzieć – atakuje przy wieszaku Stefan Kosiński.
- Przez trzy lata usiłowałem się do pana dobić w Polsce i nie udało mi się. A tutaj jakoś pana spotkałem...

Brzmi to trochę jak pogróżka, tylko nie wiem, do czego prowadzi.

- Z tego wynika, Nowy Jork jest mniejszy...

Na schodach Kosiński chce jeszcze coś powiedzieć.

– Błagam cię, nic już nie mów – prosi Helena i widzę, że cała wre. Zaciska powieki i boję się o nią, ale nie rozumiem.

Już za drzwiami czytelnicy, przytuleni do jej oszklonych ścian, aby skryć się przed ulewą, ja zadaję swoje pytanie: o poetę i poezję; Helena jakieś swoje: (chyba) o poetę i moralistę.

Na moje: nie muszę być konsekwentny (chodziło chyba o rymy). Na Heleny nie słyszałam, przypomina tylko, że Przyboś mówił „amoralista”.

Umawiamy się sami na spotkanie w kawiarni. Stefan bierze cztery osoby, Basia S. jedzie z nami.

Podczas wieczoru zauważyłam, że Basia ma piękny profil i w ogóle wydała mi się piękna (ukłucie zazdrości?) i z ulgą przyjąłam, że kiedy mówi, coś z tej harmonii znika.

Jedziemy, szukamy tej kawiarni i nie możemy znaleźć. Nagle uderza mnie podobieństwo tej sceny do sytuacji sprzed dwóch czy trzech lat. Jedziemy samochodem, Basia, jeszcze ktoś i my. Leje deszcz.

Nie znajdujemy kawiarni, objeżdżamy jeszcze raz i Basia nagle mówi:

– To dziwny zbieg okoliczności, pamiętacie, jak kiedyś spotkaliśmy się pod „Cepelią” i jechaliśmy właśnie tutaj i też padał deszcz?

\*

Ciekawe jest tło tego spotkania. Na wieczór w Donnell Library przyszli zarówno przedstawiciele tradycyjnej Polonii, czyli emigracji zarobkowej, jak i przedstawiciele emigracji politycznej, tzw. niepodległościowej, do której dołączyli się też późniejsi emigranci, włącznie z naszą po 1968 roku. Różewicz nie chce nic powiedzieć dla „Głosu Ameryki”, natomiast rozmawia z ludźmi z Polonii, którzy zdają się go nagrywać. Nie przestaje się dziwić, że jakiś czas po skończeniu wieczoru, który prowadzi znany poeta Mark Strand, zamykają około godziny 8–9 bibliotekę. Nie rozumie jakby, że ludzie pracujący w bibliotece też chcą pójść do domu po całym dniu pracy.

Nie chce natomiast przyjąć naszego zaproszenia do kawiarni. Napięcie wywołane jest tym, że my wyczuwamy, że to nasz status polityczny powoduje niechęć poety. Z tzw. Polonią rozmawia chętnie, z nami – nie chce.

Tak było wtedy.

W 2002 roku fakt nieobecności Różewicza na prestiżowym spotkaniu poetyckim stał się sam w sobie wydarzeniem. Polski Instytut Kulturalny w Nowym Jorku z New York Institute for the Humanities oraz Poetry Society of America zorganizował wieczór, który miał być uczczeniem współczesnej polskiej poezji pod tytułem „*Try to praise the mutilated world*”. Program wieczoru obejmował następujących autorów: nieżyjący już wówczas Zbigniew Herbert, nieobecni Czesław Miłosz i Wisława Szymborska oraz Adam Zagajewski. W programie było jeszcze czternaście nazwisk osób, które miały czytać, dyskutować, a także przedstawiać tych, co czytali i dyskutowali.

Trudno było uwierzyć, że o Różewiczu nie pomyślano. Fakt pominięcia poety wywołał dość głęboki żal w amerykańskim środowisku akademickim i emigracyjnym. Kilkoro z nas próbowało pertraktować z Instytutem Kultury.

19. III. 2007r.

Droga Pauli Anno,

wypytam kartkę - bo na tej „pocztowy list“ nie mam ani siły (ani możliwości) starszeńskie pisanie listów należy do czasów zapomnianych ... wrzucam więc małą kartkę - w ten list - i mam nadzieję

że otrzyma Pani masytkę przed Świątami ... **Wesołego Jajka!**  
**Tatiana Wojszt**

Lwów 20. III. 2007r.

Berlin 1997 - Love Parade

Stawom Pani, dziękuję za list z 9 marca, dziękuję też za książkę wierszy i dedykację ... pragnę się nie śmiać ale ja nie wierzę w „pokorę“ poetów (-etek) nie, nie, nie! ~~Wiem~~ jak łatwo jest zacząć pisać (wiersze) a jak trudno skończyć ... pierwszy mi Pani nie usterczy (ale to mój „problem“). Pragnę podziwiać wale mnie Billa Johnstona ... nie mam po co odwiedzić Ameryki (??) ani „komórki“ (smsu?) nie mam ... od 80 lat piszę ręką (pamięć) która mać już boli. Lysy, Pani, Wysłucha Pani bliskim przyjaciółki, stonia, spokojnie (na „sinecie“ patrzyje skropny hatas nie tylko chaos ... ortografia jest polubiona temu) ~~Wysłucha~~ serdecznie ~~1900~~ Tatiana Wojszt,

"Pictures of two millenniums" - ArtInfusion Artcard No. 015



Profesor Halina Filipowicz, autorka książki o Różewiczu, napisała list do Instytutu, który Julita Karkowska opublikowała w „Przeglądzie Polskim”, a którego fragment przytaczam poniżej:

„Ze smutkiem przyjąłm jednak wiadomość, że w programie wieczoru, poświęconego najwybitniejszym twórcom polskiej poezji współczesnej, zabraknie utworów Tadeusza Różewicza. Wszak to jego twórczość – od najwcześniejszych wierszy, takich jak *Ocalony* po wiersze ostatnie, takie jak *recycling* – jest nieustannym zmaganiem się ze świadomością, że żyjemy w »*the mutilated world*«. Pominięcie twórczości autora *Ocalonego* w zapowiadany wieczorze poetyckim nie sposób określić inaczej niż zabijanie Różewicza”.

Nikt nie wiedział dokładnie, kto i dlaczego blokuje Różewicza, odnosiłam wrażenie, że szlachetni dysydenci stają się z czasem Iwanem Groźnym. W końcu nasze interwencje zadziałały, coś się odblokowało, ale było już za późno, aby zmieniać plakaty i dekorację, więc nazwisko poety dopisano gdzieś obok.

Dwadzieścia parę lat po spotkaniu nowojorskim Poeta bardzo życzliwie przyjął moją recenzję książki *Matka odchodzi*; kiedy przysłałam mu wypowiedzi moich studentów związane z lekturą jego noweli *Grzech*, zarekomendował je „Kwartalnikowi Artystycznemu”, gdzie ukazały się wraz z moją recenzją w 2006 roku.

Pod koniec 2004 roku w imieniu Instytutu Europy Wschodniej na Uniwersytecie Columbia wystosowałam do Tadeusza Różewicza oficjalne zaproszenie na nasz uniwersytet. W odpowiedzi dostałam ręcznie napisaną kartkę:

„Dziękuję za list z pięknym zaproszeniem na Columbia University ale... Właśnie to »ale«... zawsze jest jakieś »ale«... mam 84 lata. Duch ochoczy, *ale ciało mdłe*”.

Miałam też możliwość urządzić w 2007 roku na Wydziale Sławistyki na Columbii promocję tomu przekładów Billa Johnstona. Namówiłam Instytut Europy Wschodniej do kupna fotograficznego portretu poety (Czesława Czaplińskiego), który wisi do dziś dnia na wydziale.

## KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

### Ulice główne, ulice boczne (2)

Czarna czeluść morza i światła. Z lotniska autobusem 99 przed Gare de Nice-Ville, stamtąd na rue Mozart i po wysokich schodach do góry.

Widok na dawny rosyjski pensjonat, w którym Czechow pisał *Trzy siostry*. Okna na parterze zasłaniają oleandry. Teraz jest tu Hôtel Oasis.

Z drugiej strony kompozycja osiemnastu czerwonych dachów i białych, popielatych i zielonych okiennic.

Z rue Mozart w prawo w rue Gounod i przecinając rue Rossini, rue Verdi i boulevard Hugo w lewo skos w rue Meyerbeer i między jasnymi domami przez rue de la Buffa i rue de France do Promenade des Anglais.

Szare chmury i lekka mgła. Przez światła i w dół na kamienną plażę i skraj fal, które nadpływają cicho i łagodnie.

Lazur morza i nieba, iskrząca się jasnoniebieskość. Duże i małe kamienie o podobnym kształcie. Gdy idzie się, słycać ich chrzęst.

Dar tego miejsca jest jak błogosławieństwo, widzenie dla płomiennego ducha.

Żagle, z prawej strony lotnisko, lądujące i startujące samoloty, z lewej latarnia morska i port. Statek na horyzoncie. Mewy, rybitwy i gołębie. Mieniają się zielono-niebieska toń.

„Jak ciche dziecko jest we mnie moja dusza”.

Hôtel Le Royal Nice i Palais de la Méditerranée. W bocznych uliczkach widok na szczyty Alp. Hôtel Mercure, Le Méridien Nice i Ruhl Plage. Karuzela z drewnianymi konikami i iluminacją. W mżawce wąskimi przejściami do Place de l'ancien Sénat i na Place du Jésus, do Divo Jacobo Majori Apostolo. Na ścianie drewniana ambona z wysuniętą ręką trzymającą duży czarny krzyż ze złotymi zdobieniami i białą figurą Zbawiciela. O dwunastej dzwony. Na głównym ołtarzu ma głowę przechyloną w lewą stronę, a na ambonie w prawą.

Czy uważam się za usprawiedliwionego zaproszony i wrzucony w to światło?

Na tarasie przed Hôtel Suisse, na kamiennej ławce, marząc o żegludze. Z tyłu Quai Rauba Capeu, dachy miasta i zacierające się w chmurach białe szczyty gór.

Co lepsze: zacząć i nie skończyć czy w ogóle nie zaczynać i nie myśleć o tym?

Place du Palais de Justice. Z rue de la Préfecture w rue Sainte-Reparate i Place Rossetti. Zamknięte drzwi Cathedrale Sainte-Reparate. Krążenie i prosto rue de Jésus, przecinając rue Centrale i rue Bunico, na Place du Jésus. Tam w zaułkach i wyjście rue Droite, w stronę morza.

Z Quai des États-Unis w rue Riba dou Miejour, do rue Jules Gilly, w prawo rue Milton Robbins do Divo Francisco de Paula Charitas i w szarym wnętrzu pod kruchym jak promień krucyfiksem.

Rue Saint-François de Paule do Hôtel Beau Rivage, w którym mieszkał Czechow. Rozświetlona promenada. Powrót.

Z rue Gounod przez rue Verdi do boulevard Hugo i avenue Jean Médecin do Place Massina i Promenade du Paillon nad zakrytą rzeką w stronę Place Garibaldi.

Na wysokich postumentach wypełnione światłem kolorowe figury. Nagle deszcz i burza z błyskawicami, ucieczka.

Niekiedy, gdy mówię, słyszę: Nie przesadzasz? A przecież nie raz świadomie używam przesadni, to jasne.

Od rana ciemne chmury i mżawka, po piętnastej rozchmurzenie, niebieskie niebo i przebłyksi słońca. Wzdłuż brzegu po kamieniach, które są jak jeden zbiór.

Uliczkami Vieux-Nice do Place Garibaldi. I na Promenade du Paillon wśród fontann, w słońcu, z lewej z prześwitami na morze, przez Place Massena do Jardin Albert 1 i w lewo, obok karuzeli, przez jezdnię i na brzeg, gdzie wir barw i blasków w pełnej ruchu formie.

Stojąca woda zatrzymanej rzeki, która wygląda jak ściek, a obok świetlista toń.

Montée Lesage Camin dou Molou. Po dwustu trzynastu stopniach do góry na niewielki taras z widokiem na rozległą Le Baie des Anges i miasto. W dali zimne szczyty gór.

Promienie zachodzącego słońca wśród ciemnych i szarych chmur i na powierzchni morza. Strona Rzymu i Jeruzalem i strona Słupów Heraklesa.

Ciemność, która wschodzi w zagasającej jasności, i światło, które kluje się w jednej i drugiej.

Na dół i w lewo, do latarni na końcu falochronu. Obrośnięte drzewami białe skały. Przy kei jakby w suchym doku prom „Moby Zaza” z Livorno.

Melancholia i smutek tego miejsca, ale i radość jak pożegnanie – do jutra.

Równoległe popielate i błękitno-popielate pasma morza i nieba dopasowujące się do siebie. Ostrość, wyraźnie obrysowane kontury i gra światła w nieustannym ruchu i toku.

Za murem głos trąbki, jakby na pożegnanie słońca i dnia, chociaż dopiero siedemnasta. Kolor zachodu: czerwono-różowy, ognisty.

Trzy łódki: dwie białe i czarna.

Quai Rauba Capeu w stronę promenady i prosto, do Hôtel Negresco.

Na wysokości Hôtel Suisse obserwując zapadający zmierzch. W niszy, jak w punkcie wyjścia.

Żywe zmienne kolory i odcienie, łączenie się i rozdzielność.

Z tyłu ruch aut, z przodu korowód ludzi, morze i niebo w ścisłym związku.

Czerwone blaski latarni. Człowiek z wędką. Trzy dziewczyny z wyżłem. Mówiące bez przerwy dwie kobiety. Szum. Zanikające różowe smugi.

Na brzegu ludzie w ciemności wpatrujący się w czarną dal. I ci, głośni, rozlokowani na głazach i skałach wchodzących w morze. Jeszcze ślad po zachodzie, gasnący.

Siedzą w kucki lub stoją. Z drugiej strony: rozświetlone hotele, kawiarnie i restauracje, iskrzące się neony i tablice.

Z rue Mozart na rue Gounod i w lewo, w rue Tchekhov.

Palma i wystająca nad nią sosna na tle jasnego nieba.

Na Promenade des Anglais zgięta wpół kobieta w czarnym ubraniu i chustce, trzęsąca się i podrygująca, z wyciągniętą ręką z kubkiem. Rój błysków na niebieskiej powierzchni.

W Jardin Albert 1 pomnik jakby przeniesiony z Place de la Republique.

Promenade au bord de mer zejście i leżenie na białych skałach na przeciw morza, w słońcu.

Prom z Korsyki i gwałtowne uderzenia fal, piana i szum.

Avenue Jean Lorrain w stronę Cap de Nice i skosami w dół, na skały.

Rue Longchamp na rue Paradis i w stronę morza, do Pares Jardins, przy figurze Alberta. Obok kręcącej się karuzeli wyjście na Promenade i w lewo, w stronę portu.

Na Place Rossetti i w Cathedrale Sainte Reparate.

Pod markizami wąską rue de L'Abbaye, w prawo w rue Saint-Vincent, w lewo i krótką rue de Moulin do rue du Marché, w lewo na Place du Palais i rue Louis Gassin w stronę morza.

Do rue de L'Opéra, na Place Massena i z powrotem, tą samą drogą, na brzeg.

„I Love Nice”. Wzgórze zamkowe, wieża i ruiny twierdzy.

Wejście między Hôtel Le Royal a Hôtel Westminster i prosto do rue Mozart.

Czy śpiewasz pieśń nową, szukasz nowego rytmu i przejść?

Auta i motocykle, pas dla rowerów i hulajnóg, biegacze i spacerowicze. Po drugiej stronie labirynt „włoskich” domów, uliczek i placów, ułożonych w realno-nierealnym rytmie. Syreny karetek i policyjnych aut, czteroosobowe patrole uzbrojonych żołnierzy i żołnerek. Rzędy niebieskich ławek przy balustradzie i w głębi, przed jezdnią, białe.

Kamienie małe i duże, jeden na drugim i obok siebie. Szary collage z ciekawymi okazami.

Na wylocie rue Gounod, przy Hôtel Splendid, na końcu rue Meyerbeer: palma, morze i niebo.

Sporting Place. Woda jakby ze światła: nie wypełniona nim, ale z niego.

Ochroniające słupki, które zamontowano po zamachu.

Pasma blasków, błysków i świetlistych smug.

Z trzeciego tomu *Listów*, z *Chronologii 1989*:

17 July – + Suzanne Beckett

4 – 8 September – w Sainte Anne Hospital (neurological evaluation)

23 October – return home

9 November – Fall of the Berlin Wall

22 December – śmierć Samuela Becketta w Paryżu

Montparnasse Cemetery on 26 December.

Targ na skraju Vieux-Nice. Słodkie figi i miska z oliwkowego drzewa ze słojami, które są jak morze i niebo.

Podjazd wśród łańcucha gór i skał. W prześwitach widok na morze. Żółto-seledynowo-białe miasteczko.

Z podziemnego garażu na Place du Grand Jardin. Ostrzyżone platany z suchymi liśćmi i nagimi konarami przypominającymi artretyczne palce.

Przecinająca Avenue de la Résistance, gracze w kulki i na skos dom Gombrowicza.

Rue du 8 Mai 1945 numer 36. Villa Alexandrine. Po wysokich stopniach do góry.

Widok na piaszczysty plac, platany i sterczącą nad dachami kamienną wieżę. Znane ze zdjęć kominek i zegar z 1900 roku. Duże okna z okiennicami i balkon. Na planszach on z Kotem, Jarewą, Głazem, Paczowskimi i Ritą.

Z bocznych okien widział skalisty szczyt, porośnięte lasem pasmo gór, na skałach krzyż i niebo.

Patrzył przez lornetkę. Z wysokości drugiego piętra. Obserwował. Jedną i drugą stronę, w zbliżeniu.

W lewo avenue de la Résistance i w stronę gór. Kamienna kolumna. Dwa krany ze źródlaną wodą, przyzmy kamieni w drucianych kubikach. W wąskich uliczkach gra cieni. Ostre rzeźkie powietrze.

Pięć par tańczy na Place Clemenceau przed wejściem do Cathedrale Notre-Dame de la Nativite. Pamiątka kultu Marsa i kamień z 239 roku. Tablica poświęcona Weranowi i Lambertowi.

Z dwóch stron rynku kawiarniane stoliki. Spokój, cisza i góry na horyzoncie.

Zjazd, w kierunku Antibes. W prześwitach skały i morze. Szerokie doliny i wąwozy. Szosa wzdłuż kamienistej plaży, rzędy palm, z prawej tory kolejowe.

Na wzgórzu mury twierdzy. Biały diabelski młyn i wesołe miasteczko. Bra-  
ma wjazdowa do Starego Miasta.

Zamek Garibaldiego i Muzeum Picassa. W dole wąskie uliczki, puste hale  
targowe, wolny ruch.

W bistro na zdjęciu stojący przed obrazem człowiek z nagim torsem,  
o ciężko wyciosanej posturze.

Na murach. Przez otwory widok na skały i fale. Postać z liter. Światła Nicei  
i światła Cannes. Świetlisty rój.

U wylotu rzeki, w jej zakolu, martwy szczur.

Żaglówki, statki, łodzie i motorówki, otwarta przestrzeń.

Do Ventimiglia. Na tle nieba skały, drzewa i domy. Stacje, plaże i zatoki. Jak  
na obrazku.

Morskie zaułki, wille, ogrody, altany i mola.

Mentona i po drugiej stronie – Ventimiglia.

Droga do katedry. Stromą via Cristoforo Colombo i via Falerina, wchodze-  
nie wąskim, krętym pasmem.

W załomie muru, widok na góry i morze. Kula blasku znikająca w zwolnio-  
nym tempie, sekunda po sekundzie.



Pomarańczowo-złota łuna.

Via Porta Nuova, przez via Garibaldi, do Cathedrale di Santa Maria Assunta.

Szare mury, symetryczne łuki, kamień na kamieniu. I w dół po pajęczych schodach, i kamiennych.

Pieta. Kolory, światło na freski i kapitele. W baptysterium mała i duża chrzcielnica w kształcie misy. Kamienie z ósmego wieku, na jednym z nich menora.

Pod ołtarzem zejście do krypty. Reliefy z ozdobami. Na podłodze, wśród prostokątów i trapezów, cztery symetrycznie rozmieszczone koła. Nad ołtarzem cztery kamienne anioły. Dokładność delikatnych jakby niewidzialnych linii.

Sześć łuków po jednej i drugiej stronie nawy głównej, za nimi na ścianach kolejne łuki, także w prezbiterium. Nisze z kopolami, drewniany tron, ławki, kamienny ołtarz w kształcie krzyża, drewniana ambona i krucyfiks z trzema złotymi kulami.

Dzwony i modlitwa kobiet. Na ołtarzu i przed amboną bukiety z polnych kwiatów i liści, palące się świece i światło z góry. Na murze obrazy Drogi Krzyżowej.

W mroku, jeszcze blask gasnącego słońca.

Monte Carlo. Wąskimi chodnikami w stronę portu, z widokiem na pałac Grimaldich. Czarne niebo i kolorowe iluminacje.

W niszach rachityczne oliwki, w jednej figurka Matki Boskiej.

Na szaro-białych skałach białe mury i nad nimi wysokie i spiętrzone domy. W dole światła kasyn, rewii i teatrów. Rozświetlone statki w porcie i czerni morza.

KRZYSZTOF SIWCZYK

## Bezdech

|

Prześnione, intensywne przeszłości, wyjawiane przez język mają magnetyczną moc pustego płótna, kiedy malarz wykonuje pierwszy, niepewny gest kreacji. Już po chwili gest ten okazuje się zaledwie pomyłką, materiałem korekty, plamką ścieraną przez przegub dłoni, która poszukuje lepszych rozwiązań chwili bieżącej. Tak to z grubsza się ma.

Przejrzysty dzień, w którym decydujesz się zawrzeć pakt z kursorem, skacząc zabawnie po ekraniku, w pełnej roztropności pozie gotującego się do wyjścia, zajętego krzątaństwem fantoma – śmieje się w żywe oczy słońca schodzącego już na wierzchołki pyłących kominów. Odnaleziona z nagłą radość dokumentalisty chwili bieżącej utwardza rysy tego fantoma, unieruchamia go w grymasie potwierdzonej satysfakcji. Tak, to, co widzisz, jest jedyną materią opisu. Przeszłość, ewentualnie projekcja przyszłości, to zaledwie niestosowne miny, jakie stroisz do jakiegoś siebie, nieistniejącego lub wyobrażonego. Zasadne są tylko zdarzenia chwilowe, stany momentalne, sytość po smacznym obiedzie, który właśnie zjadłeś z żoną i dzieckiem. Oni są pustym płótnem, na jakie rzutujesz swój język. Najgłębsze kłamstwo pisania zasadza się na pragnieniu wyostrenia własnego istnienia poprzez opis okoliczności, w jakich to istnienie wzmacnia swój sens, a jednocześnie korygowanie go, niczym rysunek węglem, za pomocą szybkich, estetycznych machinacji podążających za urojonym ideałem skończonego wizerunku. Rodzina jest okolicznością łagodzącą przekonanie, że twoje istnienie jest przygodnym ekscysem wydarzającym się pomiędzy niebyłą przeszłością a fantazmatem przyszłości, czyli nie ma żadnego konkretnego rysu. Twój bliscy łowią twoje życie w sieć czasu. Jesteś związany rytmem dób, odnajdujesz wyraźne granice świata doprowadzonego pod próg twojego domu. Dom ten jest ogrodzony fachowym parkanem. Nity powoli pękają między deskami a metalową ramą, ich główki jak ziarna spadają na agrowłókninę, która nie pozwala im zakwitnąć w drucziany chwast w towarzystwie cebulek wielosezonowych kwiatów. Jesteśmy tu już parę sezonów. Parę lat spędzonych na budowie swojego miejsca, obok bliźniaczych miejsc, które próbują budować inni. Swojość okazuje się tym samym znową

zewewnętrznych podobieństw. Na dobrą sprawę jesteś blisko z wszystkimi i z nikim, sprowadzony do wspólnego mianownika osiedla domów na przedmieściu stosunkowo sporego miasta. Trwasz w cieniu radiostacji, wokół której rozrósł się sensoryczny park, wzrosły kontenery dyskontów, szczeła natomiast historia i martyrologia, która definiowała ten obszar jeszcze dwadzieścia lat temu. Nie ma czegoś takiego jak dwadzieścia lat temu. Interesuje cię tylko gęstość, z jaką chwila, do której właśnie przysiadłeś, odnajdzie się w języku jako półprodukt fikcji i reakcji na nią w konkretnej substancji słownika. Do ucha cały czas mówi ci dziecko, przerywa natychmiastowo każdą próbę skupienia, słowa z kolei zjawiają się jak zerwane z dziecięcego skafandra balony na hel. Widzisz je zawsze z dalszej odległości, wędrują nad horyzontalnymi kominami, niosą znaczenia lekkie i niezobowiązujące, oddalają się od konkretnego miejsca, w którym stoisz i patrzysz, mając nadzieję, że właśnie tak umyka się spod kosi i że to skuteczny sposób przepchnięcia chwili w jej dalsze następstwo – tam, gdzie spełnia się wyobrażenie nowego początku, który chciałbyś widzieć w swoim dziecku. Pochlebiasz sobie niemiłosiernie, gdy tylko widzisz w nim obraz i podobieństwo do tego, co definiuje ciebie – ograbienie z przywiązania do przeszłości i zerwanie więzi z jutrem, do jakiego leci kupiony na świątecznym targu lateks z psem, pusta wewnątrz puchlina, która hacząc o smogowe opary, przebija się do dziury w górze, gdzie niechlubnie przepada.

To, skąd jesteś, z kogo i z czego, nie ma większego znaczenia dla chwili obecnej, w której odczepiasz powoli ciężarki wspomnień, mając świadomość, że nie wypłyną na powierzchnię języka jak ratunkowe boje, wyskakując w powietrze jak nagłe, ciekawe skojarzenie, o jakim nie miałeś wcześniej pojęcia, skacząc od zdania do zdania w poszukiwaniu twardego ładu tożsamościowej pewności. Nie wiesz, i nie chcesz wiedzieć, kim jesteś, a twoje upodobania sprowadzają się do cyklicznych znużeń. Dajmy na to opasła książka, którą rano znajdujesz obok objedzonych przez kota kapci. Sześćset stron tłumaczenia człowieka. Setki krągłych fraz, zakończonych wymownymi wnioskami. Tymczasem równie istotne wydaje ci się obleczenie miłorzębu w ochronny kapturek, który być może utrzyma roślinę do wiosny w stanie obiecującej vegetacji. Ale oczywiście nie zapominasz o człowieku, o którym czytałeś zeszłej nocy. Chodząc między roślinami, próbujesz odnieść do siebie mądrość zdeponowaną w klatce złożonych wersyfikacji, i ona natychmiastowo działa, ale bez tej klatki zdaje się gargantuicznym modelem balonu sunącego po twoim trawniczku i miażdżącego łebki glist, które wychynęły, by sprawdzić, co tak szura. Każda wiedza, w tym samowiedza, możliwa jest tylko poprzez

absorpcję przyziemności, gwałtowne weryfikacje czynione w zgięciu nad grządką, w której robactwo zmyka jak oparzone tęnym szpadlem – tym samym narzędziem głuszy cię stara literatura, uciekasz od niej we wgłębienie w poduszce, rojąc przed zaśnięciem opowiadanie o sobie, wynoszące cię ponad faktyczną kondycję, jaką prezentujesz w drelichu, błakając się od krzaka do krzaka, a wszystko to obserwuje twoje dziecko, wysyłając ci całuska przez szybę okna. Nie istnieje żadna platforma przenosząca to, co czytasz, w twoje życie. Ono stało się wyszczerbioną ramą, w której nie mieści się dobrze skrojona humanistyka. Tak ją zawsze lubiłeś. Wchodziła w ciebie jak widoczki z kultur południa, gładko i bez wątpliwości, zdawało ci się, że jesteś definitywnie rozpisany w czyichś słowach, miałeś wrażenie, że niesiesz czyjś ból jak łuczywo w zakamarki swojej malutkiej jaskini wydrążonej w bezpiecznej i wygodnej strefie prywatnych zabezpieczeń. Identyfikacja z odkrywcami nowych łądów myśli przychodziła ci łatwo. Jak w szkółce narciarskiej. Najpierw sucha zaprawa teorii, a potem praktyczny zjazd w nienagannej technice krystianii dostokowej. Mało w ciebie w tym było. To jednak nic nie wnosi w dziś. Usypujesz małe stoki z gliny pod korzenie róż, wyrysowujesz w nich palcem słomy, po których kropla topniejącego śniegu spływa i wsiąka w grunt. Ziemia ssie cię, nie możesz ruszyć buciorem z miejsca, córka śmieje się wniebogłoso. Słyszysz miarowy bezdech. To ty. Czterdziestoletni działkowiec bez większych ambicji. Syty stwór wylazły w niedzielę w teren, kiedy nikt nie działa. Rozglądasz się spokojnie po obejściu, za furtką droga wiedzie do innej drogi, a ta do lasu. Tak, czytałeś to. Wyznaczone do ścięcia sosny kłaniają się pod ciężarem lodu, dzieciół bije do upadłego w betonowe nity trzymające najstarsze drzewo w pionie. Wygląda na to, że wszystko dzieje się na upartego, pod kopułą wyćwiekowaną gwiazdami, między którymi ciecze krew czegoś, co uiszcza cię jak rachunek z góry, bez pytania, czy chcesz jeszcze posiedzieć po posiłku na miejscu. Żona woła cię na deser. Jak niebyły wchodzisz do środka, mówisz, że coś ci się wydawało, że jest tam na zewnątrz.

Pogłosy tego rodzaju tęsknotek są w tobie trwałe, nagrane niczym automatyczne powitanie, jakie gotuje ci świt, ale rankiem weryfikujesz wszystko, nuczisz pierwszą usłyszaną melodię. Tak się składa, że jest to pieśń motywacji dla maluchów. Szykujesz jogurt z jabłkiem, trzesz je na zardzewiałej tarce, grzejesz wodę na jogurt, słyszysz małe stopy i przerwę w marszu. To znak, że na kanapie siedzi głód. Bierzesz prysznic możliwie powoli, projektujesz w dziecko własne lęki, masz ściśniętą szczękę, kiedy odstawiasz je do przedszkola. Jedziesz wolno do pracy drogą powiatową jak ćwiczebne monstrum,

które ćwiczysz się w czasie, powtarzając rytualne spojrzenia na mijane użytki. Zastanawiasz się, czy w oknach domostw jest ktoś, kto ustawia zegarek zgodnie z momentem, w jakim mijasz konkretny przybytek. Chyba jednak nie. Chyba w każdym dniu zdarza się jakieś przesunięcie, milimetrowa rysa komplikująca obraz rutynowej konwulsji chwil, z których uchwytna pozostaje jedynie atmosfera następstwa w mechanizmie tarcia paznokciem o skórę kierownicy, coraz bardziej zjechałą na każdym załomie nici. Nigdy nie myślałeś, żeby wykonać nią fałszywy ruch. Twoje przywiązanie do życia rośnie wprost proporcjonalnie do wątpliwości, jakie sformułowała w tobie literatura przedmiotu. Teraz jesteś przedmiotem własnego namysłu i nic, poza drapaniem kierownicy, gdzieś na zamkniętym parkingu, nie przychodzi ci z pomocą w potrzebie, bo nie ma potrzeby wzniecać alarmu. Stany wyjątkowe są ci estetycznie obce, wstydzisz się, kiedy ktoś nadmiernie obciąża cię swoimi klęskami, a jednocześnie odczuwasz ulgę egzystencjalnego zastępstwa, wzmagają się w tobie lekkość właściwa akwizytorowi suszarek odwiedzającemu jedyne w okolicy fryzjera dla psów. Wiadomo, jak to się może skończyć już na wejściu. Długie godziny na nocnym, pustym parkingu, rozłożony fotel i próba znalezienia wygodnej pozycji dla stóp między pedałami. Tak czy inaczej, zawsze jebniesz się o lewarek biegów. Tego rodzaju metafory wyczerpują na dobrą sprawę sprawy bieżącej metafizyki. Nie masz ochoty na żadne podsumowania. Nie odczuwasz kulturowego ciężenia i szantażu tejże kultury, która wymaga, żeby w twoim wieku wiedzieć już co i jak, skoro nie ma się gdzie cofnąć, a ruch do przodu powinien być wykonywany stanowczo, acz roztropnie. Coś o tym słyszałeś. Ktoś, w analogicznym położeniu, powiedział ci, że niczego nie żałuje, bo wie już, co jest ważne. Na zadane w sposób prosty pytanie nie odpowiedział jednak co konkretnie. Zabawne w czasie są tylko tego rodzaju momenty nieporozumień, w których rozhermetyzowuje się kopała, w jakiej każdy trwa, dbając o swoją odrębność, tak jakby dostęp do świata był na wyciągnięcie ręki. Widać wtedy ruch, ręce szukają uścisku, oczy wydają się patrzeć błagalnie. I one w końcu gasną jak jedyna lampa na postoju snu.

Przemoc fabuły, planujących każdą twoją chwilę, traktujesz jako wynaturzenie, a jednak podziwiasz igrających z nią ludzi, bawiących się do rozpuku, jak sądzą, absolutną przewidywalnością kolejnych posunięć na planszy gry rozkładającej się aż po najdalsze perspektywy lat. Zasady gry są nieznanne, reprodukcją się w przybywających zmarszczkach i tłuszczu uniemożliwiający sprawne zawiązanie sznurówek w butach gotowych do biegu w dzień. W nocy buty samotnie stoją w wiatrołapie, paruje z nich zapach nerwów zszarganych

na skrzyżowaniach, kiedy ryczysz jak muł przez szybę na analogicznego muła za szybą. Nie wiesz, po co to robisz. Prawdopodobnie z prozaicznej tęsknoty, której wzbranasz się niczym nieprovokowany podczas długich godzin przedpołudnia, kiedy cisza ogarnia twoją domową enklawę. Drepczesz na bosaka po drewnie, kładziesz się na nim, próbując oblec się w chłód ciągnący po ziemi, w drżenie powietrza, w jakim pragniesz rozpoznać ożywczą bryzę, nawet jeżeli jest to smog. Przekonywający dowód, że niebo przyciska cię swym butem, choć nic nie zostanie po tobie jak ślad, po którym odnajdzie cię twoje własne następstwo – blankiet odebrany przez bliskich po zdaniu ubrania, w jakim cię trafi finalne tchnienie. Prawdę mówiąc, nigdy o tym nie myślałeś. Teraz dopiero pierwszy raz tak ci się zdaje, kiedy wygodnie rozlokowałeś się w bawialni. Masz oko na wszystko. Twoje dziecko na pupoślizgu zjeżdża wprost pod nogi innego dziecka. Szczepieni padają sobie w ramiona. Spoglądasz na matki i ojców, jesteś z nimi na planszy. Wylosowaliście bonus życia, nawet jeżeli łączy was tyle, co muły w zaprzęgu, które nagle zaczynają się uśmiechać, każdy coraz bardziej pewny swej racji.

Był czas, w którym ustawiałeś się naprzeciwko szyby, z burym spojrzeniem, spode łba rzucałeś złowrogie miny na krótkim dystansie w niewyraźne odbicie, w zamazany kontur własnych kompleksów, z których próbowałeś utoczyć coś więcej niż kulkę papieru – model świata do użytku wewnętrznego, na malutkim metrażu swoich przeczuć. Świt jawił ci się jak pamflet dziergany przez igłę na twoich zmęczonych nocnymi projekcjami powiekach. Domniemujesz, że był taki czas. Być może masz go jeszcze teraz na uwadze, być może jest on powodem, że skręcasz czasem z powiatowej drogi i wpadasz na moment do dzielni, w której go doświadczałeś. Dokumentne nic jak warzywna budka mieszka tam teraz, zalano ziemią dokładnie wszystkie dziury po betonowych bloczkach, na których kiedyś osadzano konstrukcje rekreacyjne dla męczonych skoliozą kręgosłupów pierwszego pokolenia posiadaczy domowych komputerów. Nawet to cię nie rusza. Siedzisz po prostu w aucie, gapisz się na budkę tranzystorową, zerkasz na zarośnięty samosieją i chwastem basen. Zaraz stąd ruszysz do siebie. Dziś dzień widzenia, słońce oślepia silnie, kiedy z ręcznego wchodzisz w zakręt koło kościoła. W lusterku widzisz na fasadzie betonowe anioły, ze startą mimiką twarzy, wyjedzoną przez kwas czasu i deszczu, jaki padał tu zawsze na podatny, delikatny grunt urojeń. Wierzyć w ciągłość doświadczenia życia to nic innego, niż toczyć swój lęk jak chrząszcz grudkę materii gnilnej, która tworzy obiektywne szanse na przedłużenie swojego życia w bliżej nieokreślonej doskonałości zamarcia, gdy

cień sklepienia zbliża się jak podeszwa bożego buta. Tym lękiem wykupujesz się jak ciułanym majątkiem przeszłości, kiedy fikcja innego porządku pojawia się w tobie niczym refluks kultury wyssanej z czarnym mlekiem sączącym się z figuratywnych fontann, między którymi szlajasz się po południu. To jednak tylko wakacyjne epizody, krótkie wyjazdy do ciepła.

Metodyka życia to sekunda, gdy dochodzi do twoich uszu monolog majaczącej swój sen istoty twojego bytowania, smacznie młazszczącej, gdy trwa rem. Tak sobie tłumaczysz większą część pustego miejsca po tobie, gdzie gościsz teraz kogoś innego, nie zapominając jednocześnie do końca o tym, co spowodowało aż taki upust w wewnętrznej cenie, jaką zapłaciłeś za dojrzenie do prostych wniosków charakterystycznych dla mędrka, który odwrócił się do ściany, podczas gdy nikt nie zwracał uwagi na jego decyzję. Ale dojrzałeś do decyzji podziału siebie. Potrafiłeś przestać grać. Problem w tym, że dalej rozpoznajesz wszystko jako scenę działań ukierunkowaną na efekt, jaki wywołać może w tobie chociażby najmniejszy gest wiatru, jawiący ci się jako wtórny wobec chwili i prawdziwie uniwersalny w porządku przypomnienia, które ewentualnie wzmaga. Dziwna persewercja tego rodzaju interpretacji każdego zjawiska powoduje, że ciągle przeoczasz szansę, jaką stanowić może dla twojego eskapizmu płacz albo śmiech najbliższych. Owszem, uczestniczysz w nim całym sobą, ale nie potrafisz wyzbyć się ostatecznie powrotów do rekwizytów pamięci, które zaburzają następstwo chwil jak trzpiot niemogący wystać w kącie zabetonowanej ruiny, drący się o pomoc z pełną świadomością, że na zewnątrz dochodzą tylko głuche, choć miękkie i ciepłe dźwięki z głębi dalekiej burzy. Z burego nieba schodzi właśnie gdzieś daleko lej deszczu, a ty od razu widzisz konkretny deszcz moczący skórę wieżowca, z którego dachu właśnie zszedłeś jak z gniazda, by ogłosić na galerze blokowiska zmianę pogody, co dla was, smarków w ortalionach, oznaczać miało godziny przed stelażem meblościanki, smakowanie metalicznej powłoki parapetu, wypatrywanie słońca, wobec którego teraz stoisz oślepy jak kret, co wyszedł z podziemia czasu dokładnie w momencie, gdy górą przechodzi fala uderzeniowa najzwyczajszej trwogi wyzwolonej z błahego źródła reakcji łańcuchowej zaszłej między melancholią a spaśnym cielskiem kogoś, kto wybucha na swój widok wreszcie autentycznym śmiechem. Bez użycia lustra.

# LESZEK SZARUGA

## Na końcu języka (3)

Notatnik okołoliteracki

9

Przyznam, że mam słabość do kombinatoryki, gier aliteracyjnych, poezji „obrazkowej”, zabaw dadaistycznych (które tak zachwyciły Janusza Różewicza, co poświadczają zapiski z jego dziennika opublikowane w tomie brata Tadeusza *Nasz starszy brat*), czy poezji „konkretnej” (jak choćby takiej, która pojawia się w tomie Tytusa Czyżewskiego *Noc – dzień. Mechaniczny instykt elektryczny* z 1922 roku), której doświadczenia próbował w Polsce upowszechnić Stanisław Dróżdż. W ten nurt wpisuje się tom Romana Misiewicza *camera\_obscura*. Jego *wieprzowe języki* doczekały się swego czasu życzliwego przyjęcia w recenzji Jarosława Mikołajewskiego.

Późniejszy zbiór wydaje się znacznie bogatszy. Misiewicz przywołujący w tytule nazwę owego starożytnego przyrządu optycznego (znanego już Euklidesowi, a przez Goethego używanego do utrwalania obrazów podróży) stosuje go do obserwacji języka. W zamykającym tom wierszu *spot scriptum* pisze: „nuży mnie nianie liter / wnikanie w ich przezroczyść / kłątwa suchych wyrazów zamkniętych w gutenbergońskich pudełkach / [...] słowa z nich wydobyte błyszczą jak śnieżne ekrany”. W wierszu *spotwarzanie* przeczytamy: „rankiem rozkładamy bezradnie gazety / litery bieleją w popiele jak kości:”. I jeszcze jeden cytat, tytuł wiersza <http://www.meat/shop/> otwieranego mottem z *Płonącej żyrafy* Grochowiaka: „Kupować mięso Ćwiartować mięso”. Ten, kto sięgnie do utworu, wie, że te słowa poprzedzone są wstępem: „Bo życie znaczy”.

Ten ostatni wiersz to rozpisany w tabelce lustrzanie ułożonej w pozytyw i negatyw poemat „mięсны”, którego poszczególnym fragmentom przypisane są ścieżki odbioru reprezentujące poszczególne zmysły: próba to zatem „wykroczenia” poza jedynie wzrokowy odbiór tekstu, sugerowanie jego smaku czy zapachu. Przekonanie o tym, że Galaktyka Gutenberga zamyka naszą



wrażliwość, jest też przekonaniem o tym, że słowa „odbierane” innymi zmysłami niż wzrok jedynie i słuch zredukowane są tutaj wyłącznie do „suchych wyrazów”. Mam wrażenie zatem, że tom Misiewicza jest swego rodzaju poetycką – szerzej: lingwistyczną – science fiction, a więc próbą takiego zdynamizowania narracji, by stała się nie tylko opowieścią, gdyż sama opowieść redukuje nasze zdolności poznawcze przez wykluczenie smaku, zapachu i dotyku. W tym też sensie język, przede wszystkim zaś sama poezja, staje się swego rodzaju camera obscura, pudełkiem, w którym świat zostaje zredukowany do swego – niekoniecznie prawdziwego – obrazu.

Zapewne też ma rację Andrzej Falkiewicz, podkreślający w swym eseju *Być może*, że nie wszystko da się zamknąć w tym, co wypowiadamy, wszelako każda słowna opowieść, gdy sięga realności, pragnie swe ograniczenia przewyciężyć, a tym samym zmierza do wyrażania niewyraźnego i ten właśnie wysiłek jest cechą jednego z tych nurtów poezji, który traktuje język jako materię niegotową, wciąż dającą się przekształcać. Kwestią fundamentalną jest sposób, w jaki owych przekształceń się dokonuje. Tutaj wskazówką w poezji Misiewicza zdaje się wspomniany już adres internetowy stanowiący tytuł utworu, a kierujący – także za sprawą motto wiersza – ku hipertekstowi, a zatem ku odmiennemu od druku medium. O tych tendencjach pisała ostatnio dość interesująco Urszula Pawlicka w książce *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, wskazując (z nacechowaną entuzjazmem przesadą) na zachodzące przeobrażenia: „Książka drukowana przechodzi aktualnie proces remediacji. Teksty drukowane stopniowo zostają wypierane przez piarstwo elektroniczne” i podkreślając, że „literatura ta nie jest eksperymentem, ale rozwijającą się formą wykorzystującą słowo w przestrzeni nowomediialnej”. Wskazując na początki polskiej poezji cybernetycznej, przywołuje autorka twórczość Romana Bromboszcza: „Historia cyberpoezji rozpoczyna się od roku 2005, kiedy powstała grupa Perfokarta, która inicjuje nie tylko projekty cybernetyczne, lecz także teorię gatunku. Celem jest »tworzenie oraz rozwój słownika i teorii [...]«. Grupę założyli Bromboszcz i Tomasz Misiak w Instytucie Filozofii UAM. Miała ona być połączeniem sił filozofów i poetów”.

Otóż – niezależnie od tego, czy i jak uda się spożytkować poetycko nowe medium (a możliwości są, zważywszy upowszechnienie czytników elektronicznych, co pozwala – by posłużyć się pierwszymi z brzegu przykładami – na przykład na demonstrację obrazów rozsypujących się lub zmieniających kolor liter i słów, ruchomego tekstu i tym podobnych „chwytów” narracyjnych), tendencja ta przypomina o związkach łączących na przełomie dziewiętnastego

i dwudziestego wieku rosyjskich kubofuturystów (Chlebnikowa, Kruczonycha, Malewicz) z filozofem języka Romanem Jakobsonem. Jednocześnie – co warto i przy tej okazji powtórzyć – to zainteresowanie poezji językiem jest zawsze zainteresowaniem człowiekiem, jego sposobem widzenia świata i wyrażania swych emocji.

10

Mogłem mieć wówczas jakieś osiem–dziewięć lat. Ojciec – a były to czasy beztelewizyjne – podrzucał mi od czasu do czasu różne lektury, wśród których znalazł się też *Pan Tadeusz* Mickiewicza, lecz pokazany mi w sposób stosowny do wieku. Wiadomo było, że niebawem złączą nas tym katować na lekcjach polskiego i z góry można było przewidzieć, że takie „przerabianie” narodowego poematu musi mnie do niego zrazić. Ojciec jednak postąpił przebiegle – podsunął mi księgę IX, czyli *Bitwę*, która mnie wciągnęła do tego stopnia, że niebawem niemal całą znałem na pamięć. Od czasu do czasu przy różnych okazjach posługuję się wybranymi z niej cytatami, wśród których jest i ten, relacjonujący zaloty majora Płuta do Telimeny i spoliczkowanie go przez Tadeusza:

Major osłupiał, oczy przetaił, z gniewu błądy,  
Zawołał: „Bunt! buntownik!” i dobywszy szpady  
Biegł przebić; wtem Ksiądz dostał z rękawa króćcicę:  
„Pal, Tadeuszu! krzyknął, pal jak w jasną świecę!”  
Tadeusz wnet pochwycił, wymierzył, wypalił,  
Chybił, ale Majora głuszył i osmalił.  
Porywa się z gitarą Ryków: „Bunt! Bunt!” woła,  
Wpada na Tadeusza; lecz Wojski zza stoła  
Machnął ręką na odlew; nóż w powietrzu świsnął  
Między głowy i pierwej uderzył niż błysnął.  
Uderza w dno gitary, na wylot ją wierci,  
Uchylił się na bok Ryków i tak uszedł śmierci...

Trzeba przyznać, że jest to scenka napisana porywająco – w kilkunastu wersach rozgrywa się przed oczami czytelnika niesłychanie realistycznie odtworzona sytuacja polsko-ruskiej bijatyki (przy tym pamiętamy, że Płut to sprzedawczyk, zrusyfikowany do cna pan Płutowicz, zaś Ryków pozostaje postacią, choć Ruski, dość sympatyczną). Ale czy rzeczywiście jest to obraz realistyczny?

Po latach bezrefleksyjnego powtarzania tego fragmentu uwagę moją przykuł pewien szczegół dotyczący noża, co to „pierwej uderzył niż błysnął”. Oto zauważyłem, że jest ten nóż przedmiotem niezwykłych właściwości, bądź że Wojski dysponuje mocami zgoła nie z tego świata – nóż albowiem okazuje

się tu szybszy od światła. I choć zdaję sobie sprawę, że wtedy, gdy dzieło Mickiewicza było pisane, autor nie mógł wiedzieć, że prędkość światła jest nieprzekraczalna, to przecież dopiero obecnie zdałem sobie sprawę z tego, że utwór ten, odczytywany jako realistyczne przedstawienie opisywanego świata, można odbierać jako opowieść fantastyczną.

Ale: nie brak tu i momentów komicznych, jak choćby ten, w którym Maciek ściera się z najlepszym fechtmistrem rosyjskim:

Ocenił przeciwnika zręczność Maciek stary  
I lewą ręką włożył na nos okulary, [...]  
Podstawia swą rękojęść, podbija broń w górę  
I wnet spuszcza Różgę tnie Moskala w rękę  
Raz, i znowu na odlew przecina mu szczękę. –  
Tak padł Gifrajter, fechtmistrz najpierwszy z Moskalów,  
Kawaler trzech krzyżyków i czterech medalów.

A wreszcie nie brak i obrazów isticie okrutnych, jak ten, gdy Klucznik wkracza do akcji w obronie targanego za włosy Chrzyciela:

Klucznik, trwogę Chrzyciela poznawszy po krzyku,  
Odwrócił się i spuścił ostrze płytkiej stali  
Między głowę Chrzyciela i ręce Moskali;  
Cofnęli się wydawszy przeraźliwe głosy,  
Lecz jedna ręka mocniej wplątana we włosy  
Została się wisząca i krwią buchająca.  
Tak wilk, jedną szponę gdy wbije w zającą,  
Drugą, by wstrzymać zwierza, o drzewo uczepi,  
A zając, targnąwszy się, orła wpół rozszczepi,  
Prawa szpona u drzewa zostaje się w lesie,  
A lewą, zakrwawioną, zwierz na pola niesie.

A w ogóle ów podtytułowy ostatni zajazd na Litwie okazuje się komedią:

Długo szukano Płuta: on w krzaku pokrzywy  
Zaszywszy się głęboko, leżał jak nieżywy;  
Wyszedł wreszcie, ujrawszy, że było po bitwie.

Taki miał koniec zajazd ostatni na Litwie.

*Pan Tadeusz* to zaiste pożyteczna lektura, zmusza bowiem, przy uważnym czytaniu, do odkrywania w nim nie tylko konserwatywnych wartości, jakie dziś przyświecają zakorzenionemu w mickiewiczowskiej poetyce pisaniu Jarosława Marka Rymkiewicza, ale też do dostrzeżenia ironicznego dystansu, z jakim autor podchodzi do opisywanego przez siebie świata. I być może właśnie

podstęp ojca kierujący mą uwagę w stronę tego poety, który był pierwszym spośród tych, jakich miałem w życiu poznać, nie był pozbawiony przekory wobec Wieszcza – tym bardziej że dwa stulecia już żywej alternatywie „Mickiewicz czy Słowacki” był ojciec bliższy raczej autorowi *Króla-Ducha*.

11

Dygresje o mojej lekturze *Pana Tadeusza*, która pozwala mi dostrzec w utworze Mickiewicza sygnały uruchamiające skojarzenia z *Ferdydurke* czy *Trans-Atlantykiem* Gombrowicza, nie były zupełnie bezinteresowne. Czytanie poezji – w dodatku czytanie jej na własny rachunek – to praca kreatywna: to właśnie chciałem zilustrować. Gdy jednak myślę o konwencji, w jakiej dzieło to prezentowane jest w szkołach, wówczas zastanawia mnie, dlaczego lektury Wieszcza nie zaczyna się od jego dzieła bodaj najpóźniejszego, ale takiego, które otwiera drogę do tajemnicy języka poetyckiego – od *Liryków lozańskich*. Wiem, oczywiście, że to „trudne”, lecz wiem także, że ta „trudność” wynika z niedostatków obcowania z poezją właśnie – na tej właśnie zasadzie przestrzega się uczniów, nim jeszcze nimi zostają, że „trudna” jest matematyka. Matematyka nie jest trudna, lecz wymaga znajomości podstaw i uwagi. To samo z poezją – w tym jej jednak osobliwość, że w wypadku każdego autora owe podstawy są odmienne i przede wszystkim należy sobie uświadomić owej odmienności niezbywalność.

Jeśli jest prawdą fakt, że zawsze jesteśmy w trakcie procesu zmian – coś jest „przed” i coś będzie „po” – to jest także prawdą, że ów punkt, jakim jest teraźniejszość, pozostaje w ruchu, przy czym niekoniecznie jest to zawsze ruch linearny. Owo „teraz” z wczoraj, dzisiaj i jutra jest nieuchronnie odmienne, zaś pamięć i wyobraźnia ulegają analogicznej przemianie, co w sztuce jest oczywistością, w poezji zaś zyskuje szczególne znaczenie: słowo, które stoi u jej początku ulega nieustannemu przeobrażeniu, jest wciąż inne, a jednocześnie zachowuje swą tożsamość czynnika kreacyjnego. Uświadomienie sobie tego stanu rzeczy jest jednym z wielu warunków uruchomienia mocy twórczych – jednym z wielu, ale jednocześnie najskuteczniejszym.

Lecz jest to też moment osobliwy, wymaga bowiem zgody na ryzyko odmienności bądź nakazuje zachowanie poczucia bezpieczeństwa w drodze zgody na brak zmiany. W pierwszym wypadku oznacza to odrzucenie lub choćby zakwestionowanie jakichkolwiek gotowych wzorców, w drugim – ich ponawianie. O „ponawianiu wzoru” pisał zresztą swego czasu w programowym szkicu *Czym jest klasycyzm* Jarosław Marek Rymkiewicz, zdając sobie sprawę

z konieczności wyboru: „Każdy poeta, każdy artysta szukający swego miejsca w czasie teraźniejszym jest czymś w rodzaju sakrokanibala: pragnie równocześnie zerwania i utrzymania więzi”. Po latach pytanie powraca w zupełnie nowym ujęciu w szkicu Adama Zagajewskiego z tomu *Drugi oddech*: „Mówiąc nie dość ściśle i z karykaturalną przesadą, można określić pole wytyczone przez dwie pokusy, utonięcia w teraźniejszości i tradycjonalizmu, jako dylemat: realizm czy kultura. Niekulturalny realizm czy nierealistyczna kultura. Wąską ścieżką między tymi skrajnościami zawsze jeszcze można przeprowadzić własną zasadę, nie rezygnując z obiektywizmu, nie poddając się egzaltacji”.

Owo „pomiędzy” jest zawsze – uświadomionym lub nie – punktem wyjścia i być może od tego należy zaczynać proces wprowadzania w przestrzeń poetycką. Przy tym nie bez znaczenia pozostaje problem określenia tego, co ma być ową „własną zasadą”. Inaczej mówiąc: najpoważniejszym zagadnieniem jest sprawa kreacji własnego języka – gdzie są granice komunikacji w wypadku wypowiedzi pozwalającej co prawda na pełnię ekspresji, lecz płacącej za to cenę kompletnej niezrozumiałości, gdyż niemożliwe wydaje się odszyfrowanie słownika bądź zasad gramatyki wiersza. I może warto w tym wypadku odwołać się do podstawowego i wspólnego wszystkim ludziom doświadczenia, jakim jest nauka mówienia, w trakcie której swobodnej ekspresji dziecięcej mowy przeciwstawiany jest system zakazów powiadających, że „tak się nie mówi”, „tego się nie mówi” i wreszcie „o tym się nie mówi”.

## 12

Ale nie zawsze można się na owo „pomiędzy” zgodzić. Można bowiem efektywnie sformułowaną alternatywę Zagajewskiego przekształcić w ten sposób, że wybór nie dotyczy opowiedzenia się bądź po stronie „realizmu”, bądź po stronie „kultury”. I nie jest też tak, że realizm musi siłą rzeczy być niekulturalny, kultura zaś nierealistyczna. Bo niby dlaczego tak ma być? Przecież rzecz w tym, jak pojęcia realizmu i kultury definiujemy.

Warto w tym wszystkim trzymać się faktów. Załóżmy, że dziesięć procent społeczności zainteresowane jest poezją: tą, która jest drukowana. Jeśli tak, to na siedem miliardów osób żywych obecnie na naszym globie wiersze czyta siedemset milionów, nie jest zaś ich lekturą zainteresowane osób sześć miliardów trzysta milionów a to znaczy, że ci drudzy to półtora raza więcej niż populacja Ziemi wtedy, gdy byłem w wieku szkolnym, która wynosiła wówczas cztery miliardy. To są dane niepodlegające dyskusji. Z tego by mogło wynikać, że w Polsce współczesnej zainteresowanie poezją winno okazywać cztery miliony

obywateli. Wniosek, w konfrontacji z realiami, jest następujący: przyjęte założenie to utopia. W Polsce, jak słyszę od wydawców, cztery tysiące nakładu debiutanckiej powieści stanowi ryzyko wydawnicze. Z poezją oczywiście jest dużo gorzej.

Czy jednak jest to powód do pesymizmu? Nie sądzę. Przypuszczam, że czytelników rozpraw z dziedziny logiki matematycznej jest o wiele mniej niż czytelników poezji, co nie znaczy, że logika matematyczna nie odgrywa fundamentalnej roli w życiu społecznym. Te rozprawy funkcjonują w przestrzeni naszej egzystencji w sposób dyskretny, ale niemożliwy do wyeliminowania, jeśli nie chcemy, by ta egzystencja znalazła się w stanie zapaści. I można zasadnie przyjmować, że podobnie jest z poezją czy ze sztuką. W szczególności dotyczy poezji i sztuki określanych mianem awangardowej – z tym, że ona właśnie wie gdzie żywo dyskretny we własnym środowisku, które, co skądinąd zrozumiałe, premiuje raczej tendencje zachowawcze. Lecz przecież to, co dziś skłonni byśmy byli za zachowawcze uważać, jeszcze sto lat temu uznane by być mogło za awangardę.

Jednym z punktów zwrotnych w rozumieniu tego, co „poetyckie”, wydaje się przededefiniowanie pojęcia realizmu w poezji. Pocziwe trzymanie się arystotelesowskiej definicji prawdy, mówiącej o tym, że zdanie powinno się zgadzać ze stanem faktycznym, zostało przez poetów przełomu wieków dziewiętnastego i dwudziestego zakwestionowane przez to spostrzeżenie, że ów stan rzeczy mający weryfikować prawdziwość wypowiedzi pozostaje w istocie niepochwytany. Próba obejścia tej przeszkody przez symbolizm okazała się tyleż artystycznie doniosła, co niewystarczająca. Okazało się bowiem, że sprawa nie w sposobie postrzegania, lecz w sposobie wypowiedzi: w języku. Doszło do tego doświadczenie translatorskie, niezwykle w odniesieniu do poezji symbolistycznej doniosłe: to, co wypowiedziane zostało w jednym języku, nie da się wypowiedzieć w innym. Słynna puenta *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina, powiadająca, że o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć, została skontrolowana przez poetycką praktykę, powiadającą, że jeśli o czymś nie można mówić w danym języku, to może należy znaleźć język, w którym o tym mówić będzie można. Ta praktyka wszakże okazała się dla wielu odbiorców o usposobieniu zachowawczym trudna do zaakceptowania: tych odbiorców jest większość.

Kolejnym krokiem poza postulatem tworzenia własnego języka – jak „język będziański” Chlebnikowa – stało się poszukiwanie w poezji „pozajęzykowych”

sposobów wyrazu. Dobrym przykładem może tu być wiersz *Ten wybuch* Marcina Sendeckiego z tomu *Lamety*:

Ten wybuch  
Trzymał łapy przy sobie, chędogi?  
Wytatuuj go sobie na łydce

Wytatuuj go sobie na grdyce  
Totem Tabliczkę znamionową  
Aktywator siły naznaczania

[-]

/

∨

---

--- --

□

/\_ \ | / ; ~

^

~%6

>

#

\*

:

|

(i)

Czytelnik o zachowawczym usposobieniu, pilny odbiorca Miłosza, Herberta czy Zagajewskiego, pozostaje w zasadzie wobec tego utworu całkowicie bezradny. Nie od razu dostrzeże – zapewne w ogóle nie będzie się tym trudził – że „szyfrowany” tekst ma w stroficznym zapisie budowę klasycznego sonetu (4+4+3+3) opatrzonego tytułem [-], którego zakończenie stanowi wzięta w nawias litera „i”, jedyna litera (być może należałoby się zastanowić nad znaczeniem tego „chwytu”) w tym zacytowanym w wierszu przez nieliterowy zapis utworze będącym – ta interpretacja wydaje się zasadna – rejestracją „tego wybuchu” (ale i cały utwór można przecież odczytać jako ewokację „tego wybuchu” – „ten” wybuch: czy może być traktowany jako osoba?). Ów czytelnik zresztą będzie miał kłopot także z odbiorem wcześniejszych dwóch strof, w których próżno będzie poszukiwał „logiki”.

Czy coś się tu dzieje, czy ta wypowiedź tworzy spójny tok narracyjny? I tak, i nie. Pierwsze dwie strofy „opowiadają” o tatuażu, który ma sobie zrobić – na łydce, na grdyce – nieokreślony odbiorca (może czytelnik?). Być może wzorem

tego tatuażu ma być przytoczony „sonet”. W każdym razie jedno da się odnotować: z dużym prawdopodobieństwem mamy tu do czynienia z narastającą irytacją, złością, podenerwowaniem, na co wskazuje następstwo zwrotów „Wytatuuj go sobie na łydce” oraz „Wytatuuj go sobie na grdyce” – tatuaż na grdyce jest z pewnością bardziej bolesny i nieprzyjemny, chodziłoby zatem o stopniowanie „wybuchu”. Ważny przy tym jest tryb rozkazujący.

Ważna jest też kondensacja wiersza. I ważny jest kontekst – cały zbiór i towarzyszące mu motto z wiersza Awetika Issahakiana: „Powiedz mi, siostrze, gdzie droga na jajłag Bingiołu?”: jego znaczenie podnosi odautorska nota zamykająca tom, w której Sendeci informuje, że jest to „ostatnia linijka niedługiego wiersza” ormiańskiego poety. Zatem być może nie od rzeczy by było potraktować *Lamety*, czyli cały tom, jako owej linijki rozwinięcie bądź jako komentarz lub zbiór przypisów do wiersza Issahakiana, który w polszczyźnie istnieje w trzech wersjach przekładowych. Ważne wydaje się spolszczenie słowa „jajłag”, oznaczającego połoninę, pastwisko górskie, a także nie bez znaczenia jest informacja o tym, że Bingioł to nazwa miasta i prowincji należącej obecnie do Turcji, dawniej zaś do Wielkiej Armenii. Może warto też dotrzeć do wiersza, którego puentę stanowi motto *Lamet*. Ale temu czytelnikowi, który do tekstu Issahakiana nie dotrze, nie uda się odpowiedzieć na pytanie o to, czy utwór ten będzie miał znaczenie w próbie odczytania *Tego wybuchu*.

Jak widać z tego pobieżnego oglądu jednego tylko wiersza, taka propozycja poetyckiej wypowiedzi staje się partyturą pozwalającą na mnogość czytelniczych wykonań – oczywiście w przestrzeni interpretacyjnej mieszczącej się w przestrzeni utworu. Do pewnego stopnia zatem zasadna wydaje się uwaga w rozprawie *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego* Pawła Mackiewicza: „Niejeden kanoniczny utwór poetycki porównywany z wierszem Marcina Sendeckiego ujawnia swoją językową niefrasobliwość, niesamodzielność, budzi instynktowne posądzenie o jakieś estetyczne kondotierstwo. Czy jednak owa (pozbawiona odpowiedników we współczesnej polskiej poezji) bezkompromisowość w przeciążaniu wyrazów, fraz i zdań nowymi napięciami [...] nieustannie zrywaniem kontaktu z czytelnikiem zawsze i wszędzie wychodzą wierszom Sendeckiego na zdrowie?”. Mackiewicz stawia to pytanie, choć nie ma wątpliwości co do wysokiej rangi tego pisarstwa. Po co zatem w ogóle je stawiać. Pytanie o zdrowie wierszy jest co najmniej zabawne – zdrowe czy chore wiersze bądź kreują własny świat lub wieloświat, bądź nie warto na nie zwracać uwagi.



Ale pytanie Mackiewicza można przeformułować i zastanowić się nad problemem granicy rozumienia utworu. Gdy jednak przyjąć, że artysta forsujący własny, oryginalny i niemieszczący się w przestrzeni „kanoniczności” sposób wypowiedzi podejmuje ryzyko pozostania sobą za każdą cenę, także i ta kwestia staje się bezprzedmiotowa. Otwiera się natomiast pytanie bardziej jadowite: jak wiele utworów w dziejach literatury tworzy obszar, który określić by można mianem poezji nieczytelnej (odmienny od obszaru poezji nieczytanej!). Zagrobne zwycięstwa czy to Hölderlina, czy Norwida zdają się poświadczać istnienie takiego czyścica, z którego być może wiele godnych uwagi i ważnych wierszy już nigdy do nas nie powróci. Na szczęście żyjemy w epoce, gdy sama liczba czytelników i krytyków pozwala wierzyć, że to, co istotne, zostanie dostrzeżone: czynnik demograficzny zatem, czyli przyrost „gadającej pleśni” – by posłużyć się określeniem Różewicza – sprzyja ocaleniu tego, co w powszechnym odbiorze pozostaje „niezrozumiałe”.

A swoją drogą – to już na marginesie czy jako *post scriptum* do tej zaczętej jedynie interpretacji *Tego wybuchu* – zabawne się zdaje tworzenie „wiersza” ze znaków przestankowych, z których przeważająca część poezji współczesnej niemal całkowicie zrezygnowała... (I już mówiąc nawiasem: nie jest to zjawisko aż tak wyjątkowe, jak mogłoby się wydawać – w szczególności gdy chodzi o poezję konkretną).

PIOTR SZEWC

## Z powodu i bez powodu (49)

Bez tytułu i daty (XLII)

29 czerwca wpisywał się w początek wakacji, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tego dnia przebywałem już poza Zamościem – w Czołkach. I tego dnia, 29 czerwca, w Kornelówce odbywał się odpust. Patronami miejscowej kaplicy byli święci Piotr i Paweł. Kaplicę w latach dziewięćdziesiątych zastąpił kościół, a parafię w Horyszowie Polskim zastąpiła nowa parafia w Czołkach. W dniu odpustu szliśmy przez „górze” pośród łąnów zbóż, zagonów buraków i ziemniaków do Kornelówki. Mnie bardziej interesowały odpustowo-kramowe atrakcje, Babcia odwiedzała w swoim domu rodzinnym matkę, a moją prababkę, Marię Jaworską. Zwyczajne spotkanie rodzinne stawało się ceremoniałem, trochę może uciążliwym, bo obwarowanym niepisaną etykietą, warunkowaną przez pełne miłości i szacunku stosunki Babci z jej matką (całowanie w rękę matki przez córkę było naturalne i obowiązkowe), i bardziej oficjalne, zmienne z bratem Stanisławem i bratową Ceśką, jak do niej mówiono. Do kaplicy w dniu odpustu przyjeżdżał z Horyszowa Polskiego ksiądz, aby odprawić mszę świętą. Zdaje mi się, że w tamtych czasach doroczny odpust był najważniejszym wydarzeniem w życiu mieszkańców Kornelówki.

Amorficzna, znaczy też, że oderwana od realiów, sztuka – literatury nie wykluczając – budzi we mnie nieufność, nie odwołuje się bowiem do niczego sprawdzalnego, odrzuca wiedzę, doświadczenie, w imię niejasnych racji uzurpując sobie pozycję uprzywilejowaną.

Mój Tomaszów Lubelski z lat sześćdziesiątych, tereny wokół ulicy Petera, to okolica sielsko-dzika. Mieszkańcy odbierali naturze jej własność, oswajali nieokiełznane i systematycznie zagospodarowywali co się dało. Były więc niskie domy, budynki gospodarcze, zagony ziemniaków, zbóż, tytoniu, a przy nich, na pograniczu, nietknięte narzędziami rolniczymi pastwiska z oczkami

wodnymi i krowami na łańcuchu, strumyki, zagajniki, polne drogi, ścieżki, dzikie ptactwo, stadka gęsi jesienią podrywające się do lotu i powracające przed wieczorem do zagród. We wrześniu i październiku, gdy wzmagał się wiatr, z kolegami puszczałem latawce. Inspiracja płynęła ze szkoły, ale wykonanie latawca należało do Ojca.

Usłyszałem „bez tołku”, a znaczyło to tyle, co bez sensu, bez pomysłu. „Bez tołku” mówiono, może jeszcze się mówi, w Zamościu i okolicach. Na pewno mawiano tak w mojej rodzinie, mawiali tak sąsiedzi, znajomi. Okazuje się, że „bez tołku”, jak i „toczka”, to językowy regionalizm białostocki.

Róg Polnej i Spadku w Zamościu. Tu znajdował się zagon, na którym baba, jak ją nazywaliśmy, co roku sadziła ziemniaki. Ręcznie sadziła, potem motyką pielila, jesienią motyką wykopywała. Pośrodku zagonu z ziemniakami zostawiała trochę miejsca dla dwóch, trzech rzędów fasoli. Zagon sąsiedował z ogrodzoną drewnianym płotem posesją Smolińskich. No i teraz w miejscu, gdzie rosły ziemniaki, stoi budka z dumnym szyldem Dewocjonalia.

Jodła to czy świerk? To pytanie zamęczało mnie w okresie Bożego Narodzenia, niewiele pomogły mi chaotyczne tłumaczenia zamojskiego sprzedawcy choinek. Posłuchałem, pokiwałem głową, ale nadal nie wiedziałem, jak rozróżnić te dwa gatunki drzew. Wątpliwości nie rozwiały objaśnienia i zdjęcia, które znalazłem w Internecie. Jodły i świerki, młode i wyrosnięte, kilkudziesięcioletnie – niektóre pamiętam z lat dzieciństwa – rosną w Zamościu w różnych miejscach i jest ich wiele. Na jodłach szyszki skierowane są do góry, na świerkach zwisają. A jeśli drzewo jest młode i nie ma jeszcze szyszek?

Dębowiec koło Zamościa, za Kornelówką. Jaka piękna nazwa. Nigdy w Dębowcu nie byłem.

Medytacja – obszerna kategoria literacka. Ta kategoria obejmuje również opis. Namysł nad sobą, nad innymi ludźmi, nad rzeczywistością. Jakże konsekwentnie i głęboko medytuje Iwaszkiewicz.



## Zgoła nic

„Narratorzy Beckettowscy to prawie bez wyjątku kreatorzy: podmioty, które jakby na żywo – przed wirtualnym słuchaczem – układają taką lub inną opowieść, zmyślają całe światy, dodając w miarę mówienia coraz to nowe szczegóły. Ich mówienie ma formę improwizacji, tworzenia *in statu nascendi*”. Tak Antoni Libera otwiera najnowszą, dwutomową edycję przekładów Becketta. Słowa tłumacza nie najgorzej wprowadzają nas w twórczość wielkiego Irlandczyka. W rzeczy samej jest to dzieło, które bezustannie rozwija się w trakcie lektury i wymaga od czytelnika (widza, słuchacza, reżysera, krytyka) niemałej inwencji, nieustającej aktywności interpretacyjnej, wysiłku odświeżenia wyobraźni. Choć zaplanowane w najdrobniejszych szczegółach i podległe licznym autorskim wskazówkom, za każdym razem mówi nam ono coś innego.

Beckett to poeta melancholijnej świadomości, rzadko zaznającej spokoju, z uporem powracającej do kilku zapamiętanych obrazów, słów czy

gestów, które zdają się czymś więcej niż przypadkowymi wspomnieniami. Trudno zresztą powiedzieć, na ile jest to przeszłość rzeczywista, a na ile legenda. Jedyną niepodważalną prawdą Beckettowskiego uniwersum jest ta mówiąca o nigdy niezaspokojonej wyobraźni. Wyobraźni przybierającej najczęściej horrendalne, monstrualne formy, jak w znanym, wielokrotnie komentowanym fragmencie *Impromptu „Ohio”*: „byli pogrążeni, kto wie, w jakich myślach [...] Myślach? Nie, nie myślach. Otchłaniach świadomości. Pogrążeni, kto wie, w jakich otchłaniach świadomości. Nieświadomości. Gdzie światło już nie dochodzi. Ani dźwięk”. To jeden z tych Beckettowskich pasaży, które na zawsze pozostają w pamięci. Owe „otchłanie świadomości” (w angielskim tekście mamy ledwie przetłumaczalną frazę *profounds of mind*) przywołują scenę wyobraźni. Nicującej i niweczącej, przerażającej i widmowej, bez wątpienia. Ale jednocześnie twórczej. Kształtującej nasze życie nawet wtedy, a może przede wszystkim wtedy, gdy jej potencjał wydaje się wyczerpany. Trzeba przywołać w tym kontekście

jeden z podstawowych Beckettowskich aksjomatów: „wyobraźnię martwą wyobraźmy sobie” (taki przekład sformułowania *imagination dead imagine* zaproponował polski tłumacz). Wsłuchajmy się w te słowa, pomieszkajmy w nich przez chwilę, podążmy za wywołanymi przez nie pogłosami.

Przytoczona wcześniej wypowiedź Libery otwiera kilka ciekawych ścieżek interpretacyjnych. Wskazuje choćby na dostrzegalny w dziele Becketta motyw wzniosłości, rozumianej jako zawrót głowy w obliczu tego, co jawi się jako nieskończone. W tekstach bez trudu dostrzegamy tropy niezaspokojonego pragnienia: nieustanną proliferację znaczeń, ruch świadomości wykraczającej poza siebie i znane sobie języki, nerwową ironię. Autor *Końcówki* jest pisarzem wielogłosowym w sensie ścisłym. Chodzi między innymi o umiejętność pisania na dwie ręce – jedna układająca zdania wbrew drugiej – ale również o fantastyczną zdolność dostosowywania tempa zdania (akapitu, fragmentu, sceny) do rytmu wypowiedzi. Czytając oba tomy od początku do końca, odkrywamy różnorodność, bogactwo i wewnętrzną dynamikę Beckettowskiego dzieła. Czegóż w nim nie ma! Pojedyncze aforyzmy i sentencje, prozy zbudowane z osobnych, jakby rozproszonych akapitów, fragmenty

minimalistyczne, a zaraz po nich rozgadane, sztuki i antyszuki, słuchowiska radiowe, scenariusze telewizyjne i filmowe, sceny pantomimiczne, teksty poetyckie. Do każdej z tych konwencji irlandzki pisarz podchodził na jej prawach, w każdej odnajdywał coś wyjątkowego, na każdej pozostawiał niepodrabialny podpis. Nie ma dwóch tak samo skonstruowanych utworów Becketta; każdy oparty jest na innym pomysle formalnym i wymaga nowego dostrojenia naszej wrażliwości. Zdumiewająca inwencja i wyobraźnia formalna. Ale także uporczywe, może nawet stale narastające poczucie nienasycenia, tak jakby chodziło o wciąż ponawiane przymiarki do wyartykułowania nieskończonej odległej, w zasadzie niedostępnej i niemożliwej do pojęcia prawdy.

Ale oprócz tropów wzniosłości napotykamy w dziele Becketta także tropy ograniczenia, zamknięcia i logicznego wyczerpania języka. Tekst literacki zawsze był dla pisarza precyzyjnie obmyślonym i perfekcyjnie wykonanym artefaktem, którego zasadniczym sensem jest (co stopniowo odkrywamy) on sam. Utwory Becketta mają charakter zamknięty, samowystarczalny i mówią tylko tyle, na ile pozwala im wewnętrzna konstrukcja. Znaczą w skali jeden do jednego: nie wychodząc poza własne ramy, stanowią swoje

własne tautologiczne przesłanie. Dzieje się tak zwłaszcza w Beckettowskim teatrze, na Beckettowskiej scenie, maksymalnie uproszczonej, a zarazem opisanej w każdym szczegółzie i niepozostawiającej miejsca na spontaniczne, nieprzewidziane ruchy czy gesty. Oczywiście tego rodzaju ograniczenie reżyserskiej i aktorskiej wolności stanowi również pożywkę dla wyobraźni, zgodnie ze wspomnianym aksjomatem mówiącym o ciągłości naszych wyobrażeń. Jakże jednak osobliwa jest to imaginacja: nicująca i morząca siebie, nieruchoma i zubożona. W dużym stopniu punktowa, ograniczona do jednej zapamiętanej sceny, jednego powtarzanego gestu bądź jednego miejsca. Przypomnijmy sobie Krappa i jego obsesyjne, bez końca ponawiane rekonstrukcje wizyjnej, nieledwie emblematycznej chwili z przeszłości: pierwsza miłość, łódź kołysząca się na wodzie, światło w oczach. Te kilka, może kilkanaście minut, od których zaczął się dramat życiowy bohatera, przybrało we wspomnieniu nieruchomą, zmineralizowaną formę. Podobnie bohater *Impromptu „Ohio”*, bez końca zapamiętujący dwa czy trzy momenty, które wypaliły ślad w jego przeszłości. W obu przypadkach wyobraźnia ma charakter retrospektywny i regresywny, zarazem stanowi jednak napęd egzystencji, jej oś i sens.

Nie przesadzimy chyba, konstatując, że w dziele Becketta nowoczesność przejrzała się i zamarła, przerażona. Autor *Końcówki* konsekwentnie i skutecznie podkopuje naszą wiarę w prawomocność kolejnych narracji, tych wielkich i tych małych. Nie zostaje zgoła nic. Choć i to nie jest do końca prawdą. Zostają przecież chwile: pojedyncze, nieprzekładalne na żaden język, stawiające opór jakimkolwiek próbom przedstawienia czy wyartykułowania. Ślepe plamki w życiu Beckettowskich bohaterów. Wspomnienia tak wyjątkowe, że każda próba ich przywołania kończy się porażką. Można je wydobyć jedynie drogą pośrednią, prawie zawsze poprzez język. One same ukazują się w formie negatywu, który nie zostaje wyświetlony, do samego końca pozostając czarną wycinanką. Beckett i noc. Swoją drogą, czyż to nie wspaniały temat na rozprawkę krytyczną? Dla tych kilku chwil, ukrytych przed naszym wzrokiem i hermetycznie zapieczętowanych w czasie bezpowrotnie przeszłym, bądź nawet zaprzeszłym, warto pogрузić się w mroku słów, które utraciły znaczenie.

A zatem, Czytelniku, dwa solidne tomy z polskim Beckettem w środku. Najpierw sztuki teatralne, słuchowiska radiowe i scenariusze; dwadzieścia utworów dramatycznych, składających się na zatrważającą

antyhistorię odkotwiczonej świadomości, już to poszukującej sankcji swojego istnienia, już to zneruchomiałej, oszołomionej, dryfującej, dającej się nieść słowom bądź nieuchronnej logice tekstu. Beckett brzuchomówca. Beckett naśladowca. Nasłuchujący, odtwarzający, mnożący głosy – niektóre rzeczywiste, niektóre udawane, czasami widmowe, dochodzące spoza znanego nam świata. Beckett zgłębiający siebie poprzez innych. A może raczej poprzez to, co inne, bo przecież wiele postaci to fantomowe awatary autora, spekulatywne i egzystencjalne hipotezy, ucieleśniane na scenie bądź w eterze, w rozmowach przypominających jako żywo monologi, choć może należałoby raczej mówić o współczesnej psychomachii. I drugi tom: eseje, utwory prozatorskie (w tym cała powieść *Molloy*), wreszcie dwanaście wierszy, ciągnących się z tyłu jak pogłos bądź kilwater. Beckett nierzadko jednogłosowy, choć trzeba od razu zaznaczyć, że prawie nigdy nie mamy do czynienia z tradycyjnym głosem autorskim. Zwłaszcza w późnych prozach, takich jak *Teksty po nic* (*Textes pour rien*), wybrzmiewa głos rozszczępiony i odarty z jakiegokolwiek idiomatyczności, anonimowy, neutralny, niczyj bądź cudzy. Należałoby w takim przypadku mówić raczej o głosie cudzysłownym i migrującym, „głosie”

pożyczonym i w dużym stopniu pasożytniczym. W prozatorskiej twórczości Becketta kluczową rolę odgrywa akustyka jaźni, przy czym irlandzki pisarz wyraźnie i konsekwentnie zmierzał do konstatacji, że to, co nazywamy jaźnią, to prawdopodobnie efekt akustyki. Dodajmy, że trop ten nie był w żaden sposób związany z tezami francuskich post-strukturalistów, których Beckett nie czytał; gdyby szukać jakichś antecedenencji, to należałoby chyba powrócić do wczesnych fascynacji pisarza filozofią Kartezjusza, a zwłaszcza takich jego następców, jak Malebranche czy Geulincx. W swoich nielicznych tekstach poetyckich Beckett zaskakuje liryzmem. Wiersze są momentami bezwstydnie sentymentalne i nastrojowe. Zapewne dałoby się je umieścić na początku pierwszego tomu – znamionuje je pewna naiwność spojrzenia, rzadka u tego autora, w innych tekstach radykalnie problematyzowana.

Nie sposób oddać sprawiedliwości dziełu Becketta, zwłaszcza w trybie recenzenckim, z zasady skrótownym i możliwie komunikatywnym. Jeśli jest jakaś cecha łącząca teksty tak zróżnicowane i mimo wszystko autonomiczne, to jest nią hipoteza ostatecznej niekomunikatywności pojedynczej jaźni, zamkniętej w sobie niczym Leibnizowska monada. Każda próba eksplikacji Becketta



wcześniej czy później potyka się o zawartą w jego dziele barierę pustego znaku i nieobecnego znaczenia. To zresztą swoisty, osobny problem dla tłumacza, a w dalszej kolejności badacza irlandzkiego pisarza. Jak przełożyć pustkę języka? W jakiej krytycznej formule zamknąć ją i wyrazić? Może zastanawiać, że autor tak wsobny, momentami autystyczny (choćby w absurdalnych monologach czy niepokojąco skrupulatnych, matematycznych didaskaliach), na główny środek wyrazu wybrał scenę teatralną. Jest to wszakże paradoks pozorny. To właśnie poprzez umowność słowa czy gestu można ukazać wyczerpanie się języka i zdolności komunikacyjnych; z kolei dzięki szczątkowym i widmowym narracjom udało się pisarzowi wyrazić dramat zapadającego się, implodującego znaczenia.

Nic nie pozostaje w odwodzie, żaden symboliczny przesłanie, żaden dodatkowy wymiar bądź ukryty potencjał znaczenia. Ale czy w sytuacji, kiedy sensy opowiadanych historii są wyraźne i czytelne, my zaś mamy poczucie, że wszystkie karty zostały rozłożone na stole, nie stajemy nagle w obliczu tego, co zgoła nieobliczalne? W rozmowie z Januszem Pydą Antoni Libera mówi: „Człowiek staje się takim, jakiego siebie wymyśli, a wymyśla się za pomocą słów” (*Dialogi o teatrze*

*Samuela Becketta*). Zdanie to mogłoby być zwięzłym epigrafem tej (i zresztą każdej innej) edycji tekstów Becketta. Twórczość irlandzkiego pisarza trudno nazwać optymistyczną czy budującą, co do tego nikt nie ma wątpliwości. Nie jest ona jednak nihilistyczna. Podkreślmy raz jeszcze, że kluczową rolę odgrywają w niej wyobrażenia i inwencja, zwrócone ku przyszłości, niedocieczonej, żeglownej i plennej. Czytając Becketta, pamiętajmy, że istnieje także dodatkowy, niewymierny aspekt jego dzieła. Wciąż potrafi nas ono zaskakiwać, to pewne.

Jacek Gutorow

**Samuel Beckett**, *Utwory wybrane* (tom 1: *Dramaty, słuchowiska, scenariusze*; tom 2: *Eseje, proza, wiersze*), przekład Antoni Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017

## Herbert wobec Herberta. W stronę alternatywnego kanonu?

1. Już sam tytuł mojego szkicu sugeruje trudności, przed którymi staje interpretator biorący do ręki potężny, bo liczący ponad pięćset stron łącznie z faksymiliami i fotografiami, niezwykle starannie wydany przez Wydawnictwo a5 tom *Utworów*

*rozproszonych* z dopiskiem *Rekonesans 2*, którego *spiritus movens* jest niezmordowany Ryszard Krynicki.

2. Od razu pomyślałem sobie, że nie napiszę klasycznej (choć cóż to znaczy?) recenzji z tego opracowania, ale podzielę się z czytelnikiem garścią refleksji na temat Herbertowskiej poezji, a w szczególności postaram się przyjrzeć tekstom autora *Pana Cogito* pomieszczonym w tym opasłym tomie.

3. Pomyślałem także – nieco przewrotnie – że być może mogliśmy pokusić się o taki oto czysto teoretyczny koncept: a) herbertowski kanon, czyli tomy wydane za życia poety, jako – używając terminologii zaczerpniętej z Konstandinosa Kawafisa – *Ekdota poemata*; b) utwory rozproszone, jako *Anekdota poemata*.

Ale zarazem zadałem sobie jeszcze inne (tym razem zupełnie wywrotowe) pytanie: czy *Utworów rozproszonych* nie można potraktować jako swoistego rodzaju herbertowski kanon alternatywny? Czy nie stanowią one na tyle interesującej literacko oferty, aby uczynić z nich nie tylko „dodatek”, appendix, ale wyraz „drugiego dna” twórczości autora *Epilogu burzy*, jakoby inny (ale jednak egzystujący na równych prawach) wyraz herbertowskiego kanonu? A jeśli tak, to czy mamy do czynienia z jednym Herbertem,

w którym to, co „kanoniczne”, i to, co „marginalne”, stanowi pewną całość – tak bowiem podpowiada nam pierwsza pojawiająca się intuicja interpretacyjna; czy też możliwa jest też inna (heretycka w swej istocie) o alternatywnym herbertowskim kanonie domagającym się oddzielnego krytycznego namysłu? Jeśli dać się ponieść tej intuicji, otrzymalibyśmy w istocie swojej niezwykle ciekawy, ba! rewolucyjny i rewelacyjny, obraz poetyckiej twórczości Zbigniewa Herberta, w którym Herbert kanoniczny i Herbert pozakanoniczny (ale istniejący na równych prawach interpretacyjnych) stanęliby – że się tak wyrażę – oko w oko; skonfrontowałyby swoje światoodczucie. W tym zbójcekim pomysłe *Utworów rozproszonych* nie byłyby zatem dodatkiem czy też dopełnieniem utworów kanonicznych, ale stanowiłyby szczególnego rodzaju Herberta „bis”; Herberta 2. Byłyby zatem twórczością „wobec”, „względem” tej, którą już znamy i interpretujemy od dziesięcioleci. Czy wobec tego można postawić tezę o „dwóch” Herbertach? Owszem, ale z zastrzeżeniem, że ich alternatywność jest zarazem spójna i rozłączna; jest jednością i różnorodnością; jest światem i innym-swiatem; jest wyrazem twórczej wyobraźni i teźże wyobraźni inną odsłoną, generującą dodatkowe, inne niż pierwotnie sensory. Wiem, że

to brzmi nazbyt teoretycznie i retorycznie... Niemniej proszę czytelnika (a także wielce uczonych interpretatorów i krytyków) o chwilę zadumy nad wyżej sformułowaną intuicją.

4. Książka podzielona została na kolejne okresy, w których pomieszczono utwory napisane przez Zbigniewa Herberta, począwszy od tekstów wczesnych aż po ostatnie przedśmiertne. Interesujące są zmiany, które zaszły od pierwszego wydania *Utworów rozproszonych. (Rekonesans)* z 2010 roku. W nawiasie kwadratowym podają liczbę utworów odczytanych przez Ryszarda Krynickiego we wcześniejszej edycji. I tak:

- a) 1948/49–1950: 21 [20 oraz cykl *Podwójny oddech* – dwadzieścia pięć utworów w trzech częściach];
- b) 1951–1955: 64 [54];
- c) 1955/56–1968: 58 [59];
- d) 1969–1980: 31 [18];
- e) 1981–1991: 15 [7];
- f) 1992–1998: 24 [19].

W „Aneksie” Ryszard Krynicki dołączył: trzy teksty z cyklu *Charaktery* oraz cztery teksty o poezji: *Poeta przestrzeni*, *Ślepi przechodnie*, *Dlaczego klasycy*, *Dotknąć rzeczywistości*. Drugi z nich nie był drukowany w poprzedniej edycji.

5. W tym miejscu pragnę podzielić się z czytelnikiem kilkoma spostrzeżeniami z lektury *Wierszy wybranych*. Nie będzie to ani wy-

wód wyczerpujący (bo przecież niemożliwy do realizacji...), ani nawet powierzchowny – do tego konieczny byłby tekst angażujący całą gamę krytycznoliterackiego instrumentarium. Zadowolić się więc trzeba będzie okruciami myśli, uwag i spostrzeżeń. We wczesnych wierszach poety dostrzegamy spory ładunek niepokoju, rozedrgania, egzystencjalnej niepewności, która na stałe obecna jest w tej poezji. Wbrew stoickim ideałom, wczesny Herbert wydaje się być trochę arystotelikiem wyznającym regułę „złotego środka” sformułowaną przez Stagiryte w jego słynnej *Etyce nikomachejskiej*. Dobrym przykładem jest tutaj wiersz *Złoty środek*, w którym pojawia się następująca fraza:

[...]  
Uczeni zmyślają początek  
Prorocy wieszczą koniec  
My wierzymy w środek  
Zaciszny jak kropla tłuszczu

W środku zapach i kolor  
Dostatek trzech wymiarów  
Milion oswojonych rzeczy –  
[...]

„Środek” jest zarazem umiarem między skrajnościami, jak i swobodnego rodzaju azylem, miejscem schronienia; przestrzenią, w której w sposób bezpieczny możemy się zadowolić. W środku jest „milion oswojonych rzeczy”; w środku świat pokazuje swoją przyjazną, pozba-

wioną agresji i fanatyzmu twarz. W tym sensie *Złoty środek* z powodzeniem mógłby spełniać rolę wiersza programowego na równi z *Przesłaniem Pana Cogito*, *Raportem z obłąkzonego miasta* czy znakomitym *Kamykiem*. Zarazem w utworze tym odnaleźć możemy także nutę eschatologiczną, tak bliską piszącemu te słowa.

6. Wiersze z końca lat czterdziestych zaskakują poetyckim rozmachem, charakterystyczną dla poety metaforą i uniwersalistyczną tematyką. Chciałoby się rzec: to Zbigniew Herbert, jakiego doskonale znamy; od razu ukształtowany w swej charakterystycznej i pojedynczej pełni; Herbert o ustawionym poetyckim głosie; o dykcji wysokiej i ironicznej zarazem – sztukmistrz półcieni, szarości, odważnych skojarzeń i kosmicznej perspektywy. I to wszystko znajdziemy w utworach p o m i n i ę t y c h, zajmujących miejsce w poźółkłych brulionach, na luźnych kartkach, w szarych teczkach; w pudłach, po których biegają pająki i kurz ma swoją kryjówkę...

7. Powtórzę to raz jeszcze: Herberta pominiętego czyta się z równą fascynacją, jak Herberta kanonicznego, a czasem doprawdy nie wiadomo do końca, który jest który...

8. Nie sposób w krótkim i z konieczności sprawozdawczym tekście pochylić się nad bogactwem prezen-

towanych w tomie utworów. Warto jedynie zaznaczyć, iż pojawiają się wiersze odwołujące się do motywów franciszkańskich, a skupiające się na czystości i ubóstwie – *Epos*; egzystencjalistyczne, przywołujące słynne frazy z *Myśli* Blaise'a Pascala – „[...] nieco mgły / kropla wody / jak mówi Pascal / wystarczy” – *Trzcina*. Są też utwory oniryczne, w których poeta odwołuje się do marzeń sennych, jak choćby *Wierność snu*.

9. Dotknięty zostałem świetną *Przypowieścią o gołębiach* z lat pięćdziesiątych, która swój pierwodruk miała na łamach „Kwartalnika Artystycznego” dopiero w 2015 roku! Widać tutaj – jak słusznie zauważa Ryszard Krynicki – polemikę z Tadeuszem Różewiczem. Wybrzmiewa w niej niezwykle mocna krytyka realnego socjalizmu z równoczesnym odwołaniem do wartości chrześcijańskich: „[...] i gołąb / ale jakże inny niż ten / co był okrzykiem Noego / i ten co grzał się w ciepłym rękawie ulic Asyżu [...]”. Równie udane są też prozy poetyckie, jak na przykład *Linoskok* albo ironiczna *Śmierć*. Ale najwięcej do myślenia daje *Poeta i żaba*.

10. Niepokojący jest *Psalm* stylizowany na modlitwę króla Dawida, lecz w istocie przepełniony tonem ironicznym i sarkazmem kogoś, kto pozbawiony wiary pragnie odczarować świat. Tęcza będąca znakiem

Przymierza Boga z ludźmi i kamienne tablice dekalogu dla Herberta stają się „przemocą pustych słów”, a zatem nie tylko zanika w nich sakralny, uniwersalny sens, lecz co gorsza Przymierze z góry Synaj staje się synonimem systemu opresji; staje się zbiorem zasad semantycznie pustych, bez jakiegokolwiek odniesienia do realności. Mało jest utworów Zbigniewa Herberta tak programowo antyreligijnych, w których dostrzec możemy nie tylko wyraz daleko posuniętego agnostycyzmu, ale i wręcz jawną kontestację wartości judeochrześcijańskich, na podłożu których ufundowane są aksjologiczne korzenie kultury europejskiej.

11. W niedokończonym wierszu bez tytułu czytamy: „[...] Pamiętaj: kiedy już nie będzie nikogo, komu mógłbyś być wierny, bądź wierny sobie. Intelktualnie wybierać można wszystko lub nic: Boga lub skończoność [...]”. No właśnie!

12. Przyszłym badaczom polecam choćby takie artystyczne perły, jak: *Litania do Ironii; Kontrasty; Umarły*. Bardzo piękna jest nostalgiczna proza poetycka *Dom Anieli*, wspominająca babkę poety, albo zabawny, utrzymany w lekko prześmiewczym tonie utwór – *Pośmiertne życie niektórych polskich poetów*.

13. Jest też tajemniczy wiersz \*\*\* (*w czasie bezsennej nocy...*), w którym mowa jest o trzech słowach, zaginio-

nych słowach „rozpuszczonych we krwi”. Nie wiemy, jakie to słowa, choć wiadomo, że nie ułożą się w zdania. Z drugiej strony pewne światło rzuca fraza: „[...] i może raz jeszcze / wypisze je ktoś na ścianie”, odwołująca się do słynnego fragmentu z Księgi Daniela, opisującego piszącą rękę na ścianie podczas uczty u króla Baltazara: „*Mene, mene, tekel uparsin*” (Dn 5, 25).

14. *Pan Cogito a utopia*. To gorzki i ironiczny utwór, który z pewnością stałby się jednym z ważniejszych, „kanonicznych” wierszy poety. Jednak, jak już zaznaczono na wstępie tego omówienia, obecność utworu w „Herbercie bis” jest na tyle znacząca, iż jedynie podkreśla intuicje piszącego te słowa o tym, że mamy do czynienia z niezwykle intrygującym zjawiskiem „innego” Herberta, domagającego się równie bacznego krytycznego namysłu.

15. Na zakończenie parę słów o Wydawcy. Imponujące dzieło Herberta jest zarazem imponującym dokonaniem Ryszarda Krynickiego. To przecież owoc prawie dwudziestoletniego iście benedyktyńskiego wysiłku w mozolnym, litera po literze, słowo po słowie odczytywaniu wierszy i ich fragmentów odnalezionych w brulionach, teczkach pełnych pożółkłych maszynopisów, karkach i karteluszkach... Dopatruję się w tym czegoś więcej niż pasji – to wyraz wdzięczności, do której może

być zdolny tylko ktoś, kto postrzega samego siebie jako bezgranicznie oddanego Ucznia... Ale też tajemnicy duchowych poruszeń, nad którą należy zamilknąć.

Mirosław Dzień

**Zbigniew Herbert**, *Utwory rozproszone (Rekonesans 2)*, Wydawnictwo a5, Kraków 2018

## Prawda rytmu

*Addenda* – uzupełnienia, dopiski.

Do czego autor tej książki dopisuje swoje notatki? Nie można powiedzieć, że po prostu do toku życia, bo oprócz jego okoliczności, mamy tu coś przez okoliczności nieuchwytnego, chociaż one to „coś” dobitnie akcentują.

Ukrytym i może najważniejszym tematem *Addendów* Krzysztofa Myszkowskiego jest rytm. Lepiej powiedzieć – wiele nakładających się na siebie rytmów, wzmacniających się wzajemnie albo mijających się, stanowiących muzykę form i muzykę znaczeń. Chociaż pojawia się w *Addendach* obsesja liczb, a więc elementów abstrakcyjnych, to jednak rytmizacji podlegają materie opisywanych rzeczy, krajobrazów, ludzkich portretów, autorefleksji. I jak to w rytmie bywa, równie ważne są jego słowne segmenty, jak i luki między nimi, milcząco wymowne.

Już na początku książki czytamy znamienne zdania: „Ile czasu się traci. Ile spraw i rzeczy ciągle idzie na przepadłe. I w tym jest sens”.

Dla oddania sprawiedliwości tej pięknej książce trzeba wymienić przynajmniej niektóre kategorie bytów, tematów i obsesji poddawanych takiej sugestywnej rytmizacji.

Najbardziej elementarna, zbliżająca *Addenda* do poezji jest rytmizacja głoskowa. Oto przykład, jeden z mnóstwa, zwartej muzycznie frazy: „W zimnym słonecznym blasku nurt, kry i rybitwy”. Chwilami ponosi Myszkowskiego czyste igranie dźwiękami: „Żurawie i żurawiny. Ryby i rybitwy. Borówki i borowiny. Kormorany i kurki”. Zbieżność głosek oddaje dziecięcą nieomal radość mowy, jest marzeniem o jej niewinności.

Dążenie do zmysłowej pełni przejawia się i w tym, że jest to książka przeniknięta niezwykłą wrażliwością wzrokową. Jej sublimacją są kontemplacyjne opisy obrazów i grafik Nachta-Samborskiego, Dürera, Panka. Nigdy nie mają one charakteru artystowskiego, są włączone w akty widzenia spoza świata sztuki, niejako kondensują i rytmizują wszystko, co widzialne.

Innym rodzajem rytmizacji są opisy miast odwiedzanych i miast, w których się żyje na co dzień. Zjawiają się Jerozolima, Wilno, Rzym, Paryż, Kraków, Bydgoszcz, Toruń.

Ale zwykle nie używa się w książce nazw tych miast – są tylko nazwy mijanych ulic, placów. Rozumiem to następująco: żeby uchwycić ducha jakiejś konkretnej miejscowości, trzeba topograficznego szczegółu, który wiążąc się z tradycyjną nazwą, staje się jednocześnie konkretem i aurą, wędrówką i ogólnym spojrzeniem. A przywoływane wędrowne konkrety rytmizują to, co nieuchwytnie – aurę.

Rytmizowana jest przyroda. Tutaj narzucają się jako archetyp przeżywania natury wspomnienia młodzieńczego rejsu „Darem Pomorza”, z jego rytmem wacht i z morską surowością bytowania. A po latach te wspomnienia stają się także rytmem wolności wyobraźni. Myszkowski pisze: „Na »Dar« trafiłem z nadania Conrada. Byłem wolny i nagle świat stanął przede mną otworem. Za nikim nie tęskniłem, niczego nie pragnąłem i na nic nie czekałem. Wszystko było blisko, na wyciągnięcie ręki, ale jakby za siedmioma górami i siedzioma lasami, jak w szczęśliwej baśni”. W tej realnie-baśniowej perspektywie widać zarysy pisarsko uszczęśliwiającej wyobraźni.

Późnym echem tego morskiego d a r u są opisy wędrówek wzdłuż wybrzeża, zaznaczane numerami zejść na plażę i wychodzenia z niej. (Może tutaj najwyraźniej daje o sobie znać swoista numerologia Myszkowskiego). Oto charakterystyczny

fragment: „Na końcu Morskiej, na dziewiątym od podestu stopniu schodów Wejścia 33, schowany wśród wydm naprzeciw szalejącego morza. Słońce w zenicie. Wir i niepewność. Czysty i jasny widok”. Ten ascetyczny zapis przynosi bardzo wiele. Pedantyczna lokalizacja miejsca jest też przejawem ezoterycznej magii liczb, które swoją abstrakcją przeszywają burzliwość natury i równie nieopaną burzliwość wewnętrznego przeżycia. W *Addendach* możemy odszukać bardzo wiele takich mikroobserwacji skupiających w sobie różnorodne światy.

Numerologia Myszkowskiego ma mnóstwo przejawów, a czasami jej odmianą bywają klasyfikacje. Wszystko to są oczywiste odmiany rytmu. Rytmu, który jest zaklinaniem. Klasyfikuje zbierane na plaży otoczaki, liczy kroki swoich miejskich wędrówek, upajają go liczbowe magie *Wyznań* Augustyna. Wreszcie oddaje się kabalistycznej gematrii – zauważa, że „wartość liczbowa liter wyrazu »światło«, jest taka sama, jak gematria słowa »tajemnica«”. Ten ostatni cytat uważam za znamienity, bo można go odnieść do samej książki tego autora. Oto wszystko, co stoi w jasnym świetle nienaganych składniowo opisów świata zawartych w *Addendach*, jest zarazem tajemnicze, jak klasyfikowane zewnętrznie otoczaki, niedostępne w swoim wnętrzu, w swojej istocie.

Użyłem słowa „zaklinanie”. Ale przecież to nie tylko numerologiczna magia, to rytm czegoś o wiele głębszego.

Oto w dwóch miejscach książki napotykamy Drogę Krzyżową. Najpierw jest ona suchym wyliczeniem zdarzeń: pojmania, procesu i egzekucji Jezusa. A po stu stronicach, w pewnym momencie razem z autorem idziemy Drogą Krzyżową w Jerozolimie. Starannie i w bolesnym rytmie odmierzone trzynaście stacji Męki uwidocznią się razem z chaosem dzisiejszego życia, który je otacza – krzyków bazaru. I sprawa niezwykła – jedna tylko stacja pozostaje niedotknięta opisem: ta, gdzie Pan Jezus zostaje obnażony z szat. Jakby obnażony został także z możliwości opowiedzenia o Jego poniżeniu...

W ten sposób owa numerologia, która zrazu mogła nam się wydawać nieistotną autorską obsesją, staje się żywym, poruszającym rytuałem etyki i wiary. (Podobnie w pierwszej powieści Myszkowskiego, *Pasji świętego Jana*, bohater modli się w katedrze, kontemplując *Drogę Krzyżową* Dürera).

Wreszcie rytmizacji podlegają powtarzające się regularnie medytacje nad pisaną powieścią o Thornie, Mohlu i Rothcie. A wśród nich niezwykły zapis, kiedy autor *Addendów*, a przy tym autor pisanej powieści, odczuwa pokusę, żeby zmienić

literacką fikcję w rzeczywistość: „Gdy wracałem znad rzeki, nagle myśli, żeby skrócić w Świętego Jana i iść do Mohla, który siedzi w wieży, zobaczyć go i porozmawiać”. Zawrotny jest rytm tego tańca literackich dystansów i utożsamień – literacki narrator *Addendów* zmienia się w ich realnego autora, a ten autor chce znaleźć się nie jako narrator, a jako człowiek z krwi i kości we wnętrzu swojej fikcji!

Wiele jest w tej książce treściowych zakamarków, które są jak karby wyryte na upływającym czasie. Wśród nich odwołania do twórczości Samuela Becketta, autora od zawsze towarzyszącego duchowej drodze Krzysztofa Myszkowskiego. Przepiękny i wstrząsająco wnikliwy jest pisarski wizerunek jego twarzy na stronie dwudziestej czwartej *Addendów*: „Widzę więc dwie twarze Becketta, objawiające się w zależności od oświecenia, jakby były w nim raz światło, raz ciemność, zmagające się ze sobą, toczące bój na śmierć i życie: i raz jest to syn światła, a raz ktoś cierpiący i niespokojny, w którym siedzi zły duch”. Ten cytat dotyczy Becketta, ale przybliży także ogólną etyczną tonację *Addendów*, raz dyskretną, a innym razem prawie brutalną „za” i „przeciw” dzisiejszemu światu.

Kilka rozsianych po tekście książki autotematycznych napomknięć pozwala docenić autorską



samoświadomość. Co najmniej dwie refleksje są warte przytoczenia.

Czytamy zatem w finale tej sylwy, bo również sylwą można nazwać *Addenda*: „Konglomerat złożony z dziesiątek drobni i drobinek. Jak to się tak samo w sobie układa i kształtuje? I jak jest trwałe?”.

A wcześniej Myszkowski pisze: „Opowieść zestawiona z fragmentów, urywków i pojedynczych zdań. Wewnętrzna ciągłość i jedność daje jej związek z formą i duchem całości”.

I w innym miejscu: „Wyjaśnienie, które zawarte jest w treści, i wyjaśnienie, które zawarte jest w formie, a nawet przyzajone tuż za nią, ukryte, jako jej następstwo i konsekwencja”.

Jeśli tak mocno podkreślałem znaczenie rytmu w tej sylwie, to dla

wydobycia owej ukrytej formy – rządzącej realiami i dającej się tym realiom powodować, we wzajemnym oddziaływaniu.

Jest w *Addendach* fragment, który wpleciony w ową formę jednocześnie ją wzmacnia i unieważnia – to upamiętnienie śmierci Matki. Jako zapis ludzkiej ostateczności jest ponad wszelkim ładem, jaki można nadać życiu. A przecież w ten ład się wpisuje. Myślę, że ten paradoks, znany przecież wszystkim świadomym artystom, nadaje książce Krzysztofa Myszkowskiego wstrząsający dramatyzm.

Piotr Matywiecki

**Krzysztof Myszkowski**, *Addenda*, Biblioteka „Kwartalnika Artystycznego”, tom 16, Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury / Dom Wydawniczy Margrafen, Bydgoszcz 2017



---

## NAGRODA IM. SAMUELA BOGUMIŁA LINDEGO

Laureatami dwudziestej trzeciej **Nagrody Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Bogumiła Lindego** zostali: **Małgorzata Szejnert i Navid Kermani**.

**Nagroda Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Bogumiła Lindego** jest jedyną polsko-niemiecką nagrodą literacką przyznaną 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 m.in. **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**.



Antologia przekładów Stanisława Barańczaka *444 wiersze poetów języka angielskiego* to świetnie wyedytowana i opatrzona dogłębnym posłowiem Magdy Heydel książka przypominająca wspaniałe dokonania translatorskie wybitnego poety. Trudno dziś spierać się o jakość tych przekładów, dyskutować poszczególne rozwiązania przekładowe, kruszyć kopie o taki a nie inny wybór przekładanych autorów. Po prostu wiersze te, w przeważającej części, stanowią kanon współczesnej literatury języka angielskiego i przy okazji są kanonem lektur, które powinien odbyć każdy czytelnik poezji współczesnej. Przy okazji tej wspomnieniowej publikacji warto być może pokusić się o odtworzenie emocji, jakie towarzyszyły publikacjom w legendarnej Bibliotece Poetów Języka Angielskiego, którą afiliował przy Wydawnictwie Znak Barańczak, kreując w jakimś sensie obraz poezji polskiej poprzez przekład. Doskonale pamiętam afekty, jakie towarzyszyły kolejnym publikacjom w charakterystycznych, czarnych okładkach, a później, w bardziej już zróżnicowanej szacie

graficznej, książek Larkina, Audena, Bishop czy Heaney. Uważam, że przypomniani w *444 wierszach* poeci radykalnie odkształcili i wpłynęli na ważne przemiany w polskiej liryce, zwłaszcza po roku 1989. Dziś czytamy ich, bogatsi również o inne warianty przekładowe, w określonej atmosferze utraty, gdyż brak Stanisława Barańczaka w polskiej literaturze wydaje się coraz silniej odczuwalny. Po prostu nikt z równą determinacją i regularnością nie jest dziś w stanie publikować książek przekładowych z zakresu poezji światowej. Polska potęgą tłumaczy stoi, ale zapaść na rynku wydawniczym i kompletna marginalizacja poezji powodują, że kontekst, w jakim działał Barańczak, wyraźniej jawi się jako jednak wyjątkowy. Za wszelką cenę pragnę uniknąć oczywistego panegiryku na cześć Barańczaka-Tłumacza. Skupić chciałbym się na kontekście chwili obecnej, w jakiej pojawi się antologia wyczynów autora *Korekty twarzy*. Bardzo ciekawym efektem lektury okazuje się, rzucający się wreszcie w oczy, wpływ, jaki na oryginalną twórczość liryczną Barańczaka wywarł cho-

ciażby Dylan Thomas – jego translacyjny debiut. Wydawać się może, że właśnie Dylan Thomas „odstaje” od reszty stawki swoją rozchełstaną, konwulsyjną i wizyjną poezją, która tak bardzo nie przystaje do powściągliwych, eleganckich i chirurgicznych strof takiego giganta jak James Merrill. A jednak właśnie u Thomasa odnajdujemy przerzutniowe chwyt, grę na semantycznej zwłoce, podcięte zagrania językiem, czyli wszystko to, co stanowi komponent oryginalnych wierszy Barańczaka. Jakże pięknie odnajduje się w lekturze to powinowactwo, ponieważ się przywracające jakiś wspaniały ciąg rozwojowy poezji Barańczaka, która u swych źródeł jest gorąca, wulkanicznie rozedrgana od emocji, a dopiero później osiąga coraz bardziej krystaliczne i zharmonizowane brzmienie. To brzmienie odnajdujemy właściwie u większości z bohaterów antologii *444 wiersze poetów języka angielskiego XX wieku*. Począwszy od pastoralnej poezji Roberta Frosta i pięknej liryki Thomasa Hardy’ego, aż po kapitalne ostatnie wiersze Seamusa Heaney’a. Między nimi z kolei mieści się cały wspaniały wiek dwudziesty w poezji języka angielskiego. Cieszą zwłaszcza przedruki z książek dziś trudno dostępnych. Myślę głównie o Dylanie Thomasie, Philipie Larkinie oraz Jamesie Merrillu. Odnoszę wrażenie,

że jesteśmy na etapie ponownego renesansu ich twórczości, chociażby ze względu na fundamentalne różnice, jakie dzielą tych poetów, a które mogłyby przysłużyć się do ponownego, wielokątnego i różnorodnego ujmowania doświadczenia kultury anglosaskiego i amerykańskiego modernizmu unieruchomionych w stereotypowych ujęciach konfliktów lub wpływów. Elizabeth Bishop z kolei jest cały czas na fali. Dbą o nią środowiska „Literatury na Świecie”, jest obecna na prawach paradygmatycznych, stanowi wciąż najbardziej enigmatyczną i nieodkrytą poetkę. Charles Simic to jedyny przybysz z naszej orbity kulturowej, który zasilił poważnie poezję amerykańską, przy jednoczesnym dbaniu o własne korzenie językowe. Rozmawiałem z nim parę lat temu podczas Festiwalu Miłosa w Krakowie. Podkreślał, że Barańczakowi zawdzięcza istnienie. I nie chodziło mu tylko o przekład. Istnienie rozumiał jako skupienie na konkretności, radykalne oddanie sprawiedliwości błahostkom i przedmiotom oblegającym nasze egzystencjalne uzurpacje. Jakże blisko i intensywnie ci poeci z sobą współistnieją. Simic i Barańczak – dwóch wygnańców, którzy znaleźli w Ameryce miejsce dla tradycji swoich małych i nie dominujących języków, w których wypowiedzieli sporo z traum poli-

tyczno-historycznych dwudziestego wieku. Spośród prezentowanych w antologii poetów E.E. Cummings wydaje się, tradycyjnie, najbardziej odjechany i awangardowy. Sęk w tym, że jest to awangardowość tak bardzo zmotywowana pogonią za nowatorskimi rozwiązaniami w polu syntaksy, że nawet najbardziej wierny czytelnik dostrzeże w nich intencjonalne laboratorium, a nie integralny gest artystyczny, co nie oznacza, że czyta się go nie bez przyjemności. Nie wspominał o Auden tylko dlatego, że zabrakło mi w antologii przedruku *Kalibana do widzów* z tomu *Morze i zwierciadło* – moim skromnym zdaniem najwybitniejszego i najodważniejszego ataku szczytowego tłumaczeń Barańczaka. W *Kalibanie* Audena Barańczak wznosił się w rejony, gdzie oddycha się już atmosferą zaświatów przekładu i poezji. Sama antologia powinna wejść do absolutnego kanonu nauczania o poezji światowej. Jeżeli tylko znajdą się w przyszłości uczniowie zainteresowani światem i poezją.

Krzysztof Siwczyk

**Stanisław Barańczak**, *444 wiersze poetów języka angielskiego XX wieku*, wybór i opracowanie Magda Heydel, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2017

Eugenio Montale urodził się pod koniec dziewiętnastego stulecia w Genui, mieście portowym nad Morzem Śródziemnym – to ważne, bo sporo wierszy za pierwszy plan ma morze, jego wieczną, gwałtowną energię. W 1927 roku dołączył do poetyckiego ruchu hermetyków (obok niego nurt ten reprezentowali Giuseppe Ungaretti i Salvatore Quasimodo), liryki, która świadomie dopuszczała niejasne sensory, w której dominowała wieloznaczność. Antyfaszysta, polityk, senator, wnikliwy krytyk literacki, który odkrył twórczość wielkiego triesteńczyka Italo Sveva, tłumacz między innymi Eliota. W 1975 roku otrzymał Literacką Nagrodę Nobla.

Pisząc sto jedenaście wierszy tomu *Zapiski z czterech lat*, Eugenio Montale miał osiemdziesiąt lat. W przemówieniu noblowskim ogłaszał: „Pisałem wiersze i za nie dostałem nagrodę, lecz byłem również bibliotekarzem, tłumaczem, krytykiem literackim i muzycznym, a nawet bezrobotnym przez rozpoznany niedostatek wierności reżimowi, którego nie mogłem kochać”. Uprawiał też „niepotrzebność”, a za jedno z głównych zagrożeń swojego czasu uważał komercjalizację. Co do wierszy, które określał jako „wytwór absolutnie niepotrzebny, lecz prawie nigdy szkodliwy”, *Zapiski z czterech lat* są jego szóstym tomem i okazały

się również ostatnim opublikowanym za życia.

Wydaje się jednak, że to nie senilia, a wiersze kogoś w wieku zaledwie dojrzałym, kto ma wiele przed sobą, choć w poszczególnych lirykach zamyśla się nad obszarami znanej, a jednak nieodgadnionej przeszłości. Notuje szczegóły, bada tajemnice, coś pseudonimuje, nazywa innymi imionami rzeczywiste niegdyś kobiety, analizuje mdłą terażniejszość, opisuje swoje samotne życie.

Nie wypada, a i trudno opowiedać wybitną poezję spełnień i niespełnień, złudzeń i skompromitowanych mitów. Dlatego przytaczam jeden ze znaczących wierszy tego tomu w znakomitym przekładzie Jarosława Mikołajewskiego, paradoksalny, pełen ironii:

Podczas gdy Neron śpi łagodnie w swoim  
nieogarnionym pięknie  
jego małe lary które usłyszały  
głosy Erynii opuszczają ognisko  
w wielkim zamęciu. Jak i kiedy  
się zbudzi? Tak powiedział Poeta.  
Ja, pan niczego, nawet siebie samego,  
bez ciepła wonnych drew  
i owiewany chłodem urzędzenia  
na ropę,  
ja również słucham stukotu  
chodaków i stóp, lecz mikroskopijnych.  
Nie budzę się, nie śpię od dawna  
i nie spodziewam się kolejnych potworności  
prócz tych które znam.  
Nie mogę nawet nakazać słudze  
by przeciął sobie żyły. Nic mnie nie niepokoi.  
Usłyszałem

tupocik myszy. Pułapek  
nie zakładałem nigdy.  
(Czytając Kawafisa)

Jak notuje sam tłumacz: „Poeta na starość zobaczył świat w ostatecznej formie, w jego sensach i nieдорzecznosciach, w jego radościach i bólu, i uznał, że forma wierna tej ostatniej odstonie życia jest najbardziej adekwatnym jego zapisem”.

Krzysztof Lisowski

**Eugenio Montale**, *Zapiski z czterech lat*, przekład Jarosław Mikołajewski, Wydawnictwo a5, Kraków 2017

Jan Polkowski „odzyskuje dla poezji »wielką opowieść«” – podkreślał z mocą Tomasz Burek, gdy po okresie milczenia, upłynęło bowiem z górą dwadzieścia lat od napisania *Elegii z Tymowskich Gór*, w 2009 roku autor powracał zbiorem pt. *Cantus*. Jakim językiem znaczył nowy początek? Czy przerzucił most „między dawnymi i młodszymi laty”, a może „przeszłość [dlań] umarła”? Badacz, omawiając charakterystyczne dla tej sztuki tematy i ideowe założenia, rozrysowywał mapę literackich fascynacji Polkowskiego – była rozległa, zajmowała wielkie połacie ziemi – aby ją zgłębić, Tomasz Burek w ślad za poetą wyprawiał się w odmęty czasu, studiował stare ryciny, była tu ciemność, od wielu lat zalegająca cisza, gdy starto kurz, opadła mgła niepamięci, przetarło

się niebo, na horyzoncie ukazały się zatopione „wyspy ocalenia”; „z daleka widok był piękny”, jaśniały sarmackie insygnia, tropy kresowego eposu, gdy podeszło się bliżej, niewiele pozostało z panoramy, jedynie „okruchy rozbitego zwierciadła”, spichlerz cały w ułamkach; melancholia już spowiła pajęczą nicią rozbitków, poetę i badacza; tony z głębi ładu niosły się jednak, chrzęst oręża wtórował neni, „pieśń-tworzenie” „uszła cało”, brzmiało echo powieści wajdeloty, historia o zatrutej studni, źródle poezji, żał służyć: kto z niej napije się, nie zapomina nigdy, śpiewu pożogi, „rdzy Wschodu”, nie umrze, żyć będzie, choć jego „dusza z popiołów”. Z tego powstaje kosmos, niewzniesiony *ex nihilo*, Jan Polkowski odnalazł zarzuconą tradycję polskiego heksametru, urywki romantycznej melodii, bohaterskiej stopy. Ale los epigona nie dla niego, kuglarzem iluzjonistycznych sztuczek nie nazwie się, choć tropi wzory dawne i czci kreacyjny gest bogów, wydeptuje własny szlak. Dokąd go prowadzi? Na krańce świata, kraje mowy, w obniżenia terenu, przeskoki.

Czesław Miłosz we wstępie do *Ogrodu nauk* zwierzał się „imaginacyjnemu czytelnikowi” z obranej w młodości drogi twórczej, jak wyznawał, wytyczanej dość „intuicyjnie”, bez świadomości dokonujących

się już wówczas wyborów, po latach zaś, gdy ze zdumieniem na nie spogląda, trwożnie zauważa: „źródło [...] wybrało co wybrałem”; krótko mówiąc, jego fascynacja „pograniczem prozy i poezji” okazała się nie tylko artystycznym, ale życiowym idiomem, skrzyżowaniem przeczuć i konstytuujących je rzeczywistych znaczeń. Obie odmiany języka zakrzewiają się w komponowanym przez Miłosza ogrodzie literatury, nad wszystkim unosi się duch pełni. U Polkowskiego podobnie. Granice jego świata, zakreślane od krańca do krańca, dopełnia obraz, w który wstępujemy za sprawą tomu *Pochód duchów*. Po atmosferze panującej we wnętrzu słów poznać Polkowskiego, są tu konfesja, żar i dygotańskie modlitewne tonu, chrzęści ziarnistość podłoża. Autor *Śladów krwi* w potrąconych liniach wiersza, w języku stromizn, odtwarza najstarsze mity ludzkości, ten o powstaniu człowieka:

Stwarzają mnie samotni którzy o mnie  
myślą  
wtedy bywam człowiekiem  
i patrzę na nieuchwytną  
chwile  
Ziemia stygnie pył traw rusza pod wiatr  
Co mijają czeka na radość żniw  
By być myślę jak nie być  
i cofam się w siebie przed początek  
światła i widzę przez ciemność  
nicości jak Bóg lepi z gliny ogień  
i otwiera w nim ranę  
polskiego języka

*Genesis* z ludowego podłoża wyrosła, historia mówiona, polska wersja mitu: Stwórca niczym Prometeusz oswaja ciemność, wznieca ogień, wytapia *logos*, człowieka, dowód na to, że dzieło stworzenia, w ogóle sztuka, rodzi się z piekła rozedrganej substancji, pootwieranego od ran ciała; *credo* artysty: tchnąć w materię ducha, namaścić gestem boskich rąk, a mechanice – zapośredniczonej w piśmie – nie dowierzać. Wyjątkiem „ciche pismo pni”, runy w drewnie wyciosywane – one też mówią, nie same – Bóg przez nie – słowo swe ustanawia.

U Polkowskiego ożywa treść świata – pierwsza, „stare zaklęcia ludzkości, sny i legendy”, znaki przymierza z tym, co za siedmioma górami, lasami – legło wyobrażone. Niewidzialne? Oto pejzaż świata natchniony przez matkę- karmicielkę:

Ona pochylona nad smugą obiecaną  
miłości hostią pisma i ogrodem  
rozwidlonych dróg  
karmi cierpliwie  
starzejącą się przyszłość  
Wie że tutaj na wschód  
od podartych nut  
*Ody do radości*  
dojrzewa się wcześniej  
jedynie do śmierci

Mowa matki, „ciężarna”, wypełnia po brzegi istnienie – karmi obrazami, użyznia nową ziemię systemem krwionośnych naczyń, biegunami

życia, wiodącymi z Raju na Golgotę Wschodu, łączy w jedno, spaja rozwidlenia dróg – dopełnia wizerunki Pana stworzenia i wydanego na śmierć Syna; boska trójjedność, dialektyka miłości. Nowa odsłona stałych reguł rządzących ikonografią – dialog Polkowskiego z tradycją *deesis*? Matczyne łóżysko zakorzenia z pamięcią pokoleń, jest prefiguracją odnawiającego się łańcucha wielopiętrowej egzystencji, drabiny bytów. Śmierć kładzie się cieniem na życiu, ale nie zetrze jego śladu, nie strąci do chaosu, na straży stoi „śpiewający kosmos”. Nie bez strachu słuchamy melodii o tym, że niewiele, tylko „las”, co „jaśnieje”, dzieli nas, zwierzęta, ludzi, duchy od „sąsiedniego świata”. Zdaje się, że to naprawdę niedaleko:

Las jaśnieje  
W sąsiednim świecie  
pęka jęk nowosądeckiej drogi  
Przede mną psy  
za mną pochód  
duchów [...]

Wstawajcie chłopcy  
Biegnijcie z radością  
przez prześwietlone freski dolin  
skryte kolory źródeł  
ku opiekuńczym korzeniom  
kosmosu

Czy stąd płynie uspokojenie?

Że istniejemy w złożonej strukturze, poprzez ciąg kolejno następujących po sobie wtajemniczeń, w tego zespoleniu? To nas krzepi.



To, że kroczymy nie sami, bo idą przed nami „nasi bracia mniejsi”, a po nas krąg domyka „pochód duchów”. Przestrzeń i czas też są po naszej stronie, związaliśmy je, legła w bezruchu niezmienna dekoracja, las, morze, w innym miejscu wiersza mającą góry, trzy ściany *theatrum mundi*, dom nasz ogrodzony:

Za ścianą śpiewa kosmos  
morze nie podchodzi bliżej  
Las wyruszył ale pozostanie  
dobrym domownikiem  
Pracujemy wspólnie  
by coś po sobie pozostawić  
Ja sieję trawę  
nim zmyje mnie  
deszcz

Natura zapada się w siebie, to urok jej potęgi, ma siłę zmycia z powierzchni co liche, przygarnąć „wątlą trzcinę”; jej „opiekuńcze korzenie” są schronieniem. I to nazwiemy miarą harmonii? To wystarczy, by uznać, że „bojaźni i drzenia” jakby mniej? Jest przecież na odwrót – w chwili, gdy uświadomimy sobie, że to, co nas przyjmuje na swoje łono, jest równie jak my „kruche” („poranione stopy nocują w kruchych koronach”), gdy w lustrze świata przejrzymy się, *facie ad faciem*, poznamy naprawdę, że to c a ł y kosmos.

\*\*\*

Porzucić można tylko przyszłość  
reszta jest powracaniem

Na powrót (na koniec?) znajdujemy się w ogrodzie, a to miniatura świata, miejsce styku wody i ognia, żywiołów nie skłóconych, ale pozostających w ożywczej harmonii, od źródła, które stąd bije, „tęczyje”, przeobrażające się wraz z cyklem natury i historii, siedlisko wszelkiego stworzenia; pełno tu śladów po zwierzynie pochwyconej we wnyki symbolu, świętego jelenia, srebrnego konia, odbitych w kamieniu scen z herbarza; nie ma tu porzuconych tropów genealogii – dawne pismo obłaskawiające śmierć nie przepada bez wieści, liternictwo zdobiące Drzewo Życia odtwarza „drogę, choć przed wiekami zrobioną”, dobrze znany rytuał przejścia – zanurzenia w sadzawce chrzcielnej – a to w języku *sacrum*, w języku Polkowskiego oznacza wyrastanie z ziemi i chwytywanie się jej korzeniami, nowe narodziny.

Aleksandra Francuz

**Jan Polkowski**, *Pochód duchów*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu” tom 150, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2018

1. Najnowszy tom poetycki Bogusława Kierca *Jatentamten* przynosi znane już z poprzednich książek autora motywy (między innymi: rozproszenie i scalanie

własnej tożsamości, poszukiwanie absolutu, indywidualne ćwiczenia cielesno-duchowe, odważne wątki homoerotyczne, interesujące figury androgynii), ich obecność tutaj ulega jednak istotnym przesunięciom i kondensacji. Otrzymujemy książkę pieczętującą wysoką próbę poezji kunsztownej pod względem formy, nasyconej dużą świadomością językowych gier wydarzających się w polszczyźnie, przede wszystkim zaś zapraszającą do przebycia konsekwentnie zarysowanych dróg wewnątrz sugestywnego, oryginalnie zbudowanego uniwersum, które Kierc umieścił na styku własnej fenomenalnej wyobraźni i poetyckich rzeczywistości jego wielkich antenatów.

Oto krótki zapis jednej z wielu możliwych przechadzek po ścieżkach wytyczonych w tym tomie.

2. Widzieć nagość, obnażać się i obnażać siebie. Ustawiać naprzeciw licznych luster – rozpoznawać siebie w powidokach wcieleń.

Wiersz Kierca dzieje się w (bez) czasie wspomnienia (patrzenie nie jest tu jednak królestwem racjonalizacji, lecz racją królestwa ludzkiej zmysłowości), w którym dokonuje się jakiegoś rodzaju spojenie (wiersz jako spoina bytu – czy bliskie jest wrocławskiemu poecie

„myślenie Heideggerem”?) rozmaitych postaci siebie.

3. „Zdziczały, kędzierzawy chłopiec”. Kim jest ten, który szuka tamtego? Miejscem przecięcia, rysą, fugą, szwem chiazmu – mnożenie metafor zespolenia niewiele zresztą objaśnia, poeta co rusz próbuje i tych, i kolejnych sposobów tłumaczenia. Ważniejsze zaś, czego (kogo) i jak szuka. A szuka przede wszystkim takiej postaci siebie, która zdolna byłaby oprzeć się niszczącej sile czasu („jakoś wychodzi, / że już mi przeszły trzy ćwierci do śmierci / i choćbym nie wiem jak dziarsko się wiercił / w sobie, wprawiając innych w głupi podziw // dla żywotności wiercipięty, trzeba / się powolutku szykować”, *Drzewo*), oparom uwiązdu, stęchliźnie śmierci, postaci, która będzie punktem na trajektorii istnienia, skąd wypowiedzieć będzie można zgodę na ubywanie.

Są właściwie dwa porządki, w obrębie których poszukiwania takie przebiegają: rezerwuar pamięci, z jakiej kapryśnie powracają rozliczne obrazy i terytorium języka, podpowiadającego (gdy język za język pociągnąć) sekretne znaki pocieszenia („*Niebyć*, tak napisane, może znaczyć bycie / niebem. Dostyc naiwne, ale retarduje / rozwój nitki od kłęбка nerwów

o tej porze // życia utajonego”,  
*Niebylec*).

4. Stawką wiersza (i pisania) jest u Kierca nieustanne „odradzanie się do zadziwienia” (prazasady ruchu myśli) oraz gotowość powierzenia się „pracy życia”. Aby czuć i wystawiać siebie na „światła nagość” (*Za oknem*).

A wszystko dzieje się na styku ciała, w przedchwili wnikania w ciało, zwłaszcza inne, drugie. W nim to bowiem bohater wierszy autora *Rtęci*, w nagości tego ciała, poszukuje klucza do scalenia zarówno korowodów postaci siebie (*Przez ciało*), jak i rozwiązania paradoksów metafizyki. Miłosny akt zespolenia otwiera nagość bytu, stan, odnalezioną w ekstazie (zwłaszcza ważne będzie jej pierwotne, starogreckie znaczenie: „przemieszczenia”, „przeniesienia”), Jedni, czyli tego, co było przed wstydem...

To zaś odbywa się w czasie efemerycznej, momentalnej epifanii, rozpoczętej przez akt wizualnego odpominania, gdy „niebo ląduje w dołku” (*Wniebowzięty*), gdy jest nam dana czułość i czujność. Bo tylko wtedy wydarza się połączenie rejestrów, splot całości. Takie, by rzecz za Białoszewskim (którego widzę jako jednego z patronów tomu Kierca), „życie na błysku” jest tutaj najlepszą drogą

do pokornego pogodzenia się.  
„Błysnąłem, no to gasnę”.

5. Nade wszystko szukać chwil nieskrępowanej radości, gdy język sam, rezonujący wewnątrz ucha pamięci, wyzwała swobodę skojarzeń. Albo choćby bawić się „tym złudnym przez siebie przeświecaniem szybek // słów” (*Jasnota*), nawet gdy zabawa przeradza się w teatr, udawanie – można wówczas sprowokować jasność (przypomnijmy sobie teraz *faktyczności* autora *Oho*). I wbić się w jej rdzeń, wcisnąć w samo jądro – „jasnotę” (rewers Leśmianowskiej „zniszczoty”?). I samemu załśnić, stać się na tę jedną chwilę „czystym błyskiem jasności”.

6. Niewątpliwy paradoks: jednym ze słów-kluczy Kierca jest „wciskanie”. Tak łączą się ciała (męskie w żeńskie), tak poczyna sobie świadomość z tajemnicą, tak zachowuje się wola na terytorium okupowanym (nie)pamięci. Mogłoby się więc wydawać, że wiele tu gwałtu, symbolicznych przemocy. A jednak nie. Bohater, „z siebie pozostałe dziwadło”, wznieca z własnej marności, znikomości, z resztek życiodajnych soków toczących się pod jego skórą, ów płomień, który jest *archè* wszystkiego. O niego żebrze, za nim zajączko jęczy, do niego

tęsknie, płochliwie wzdycha.  
Prawdziwie prawdziwie.

7. Wreszcie zjawia się ów płomień pod postacią Chcianego – rozumno-ludzkiej siły, która ma zdolność łączenia i rozłączania ciał i duchów błędzących w poszukiwaniu owej żywotwórczej figury stwarzanej przez splot i obrys wczepionych w siebie ciał; więc ruch po kole czasu i natury jest udziałem bohatera tych wierszy, który wcielając siebie w żywioły, pragnąc życiowej energii, odnajduje naraz metafizyczną jedność stworzenia: Chciane.

I śpiewa jego pochwałę.  
I mówi: TAK. I tak siedemdziesiąt siedem razy...

8. Z każdą stronicą objawia (obnaża) się więcej. Zaczyna nabierać kształtu i wybrzmiewać osobna wizja całości świata Kierca, wydarczająca się zdecydowanie poza dobrem i złem. W wierszu *Tchórzliwie* obraz Tamtego (siebie-Chcianego) złączony zostaje z tym, który udziela się „w postaci upieczonej mąki z wodą” i będzie „krwawiącym winem”, rozpinającym swoje ramiona wewnątrz człowieczego jaźniociała. Bohater jeszcze się wzbrania, nie dowierza, powtarza: „niech mnie od razu w siebie nie przemienia”...

9. Ale już pewne jest, że to właśnie owo ciało (śmiała scena

z *Adoracji*, w której głos anioła zjawia się jako echo miłosnej ekstazy nie pozostawia wątpliwości), udręczone wraz „z duszą siwą” (*Osy*), ciało, które podnosić trzeba ku upragnionym żywiołom, jakich czucie w ciele zaczyna się gubić, wygasać, stygnąć, że to ciało zatem – jest drogą i bramą do pełni: spotkania ziemskiego i niebiańskiego, boskiego i człowieczego, do wielkiej reintegracji ciała z duchem.

10. „Panteon” bosko-bańniowych figur co rusz się rozrasta (w *Grze* pojawia się na przykład „lewy anioł stróż”). W formach na wpół obumarłych, w przebrzmiałych miarach wierszy, w zaułkach staropolszczyzny (te stylizacje Kierca – „adepta cnych scjencji”!) kryją się dziwne, heretyckie byty, z którymi obcowanie wymaga zarówno odwagi wyobraźni, jak i dyskretnej pracy zmysłu słuchu.

11. Ma rację Piotr Michałowski – redaktor serii *TABLICE*, w której ramach ukazuje się tom Kierca – zestawiając tak formę, jak i wymiary światów obecne w *Jatentamten* z uniwersum Leśmiana. Używam zwrotu: „zestawiać”, choć szczeciński krytyk w obszernym, erudycyjnym posłowniu do książki nie zawahał się uznać, że głos wrocławskiego poety momentami przewyższa próbę autora *Dziej-*

by leśnej; byłbym ostrożniejszy w ocenach, warto jednak umieszczać tom Kierca na szlakach wyobraźni i myśli (ontologicznej) leśmianowskich, chociażby ze względu na liczne intertekstualne wiązania zawarte w nowej propozycji autora *Źródła światła*.

12. W tę grę na życie u Kierca – wbrew śmierci, zawsze *wbrew* niej, choć nieodmiennie *wobec* toczony – wciągnięci zostają jeszcze i Mickiewicz, i Iwaszkiewicz, i Przyboś (późni). Snuć miłość w północną godzinę, dbając o formę, od której tak wiele zależy... – to zadania, jakie poeta stawia przed sobą i swoim czytelnikiem.

Kolejne odsłony peregrynacji „w siebie ku sobie” jeszcze przed nami. A ta wstępna wędrowka „po przestrzeniach sobości”, w których rozgrywa się *theatrum* Kierca, niech będzie zachętą do dalszego wnikania w jego boczne światy, jakie zostały tutaj nieledwie obrysowane.

Adrian Gleń

**Bogusław Kierc**, *Jatentamten*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin-Bezrzeczce 2017

Artur Szlosarek to poeta, który próbuje nieustannie i dzielnie walczyć z wszechobecną i wszech-

ogarniającą pustką, zachłanną oraz pazerną nicością, wyzierającą spod wszystkiego. Ratunkiem staje się język, nie – jest, lecz rodzi się wciąż i wciąż na nowo, dlatego – staje się, ciągle reanimuje się, wymyka przytłaczającej ciemności, nurtom braku i osaczenia lękami. Język to pomoc, której nie sposób nazwać, oddzielić od ciała, to rana, która się zasklepia po to, by móc wyrwać się z tego zakłętego kręgu czarnych dziur nieistnienia, niebycia, niewysłowienia. Tę sprawę z pustką w wierszach Szlosarka zauważył już Piotr Śliwiński, ale on widzi ten aspekt poezji autora *Ołówka rzeźnika* nieco inaczej niż ja – dla niego ta liryka zapada się w głąb pustki, dla mnie – próbuje się z niej wydostać. Z kolei Paweł Mackiewicz w posłowniu do tomu *Późne echo* zauważa w poezji Artura Szlosarka osamotnienie w bólu, być może zatem autor *Święta szparagów* to twórca, dla którego wiersz jest przestrzenią wypowiedzenia tej pięknej samotności cierpienia.

*Późne echo* to tom, który gromadzi wybrane teksty poetyckie Szlosarka z jego ośmiu książek, od *Wierszy napisanych*, z 1991 roku, do *Ołówka rzeźnika*, wydanego w roku 2012. Mamy zatem pełen przegląd twórczości autora *Listu do ściany*, jego wizję własnego

pisarstwa, ponieważ nie jest to wybór dokonany przez autora posłowania, lecz przez samego poetę. Oczywiście, można zawsze spytać, czy wybór taki rzeczywiście ukazuje twarz artysty, czy raczej wiersze zebrane nie byłyby bardziej trafne, ale sądzę, że trzeba zaufać samemu poecie, podążać proponowaną przez niego drogą, uważnie przyjrzeć się takiemu wyborowi. Moim zdaniem, zbiór ten świetnie świadczy o pisarstwie Szlosarka, daje bogaty i wystarczający obraz jego lirycznego świata. Sto siedemdziesiąt stronic wierszy to w sam raz, w ten sposób nie dostaliśmy wyboru ani za skromnego, ani przepełnionego.

Dobrze się stało także, że wybrano właśnie taki tytuł – pochodzący z tytułu wiersza z tomu *Święto szparagów*, opublikowanego w roku 2010. To niezmiernie ważny tekst w twórczości autora *W tłumie*, rozpoczynający się słowami, którymi się posłużyłem w tytule niniejszej recenzji: „Na czym polega wszechświat [...]?”. To przecież również pytanie o wszechświat naszego ciała, emocji, myśli, języka poezji. Na czym polega wszechświat poetycki Artura Szlosarka? Na wsłuchiwaniu się w późne echa – pamięci, doświadczenia, wspomnień, ale również w echa głosów tych, któ-

rzy byli przed nami, słów poetów. *Późne echo* to tytuł wiersza Johna Ashbery’ego, w którego zakończeniu cienie, przywodzące na myśl cienie platońskie, zostały nazwane „gadatliwymi maszynami swego czasu” (w tłumaczeniu Piotra Sommera). W ten sposób znakomity amerykański poeta zwrócił uwagę na to, że ułuda nas napędza, i nie jest to pesymistyczny sąd, ponieważ dzięki temu możemy próbować się przedzierać przez nicność ku byciu, dzięki językowi poezji. Chwila uważności wiersza pozwala wygrać z samotnością, afirmować pisanie, poszukiwać piękna, ujarzmić czas. Artur Szlosarek bierze tytuł od Ashbery’ego, rozmawia z nim, dialoguje, koniec liryku polskiego poety to potwierdzenie myśli Platona i amerykańskiego artysty sztuki słowa, ale także próba uchwycenia się widzialnego świata, zawierzenie rzeczywistości dostępnej zmysłom: „Gdyż wierzę w to, co widzę, jakby tym było, / Czym jest, ale nie dlatego, że nie mam powodów. Odwrotnie, mam”. Jakie to powody? Poszukiwanie sensu w tym, co tu i teraz? Piękna? Lepiej wierzyć w to, co się zna, co się widzi w Platońskiej jaskini niż nieznanemu oraz niepewnemu światu poza nią? *Późne echo* to w świecie poetyckim Szlosarka wszystko to,

co już za nami, to przeszłość, która dudni w człowieku niczym kamień rzucony w studnię, to czas miniony, to przemijanie i niknięcie. *Na czym polega wszechświat?* – pyta nieustannie podmiot tych niezwykłych wierszy, i zdaje relacje z językowych perypetii, w których ginie echo dnia, echo tego, kim dawniej byliśmy, echo tożsamości i pytań o „ja”. To doprowadza do serii refleksji:

Ja jako brak.  
Ja jako brak dystansu do ty.  
Ty, które wzbudza ja, jest jego celem,  
Który obchodzi z daleka.  
Ja, które pragnie ty, ale z wiedzą,  
ze zostaje ja.  
Ja jako nieznanne.  
(*W szczelnym obiegu*)

I dalej pojawia się niezwykła metafora: „Redagować nicość”. Czy to ironia? Czy przejmujący smutek? Czy spokojne stwierdzenie faktu? Czy szyderczy wyraz gniewu i buntu? Czy wiersze zatem nie byłyby ową „redakcją nicości”, wciąż na nowo ponawianym gestem odmowy nicości, jej zaprzeczania i budowania wiary w Coś? W Byt, istnienie, sensowność? „Ja jako brak”? Codzienne ubywanie, chylenie się ku śmierci, ku nicości, ku niknięciu i znikaniu? Tęsknota za trwaniem? Zjednoczenie ze światem

– „Ja jako brak dystansu do ty”? Z Innym? Z drugim człowiekiem? „Ja jako nieznanne”? Niepewne, wymykające się, niedające się przyszpilić? Płynna, rozchwiana tożsamość? „Redagować nicość” – poprawiać, zmieniać, dokonywać korekt, jak podaje słownik: redagować – „opracowywać tekst pod względem merytorycznym i stylistycznym, przygotowując do druku”. Nicość zatem jako zadany tekst do poprawy, do przygotowania, wiersze jako teksty nicości, wymagające korekt, opracowania, edycji. Echa nicości w naszym życiu, wdzierające się do istnienia, do egzystencji, pułkoszące poczucie sensu próbując być poprzez poezję niwelowane, oddalane, niszczone, zamieniane na byt-ku-byciu.

W *Późnym echu* Artura Szlosarka odzywają się głosy ciała, które reagują na pustkę – można te wiersze czytać poprzez somatystykę, teksty liryki w takim rozumieniu są ściśle splecione z rytmem cielesności, z naturalnym porządkiem krwiobiegu. Poezja nie jest wymysłem chłodnego intelektu, który zadaje filozoficzne pytania i zastanawia się nad bytem, poezja jest ciałem, które istnieje w świecie, odpowiada na rytmy przemijania, reaguje na ból, cierpienie, żalobę i lęk

przed śmiercią. Pisze autor *Popiołu i miodu*:

Pismo dokładnie wie, kiedy wyjść z ciała.  
Wie, kiedy wysilać rzeczy  
Na niekorzyść rzeczy. Mówić od rzeczy.  
Poruszać  
Niestworzone. Pić esencję.  
[...]  
Powiedziane było niepiśmienną  
Mową, że metafory przywracają porządek  
Na ziemi.

(W szczelnym obiegu)

Język poezji zestrojony jest z ciałem – autora i czytelnika, który przedziera się ciałem przez gąszcz metafor, ciało wiersza szuka porządku w napierającej zewsząd pustce, *późne echo* ciała, którym człowiek był, odzywa się raz po raz, przypominając o pamięci i niepamięci, o doświadczeniach i bólu. *Na czym polega wszechświat?* Na to ontologiczne pytanie Artura Szlosarka próbują odpowiedzieć tysiące tomów wierszy, które są zapisem naszego śladu na Ziemi. To one mówią – na tym polega wszechświat, nasz język, język poezji, chce tylko zażegnać nicość.

Paweł Tański

**Artur Szlosarek**, *Późne echo*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Biblioteka Poezji Współczesnej, tom 145, Poznań 2017

W czwartym tomie publikowanych od 2002 roku *Pism zebranych* Witolda Gombrowicza ukazał się *Trans-Atlantyk*, chyba najbardziej śmieszna, błazeńska, dziwaczna i skandaliczna jego opowieść. Tak mówi o niej w przedmowach: „po trosze wszystko, co chcecie: satyra, krytyka, traktat, zabawa, absurd, dramat”, „dzieło groteskowe”, „fantazja”, „wizja”, „pamiętnik”, „cudacki wehikuł”, „wibracja”, „wyładowanie”, „egzystencja” – w sumie ni pies, ni wydra, nie wiadomo co. A więc miszmasz, czy może mieszanina, jeśli jedno na drugie (nie) wychodzi. Zaczyna się dwudziestego pierwszego sierpnia 1939 roku, a kończy niezadługo potem w dalekiej Argentynie – Wybuchem Śmiechu.

To, jak sam stwierdza i jak piszą inni: „przemyt ideowej kontrabandy”, próba zainstalowania siebie samego jako „światowego pisarza”, historia historyczno-erotyczna, stylizacja na sarmacką gawędę, choć przecież daleko jest od niej do Paska, „Portret Szatański”, parodia, autoparodia, a może też karykatura, konserwatywno-anachroniczno-anarchiczny galimatias czyli unicestwienie, manifest „Pustki” z, pozał się Boże, salomonowym wyjściem – Buchbalem, Bębniem, Buchem, Bachem i Bachnięciem, Śmiechem, Recho-



tem, Zataczaniem się, Prysaniem (Pryskiem?), Podskakiwaniem, Rzężeniem i Popuszczaniem, Duszeniem, Kolką, Skuleniem, Zakrztuszeniem, Huczeniem, Trzęsieniem, Wybuchem (Wybuchaniem?), Miotaniem, Ryczeniem, „Buch, Buch, Buch, Bach, Bach, Bach, Buchbachiem”, „Śmiechem Buch, Śmiechem bach, buch, bach Buchaniem!...”.

Cóż to więc takiego w istocie swojej? Zapis kompleksu, irytacji, frustracji, paniki? A może wewnętrznej Pustki i opis brnięcia w nią, z nieświadomością i uporem?

Oczko moje co tak strzelasz  
Ubij, zabij, idzie Grzela!

To widzę w *Trans-Atlantyku*: radykalizm i Pustkę, a właściwie: Radykalizm i pustkę. W założeniu skandaliczna i dziwaczna, „staroświecko-gawędziarska proza”, w eskorcie nadętych *Przedmów*, *Posłowi* i *Autokomentarzy* (strategię rozumiem, ale że się nadyma, to już nie) oraz polonistyczno-faryzejskich przypisów, not, interpretacji i komentarzy, na które z chęcią, gdyby to było możliwe, napuściłbym samego Gombrowicza.

Owszem, język ciekawy: zmysłna mikstura z Paska, Rzewuskiego, Pola i tego tam jeszcze, choć przy

trzeciej, a nawet drugiej lekturze już na przemian nuży i drażni, bo nie ma w nim tego, co autentyczne jest u Paska, Rzewuskiego, Pola, a nawet i pomniejszych Sarmatów, czy sarmatów. To fakt, że jeśli tej powieści odbierze się w przekładzie jej macierzysty język, to będzie, w przeciwieństwie do na przykład *Trylogii* Sienkiewicza lub *Doliny Issy* Miłosza, „jak balon z wypuszczonym gazem”. A byli i są tacy, co porównywali *Trans-Atlantyk* do *Pana Tadeusza*, idąc z motyką na słońce.

Ciekawe jest to, co Autor wypisuje w listach do Jerzego Giedroycia, na jakie szczydła wchodzi, jak siebie i prozę swoją nadmuchuje, jak blaguje, *blagieruje*, eskaluje, nakręca i podkręca. Ale jak prawdziwie mówić o „najgłębszym, najistotniejszym »ja«” bez odczuwania Boga, przeżywania Jego obecności i bez rozmowy z Nim? Dlatego dla mnie proza ta artystyczna okrojona jest i ograniczona, oskubana jak kur na rosół, czy przycięta jak pudelek. Jak poważnie traktować Pisarza, który mówi: „Nie ma w sztuce nic tajemniczego; nic ezoterycznego”, nawet gdyby mówił to ironicznie.

W każdym razie o *Trans-Atlantyku* powiedział i napisał dwa razy tyle, ile jest stron powieści. Jakie to pretensjonalne, niepotrzebne:

niewiele ponad stustronicowy utwór rozrósł się w krytycznej edycji do prawie pół tysiąca stron.

Jak to Spuentować? Może:

Cacy cacy jest Pankracy,  
Choć i gładki mnie Ignacy!

A może:

Matuś matuś, oj to Fika  
Ale lepiej jeszcze Kłika!

Krzysztof Myszkowski

**Witold Gombrowicz**, *Pisma zebrane*, tom IV: *Trans-Atlantyk*, opracował Marian Bielecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017

Tom 7 *Dzieł zebranych* Brunona Schulza wypełniają *Szkice krytyczne*. Jest to książka skromna i szeroko zakrojona, fragmentami niezwykła.

W liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza mówi o „rozstrzygającym znaczeniu” niektórych obrazów z dzieciństwa, które mają wielki wpływ na rozumienie i odczuwanie sensu świata, a więc na umysłowy, duchowy i emocjonalny rozwój człowieka. Wyznaczają granice twórczości, dają jej wewnętrzne życie, nadają kierunek i sens. Stykają z czarnym fatalizmem wielkiego żywiołu zła czy niewiadomego, z którego wyrwać

może tylko światło iluminacji i łaski będące jak nagłe, gwałtowne przebudzenie: „Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zawęzła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka”. Wszystko jest w ruchu, w przenikaniu się i przemianie, „nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia” i ta „wędrówka form” jest według niego istotą życia, przy czym zwraca uwagę na „ironię, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony” w każdej takiej poszczególnej manifestacji. I wreszcie to, co jest najważniejsze: powieść jako „genealogia duchowa”, ukazująca rozwój duchowy aż do głębi, do jego korzeni (tu przykład *Jakubowych historii* Tomasza Manna, które Schulz nazywa „praschematami” lub „mitologicznym majaczeniem”, czyli w skromniejszej skali niż Mann), która dla nas jest najważniejsza i najciekawsza. Kończy kapitalnym zdaniem o samotności, a gdy ona już się urzeczywistni, to wtedy, i to jest moje dopowiedzenie, zjawia się Ktoś.

Uzupełnienie tych wątków znajdziemy w szkicu pt. *Powstają legendy*, w którym mówi o wielkich antynomiach i ich znakach, energii działającej w danej chwili i współdziałającej z energią człowieka (tu:

zestawienie Napoleona i Józefa Piłsudskiego) oraz o sile moralnej („żelaznym kapitale mocy”), która się w nim lokuje i działa, stając się „dalszym ciągiem”.

W *Posłowie do Procesu* Franza Kafki czytamy o „świecie wiary”, głębokich doświadczeniach religijnych autora *Przemiany* i „najwyższej religijnej mierze”, jaką przykładał do swojej twórczości, o jego twierdzeniu, że wzniosłość boskiego porządku może być oddana tylko „siłą ludzkiej negacji” i ciekawe byłoby rozwinięcie tej diagnozy w świetle utworów Samuela Becketta. Dla Kafki twórczość była drogą do „najwyższej prawdy, do znalezienia właściwej drogi życia”, „natchnionym sprawozdaniem i świadectwem ze świata głębokich doświadczeń religijnych”, próbą ogniwą dotarcia (lub nie) do ostatecznego sensu. Z genialną determinacją wspina się na ten szczyt, a my możemy obserwować, jakie są jego błędy i zaniechania, sprawiające, że do niego nie dotarł. Tak jest w każdej wielkiej twórczości. Cała reszta jest tylko śmiesznym (bo najczęściej pełnym pychy) podskakiwaniem i płasaniem po rozdeptanych pagórkach. Także tu pojawia się stworzona równoległe „sobowtórna rzeczywistość zastępcza”, która nie istnieje prawdziwie bez nałożenia jej na „transcendentny świat” pisarza, bez

którego jest jak „luźny naskórek bez korzeni”.

Szkic *Mityzacja rzeczywistości*, najważniejsza programowa wypowiedź Schulza dotycząca jego prozy, zaczyna się od pamiętnych zdań: „Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny”. To inny rzut tego, co zostało powiedziane wcześniej. Gruntujemy się w tej biblijno-mitologicznej prozie podszytej poezją: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów” (w tych „pierwotnych mitach” oczywiście mieszczą się wieczne historie biblijne). Opowieści świadomie są budowane z „fragmentów dawnych i wiecznych historyj”, z ich elementów, ułamków, drobin i okruszyn, które zostały po ich rozbiciu – szukają one „ostatecznego sensu świata”. Ważne są formy („spiętrzenia i rusztowania”), integralność i rozwój słowa, z którym ściśle wiąże się sens świata, bo rzeczywistość jest tylko „cieniem słowa”, a filozofia jego głębokim, twórczym badaniem.

W *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* raz jeszcze mówi o mitycznej treści i duchowym sensie tej alternatywnej, głębszej wersji opowiedanej historii, o jej „osobistej i prywatnej mitologii” oraz „autentycznym podłożu”, „zagadkowości”, „medytacyjności”, „metafizycznej misji” i „korzeniach tajemnicy świata”.

Ciekawe są kontynuacje powyższych tematów i wątków w uwagach o *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej, *Akacje kwitną* Debory Vogel, *Pamiętniku wiejskiego proboszcza* Georges’a Bernanosa, *Czarnych aniołach* François Mauriaca, *Ferdurke* Witolda Gombrowicza i powieściach Zofii Nałkowskiej.

Starannie przygotowaną edycję psują robione bez polotu i wrażliwości przypisy, co niestety staje się już powtarzalną skazą obecnych polonistycznych opracowań (patrz np. ostatnie tomy *Dzieł* Witkacego).

Krzysztof Myszkowski

**Bruno Schulz**, *Dziela zebrane, tom 7, Szkice krytyczne*, koncepcja autorska Włodzimierz Bolecki, komentarze, przypisy Mirosław Wójcik, opracowanie językowe Piotr Sitkiewicz, Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2017

Nie jest niczym wyjątkowym i zaskakującym, że intelektualista o żywej wyobraźni i większej niż

przeciętna wrażliwości artystycznej kieruje się niekiedy w stronę sztuki literackiej. Bywa ona dobrym środkiem przekazywania treści, które zostały już przez niego opracowane w trybie naukowym i trafiły do wąskiego grona odbiorców, ale ze względu na ich doniosłość lub atrakcyjność autor ma pokusę nadania im formy czytelniczo przystępnej. Nie znaczy to jednak, że w takich wypadkach trzeba dokonywać systematycznych porównań wypowiedzi artystycznej z nauką, by uchwycić istotę i wartość tej pierwszej. Zazwyczaj przyjmuje się w ocenie utworów powstających na marginesie działalności zasadniczej, na przykład naukowej, inną miarę niż w wypadku pisarstwa „regularnego” – bez względu na to, czy jest owocem pracy debiutanta, czy doświadczonego autora.

Krótkie wprowadzenie wydaje się niezbędne do tego, by we właściwym świetle przedstawić czytelnikom objętościowo niewielki zbiór Leszka Kołakowskiego zatytułowany *Wejście i wyjście oraz inne utwory ku przestrodze i dla zabawy* w opracowaniu Zbigniewa Mentzla. Antologia, zawierająca teksty różne, a więc dramaty, szkice literackie, przekłady poetyckie, żarty literackie, szkice scenariuszo-

we, nie odślania nam „nowego” oblicza Kołakowskiego. Potwierdza natomiast znane szerszej publiczności umiejętności literackie filozofa, wyrażone w zbiorze krótkich fabułek pt. *13 bajek z królestwa Lailonii dla dużych i małych* (1963). Intelktualiście nieobcy był także żywioł popularyzatorski, o czym świadczy minicykl *O co nas pytają wielcy filozofowie*, będący wersją książkową programu telewizyjnego z jego udziałem. Krótko rzecz ujmując, Kołakowskiego zbiór *Wejście i wyjście* niczym nie zaskakuje, choć może być lekturą ożywczą, gdyż wydawca zadbał o rodzajową różnorodność tekstów (dramat – – proza) i o właściwą satyrycznej estetyce warstwę ikonograficzną.

Rysunki Katarzyny Boguckiej oraz oryginalny krój pisma Magiel, autorstwa Mateusza Mahalskiego, nawiązujący swoją stylistyką do czasów PRL, dobrze „ustawiają” lekturę tekstów Kołakowskiego. Według mnie warstwa wizualna książki nie pełni funkcji li tylko ilustracyjnej czy zdobniczej, ale dynamizuje wypowiedź literacką i wprowadza czytelnika w nastrój oczekiwania na rozrywkę. W wydaniu Kołakowskiego jest ona osadzona w tradycji, ale też nie stroni od elementów typowych dla wypowiedzi popularnej; efekt

humorystyczny autor uzyskuje także za pośrednictwem intertekstualnych gier z elementami rodzimej i zachodnioeuropejskiej kultury. Zgromadzone w książce teksty co prawda pozbawione są błyskotliwości i ostrości spojrzenia na ludzkie sprawy „tego i tamtego” świata (czego dotyczy *Wygnanie z raj*), ale może przyciągać walorem archiwistycznym. To znaczy jego sztuki teatralne: *Faust*, *System księdza Jansena albo wejście i wyjście*, *Żebrak i ładna dziewczyna* oraz drobiazgi prozatorskie, na przykład *Przegląd prasy polskiej – czerwiec 1972* czy *Notatki Marsjanina z obserwacji programów i ideologii polskich partii*, zawierają interesujące odniesienia do dalszej i bliższej nam współczesności, do tętniących w PRL-u mód intelektualnych, do podręcznych słowników polskiej inteligencji, a w końcu ujawniają elementy teatralnej (kabaretowej) wyobraźni Kołakowskiego. Zawiera ona w sobie pewne cechy humorystyczno-satyryczne, choć brak tym wypowiedziom oryginalności; filozof dość sprawnie posługuje się znakami, które wcześniej podpatrzył i wyłuskał z rzeczywistości społeczno-kulturowej. Trudno dopatrzeć się jednak w tych dramatycznych i prozatorskich

żartach artystycznego nowatorstwa, scenicznej głębi. Postacie raczej wygłaszają swoje (Kołakowski) kwestie; niewiele dzieje się w sensie teatralnym i dramaturgicznym. Naśladowanie Goethego, Ionesco, Becketta ma formę powierzchniową. Niewiele lub nic Kołakowski nie wnosi do naszego spojrzenia choćby na symbolicznie bogatą postać Fausta. Bardziej w tym utworze (także i w pozostałych tekstach) ujawnia się ciężenie Kołakowskiego ku literackiemu żartowi i satyrze niż ku grotesce czy ironii, które zmuszają artystę do głębszego wejścia w problemy estetyczne.

Żart o Fauście układa się w kilka luźno związanych ze sobą scen, w których potoczne wyobrażenie o magu, mędrцу i rewelatorze miesza się z atmosferą współczesności Kołakowskiego. Ostatecznie zakład między Panem a Mefistem o to, jak będzie się człowiek (Faust) zachowywać oraz jaką wybierze drogę postępowania, nie zostaje rozstrzygnięty, ale przecież nie w tym rzecz. Faust sprowadzony przez Kołakowskiego do formatu człowieka „poszukującego”, miotającego się między postanowieniem realizacji swoich żądań a niesieniem „światła” dla ludzkości, powiela stereotypowe

wyobrażenie postaci. Zabawny dodatek do sztuki to przede wszystkim garść drobiazgowo wziętych ze świata nam współczesnego. Nie pełnią one jednak większej roli w „dziejach” Fausta podanego przez Kołakowskiego.

Nieco lepiej wypada dramat *System księdza Jansena*, będący próbą postawienia tradycyjnych pytań o sens ludzkiego istnienia za pomocą dość osobliwej „figury” poczekalni dentystycznej, zamykającej na małej przestrzeni kilka ludzkich typów. Postacie oczekujące na wizytę u stomatologa zadają sobie i innym pacjentom pytania dotyczące tego, co jest za drzwiami, za którymi przyjmuje lekarz, oraz czy wejście do niego i wyjście od niego odbywa się na tej samej drodze. Finał sztuki trochę rozczarowuje schematycznością rozwiązania. Na obronę autora należy jednak dopowiedzieć, że Kołakowski w podtytule określa swój tekst jako „optymistyczną polemikę z Beckettem”, a więc czytać go należy przez pryzmat sztuk Irlandczyka. Na tym samym poziomie literackiej gry z tradycją pozostaje jednoaktówka *Żebrek i ładna dziewczyna*. Nieoczekiwana wizyta żebraka w czteroosobowej rodzinie, która właśnie szykuje się do celebrowania złożonego przez

syna egzaminu maturalnego, wywołuje w niej zamieszanie. Nieznajomy poszukuje kuli, a w zasadzie słowa, które można wyczytać z (magicznego?) przedmiotu. Celebracja sukcesu syna zamienia się w pijatykę, w czasie której żebrak umiera (choć potem znów nawiedza rodzinę), a córka z trudnych do racjonalnego wytłumaczenia powodów opuszcza rodzinę. Struktura tekstu dramatycznego osadzona jest na sile słowa, które w odpowiednich okolicznościach może zyskać wartość magiczną i mityczną. Nie jest zatem istotne to, jakie słowo zostaje wypowiedziane, ale to, w jaki sposób człowiek to uczynił i do kogo swój przekaz skierował.

Zdecydowanie więcej potencjału artystycznego kryje się w kilku drobiazgach prozatorskich ujętych we wspólny tytuł *Rzeczy*. Kołakowski umiejętnie szkicuje relacje człowieka z otaczającymi go przedmiotami: telefonem, tramwajem, domem, drzwiami, skrzynką pocztową, windą i książką. Surrealistyczność scen i zarazem ich daleko posunięta skrótowość wywołują zdziwienie, które można ująć w pytanie o charakterze ontologicznym: DLACZEGO? Warto zwrócić uwagę na fakt, że Kołakowski planował wykorzystać szkicowe prozy do

stworzenia filmu rysunkowego na temat relacji człowieka z rzeczami.

Kolejne strony antologii wypełnia poezja, która jest albo efektem pracy Kołakowskiego translatora, albo Kołakowskiego humorysty, po przyjacielsku „potrącającego” między innymi Czesława Miłosza, Stanisława Barańczaka i Wydawnictwo Znak. Antologię zamykają satyry, groteski i (auto)parodie, będące w swej różnorodności interesującym archiwum „myśli nieuczyszczonych” Kołakowskiego. W nich realizował się zdecydowanie najlepiej, folgując swojej wyobraźni i dając w formie niezobowiązującej upust krytyce systemu, któremu poświęcił większą część pracy filozoficznej (*Główne nurty marksizmu*). Na szczególną uwagę czytelnika zasługuje tekst *Pochwała cenzora*. Kołakowski w zabawny sposób wyjaśnił istotę wytwarzania i kolportażu informacji w przestrzeni społecznej poddanej ciśnieniu autorytarnej władzy. W podobnym duchu satyrycznym utrzymany jest „szkic” *Poezja filozoficzna Stanisława Jachowicza*, zbudowany na mnożeniu pozornie logicznych sensów, wywiedzionych z bajki *Chory kotek* Jachowicza.

Literackie i okołoliterackie żarty Leszka Kołakowskiego, choć pozbawione szczególnych walorów

artystycznych, mogą przyciągać czytelnika swoim, rzec by można, społeczno-kulturowym archiwum. Są one bowiem niebanalnym, a zarazem marginesowym zapiskiem intelektualnych doświadczeń jednego z bardziej znanych polskich filozofów drugiej połowy dwudziestego wieku.

Maciej Wróblewski

**Leszek Kołakowski**, *Wejście i wyjście oraz inne utwory ku przestrodze i dla zabawy*, opracowanie Zbigniew Mentzel, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2017

Nie do końca dla początkujących, niezupełnie...

Trudno mi sobie wyobrazić młodzieńca (chyba że towarzyszy mu już owa Rilkeńska Skarga), który odkrył w sobie imperatyw mówienia, nazywania rzeczywistości w poetyckiej formie, zatopionego w lekturze nowego tomu esejów Adama Zagajewskiego, poszukującego w teźże książce propedeutycznych nauk dotyczących prawideł pisania. Choć, jeśli inicjant skłonny byłby przyjąć konieczność nieustannego poruszania się po terytorium granicznym: pomiędzy ekspresją a potrzebą zamilknięcia i słuchania innych, pomiędzy głosem wewnętrznym a mową historii,

pomiędzy codziennością i tym, co odświętne, jeśli zatem gotów byłby na przygodę poszerzania obszarów własnego języka, wówczas znajdzie w osobie autora *Obrony żarliwości* przewodnika, któremu warto zaufać!

Podczas lektury *Poezji dla początkujących* nie odstępowało mnie poczucie, że pisanie Zagajewskiego, jakoś teraz ujawniło mi się to jaskrawiej niż kiedykolwiek wcześniej, wyznacza taki punkt patrzenia zarówno na przemiany poezji dwudziestego wieku, jak i pojedyncze dykcje konkretnych poetów, w którym zbiegają się drogi tego, co własne w odbiorze literatury, i tego, co stanowi ukryte źródło, podstawę (ową *archè* filozofów), na jakiej wspiera się, i z której wytryskuje, mowa każdego z czytanych przezeń twórców. Taki widok – stanowiący syntezę wnętrza i zewnątrz, siebie i innych – widok, który chętnie nazwałbym, na przekór analitycznym zapewnieniom Thomasa Nagela, widokiem zewsząd, osiagając w sztuce esejistycznego komentarza nieliczni, linoskoczkowie (tak, znów Rilke, ten sam, którego dzieje i twórczość powracają u autora *Anten* niezawodnie jak oceaniczna fala), zdolni do spinania przestrzeni, oddzielonych od siebie ledwie widoczną,



cienką granicą. (Tę pięknie wydaną, wysmakowaną edytorsko książkę – Fundacja Zeszytów Literackich zdążyła zresztą przyzwyczaić do tego swoich czytelników – zdobi okładka z reprodukcją fenomenalnego zdjęcia Klavdija Slubana, zdjęcia przedstawiającego biegnącego, domyślam się, po murze mostu mężczyznę, którego sylwetka wyraziście odcina się od rozmytej linii morza lub horyzontu – jakże piękny, trafny to emblemat całego tomu, metonimia najgłębszej jego zasady!).

Odnajduje więc Zagajewski „sfery egzystencjalnych »Pomiędzy«” bezbłędnie i z chirurgiczną precyzją – historię i kontemplację u Czapskiego, melancholię i konkret u Sebalda, niepokój i zachwyty u Miłosza, wolność i wierność u Herberta, cierpienie i piękno u Tranströmera. I nie idzie, rzecz jasna, o żadną dialektykę, materialistyczne metody, ścieranie się przeciwieństw i tym podobne figury filozoficznych wolt, lecz o akt głębokiego wniknięcia w całą dynamikę i złożoność ludzkiego losu, przejawiające się właśnie w tym rozpięciu pomiędzy żywiołami, którego poeci dwudziestowieczni doświadczyli z niezwykłą intensywnością.

Temu wszystkiemu sprzyja wybrana przez autora *Solidarności i samotności* forma eseju, forma, której pozostaje wierny od ponad trzydziestu lat. Uważni czytelnicy eseistyki Zagajewskiego otrzymają w jego ostatniej książce rodzaj interesującego autokomentarza do owego wyboru formy – a to w postaci odautorskiego posłowania. Być może niecodziennym zabiegiem krytycznym będzie rozpoczynanie od końca, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, iż posłowie to pełni w całości rolę absolutnie szczególną – intelektualnego wyznania, w obrębie którego pojawiają się dyskretne wskazania całych obszarów, które w myśli Adama Zagajewskiego zajmują miejsce wyróżnione.

Po pierwsze więc – to w postaci eseju, formy tyleż efemerycznej i niepoddającej się nijakiej kodyfikacji, upatruje autor *Dzikich czereśni* odpowiedzi na atrofie czytelniczego zainteresowania poezją, czy literaturą w ogóle. Esej zatem jako głos wolny, wolność ubezpieczający, chroniący literaturę od wulgarного pragmatyzmu dominującego we współczesności, „ratujący jej tchnienie od wygaśnięcia”, nie pozwala zakrzepnąć ludzkiemu doświadczeniu w jedną, zhiertyzowaną postać, wyzwala „ruchliwość myśli”, nie wyraża zgody na uwiąd

metafizycznych (to bardzo ważne określenie w tym pięknym słowniku dwudziestowiecznej poezji, jakim jest *Poezja dla początkujących!*) predylekcji ludzkiego bytu. Po wtóre, esej – niczym Hermes – nieustannie udziela się myśleniu, godząc uniwersalizm z olśnieniem i konkretem, zasypując przepaść między „stałym i niestałym, przewidywalnym i nieokiełznanym”. Wreszcie, *last but not least*, jest po prostu próbą, próbą dialogu z tym, co wzywa nas – przed trybunał, przed oblicze Innego, przed Tajemnicę. Esej – niech będzie, że tautologicznie – próbuje rozpoznania na własną rękę, zuchwale i niezłomnie, wiedząc, że w jego dukt wpisane jest „wieczne błądzenie”. Ale to „błądzenie” jest równocześnie „błąkaniem” – nieustanną ruchliwością, jak ruchliwe nieustannie jest nasze życie; jest także ruchem swobodnym, wędrowaniem, przechadzką. Więc trzeba błądzić „w nadziei, że u kresu podróży będzie się jednak nieco bliżej prawdy niż w dniu, kiedy się wyruszyło w drogę”.

Eseje Zagajewskiego zawarte w *Poezji...* wydarzają się (właśnie, wydarzają się! – mimo ich precyzyjnej struktury za każdym razem czytelnik ma wrażenie, że na drodze myślenia dzieją się tutaj pojedyncze olśnienia, które stanowią

sedno „próbne pisania”) jakby w trzech odmianach: mikrostudium biograficzno-intelektualnym (tak poznajemy porządek życia i pisania autora *Maltego*, dzieje recepcji *Mojego wieku* Wata czy tajemnice W.G. Sebald), traktacie (o życiu duchowym, źródłowych dziedzinach poezji, związkach poezji z rwącym nurtem nowoczesności, z państwem, duchami i upiorami modernizmu) oraz wspomnieniu, pisanym najczęściej z powodu odejścia bliskich sercu autora poetów i przyjaciół (takie pośmiertne portrety dotyczą postaci C.K. Williamsa, Stanisława Barańczaka, Thomasa Tranströmera, Wisławy Szymborskiej), ale także na okoliczność jubileuszy (Juliana Kornhausera) czy z powodu określonego wydawnictwa (szkice o Januszu Szuberze, Utzie Rachowskim).

A o jaki odcinek poruszyła się moja tropa dzięki *Poezji dla początkujących?* Za co dziękuję eseście szczególnie i w swoim imieniu?

Przede wszystkim za uwagi o „nieprzynależności” (odnalezionej wprzód u Rilkego, ale wydobytej także z meandrow historii Aleksandra Wata czy widocznej w geście młodego Juliana Kornhausera), która pozwala poszukiwać frazy zdolnej zbudować uniwersalium z tego, co poeta odnajduje

w inwentarzu własnego życia. Gest oddzielenia, za jaki przychodzi artysty słowa płacić niekiedy bardzo wysoką cenę, stanowi po prostu warunek osiągnięcia niezależności, ta zaś dopiero i jedynie może zaowocować na koniec tym, co najważniejsze – prawdą, wyrażoną w najczystszej postaci, w poezji.

W historii polskiej literatury powojennej ważnym elementem odwiecznego sporu pomiędzy zaangażowaniem (w sprawy natury społeczno-polityczno-etycznej) poety a jego oddzieleniem (umożliwiającym na przykład autentyczność *vitae contemplativae*) było rozjęście się artystycznych dróg Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera. Nie miejsce tu na to, by drobiazgowo relacjonować istotę i okoliczności zdarzeń z końca siódmej i ósmej dekady ubiegłego wieku. Powiedzieć jednak na koniec wypada, co jasne staje się już w świetle ostatnich prac eseistycznych autora *Ciepło, zimno*, iż stereotypowych kategorii historii literatury (estetyczność / etyczność), ujętych w binarne opozycje, nie sposób już dłużej przykładać do tyleż fascynującej, co złożonej (odpowiednio) relacji: Zagajewski / Kornhauser.

Estetyka zawsze – przekonująco dowodzi na wielkich

przykładach autor *Poezji dla początkujących* i lekcję tę warto od niego odebrać – pozostaje w służbie prawdy i duchowości człowieka.

Adrian Gleń

**Adam Zagajewski**, *Poezja dla początkujących*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2017

Proces tworzenia *Encyklopedii: Franz Kafka*, która ukazała się nakładem PIW-u pod koniec października 2017 roku, kolektyw czterech autorów: R. Graya, R. Gross, R. Goebela i C. Koelba rozpoczął wiosną 1996 roku, a książka ukazała się w USA dopiero w 2005 roku. Grono amerykańskich badaczy powzięło decyzję o wykonaniu rzeczy niemożliwej...

Jak opisać szczegółowo dzieło Kafki, jego utwory główne (i głównie niedokończone), szkice, dzienniki, zapisy, listy, postacie, kontekst kulturowy Pragi i miejsc, w których mieszkał, podróże, rodzinę i znajomych, autorów ulubionych lektur, etc.? A przecież wiemy, że ten mistrz fragmentu, „rozpoznawany” głównie jako posępny hipochondryk, miał czy miewał wiele twarzy – poczucie

humoru, stosował różne diety, interesował się sportem i kinem; nie przepadał za swoją pracą, ale zostały dokumenty świadczące, że był doskonałym prawnikiem i znawcą dziedziny ubezpieczeń. Że kiedy przeczytał przyjacielom pierwszy rozdział *Procesu*, wpadł w niepohamowany chichot, a całe towarzystwo uległo jego nastrojowi. Może więc „koszmary” Kafki trzeba odczytywać z przymrużeniem oka, jak ślapstickowe komedie z udziałem Bustera Keatona? A ile w tym pisarstwie nawiązań do filmowego ekspresjonizmu? Może kreował oniryczny surrealizm praski, konsekwentny w swym realizmie i scenach jak eleganckie i precyzyjne obrazy Chirico czy Magritte’a? Może traktował pisanie jako rodzaj zemsty na rzeczywistości, sugestywną złośliwość wobec różnych kodeksów i praw? Czy znaczące były w jego najważniejszych utworach wątki „cyrkowe”, pokazów, jarmarcznych demonstracji dziwności?

Taki to był przewrotny, chimeryczny wirtuoz urywku, akapitu, niedokończenia, szkicu, medytacji... Kafka zamierzał nawet napisać z Maksym Brodem wspólnie powieść *Richard und Samuel*. Ukończony i opublikowany (w 1911 roku) został jeden, pierwszy

rozdział pt. *Pierwsza długa podróż pociągiem* – Samuel zdaje się odzwierciedlać osobowość Broda.

A jaki w tym wszystkim jest udział przyjaciela pisarza, Maksa Broda, wykonawcy jego pisarskiego testamentu, który teksty ocalał przed spaleniem, ale potem redagował w dość dowolny sposób fragmenty, łączył zapiski z notesów w dzienniki, nadawał utworom tytuły, scalał części? Zasługi Broda są niezaprzeczalne, ale czy jego samodzielność nie zniekształciła... oryginału?

A trzeba jeszcze pamiętać o słynnej sprawie przetrzymywania przez jego spadkobierców (córci sekretarki Broda) pewnej liczby rękopisów i utworów niewydanych Kafki – czy możemy zatem spodziewać się jeszcze arcydzieł wysokiego chudzielca z Pragi? Jeśli tak, to encyklopedia ta czy inna pozostaje wciąż dziełem otwartym, projektem, w którym pojawiające się co jakiś czas nowe cząstki mogą zmienić cały układ i hierarchię elementów.

Skąd tyle twarzy Kafki i tyle interpretacji jego dzieła? We wstępie *Encyklopedii* odnajdziemy bardzo celne sformułowanie: „W interakcji z jego tekstami czytelnik doświadcza tej samej frustracji interpretacyjnej, którą przeżywają Kafkowscy bohaterowie”.

Jest już i po premierze spektaklu w reżyserii Krystiana Lupy według *Procesu*. Przedstawienie trwa podobno siedem godzin i nie sądzę, by kończyło się ożywczym dzikim chichotem Franza K. i jego słuchaczy.

Krzysztof Lisowski

**Richard T. Gray, Ruth V. Gross, Rolf J. Goebel, Clayton Koelb**, *Franz Kafka: Encyklopedia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017

Czwarty tom rozmów z Czesławem Miłoszem z lat 1980–1994 zawiera ułożone w sposób chronologiczny publikacje zebrane z pism szwedzkich, łotewskich, litewskich, meksykańskich, amerykańskich, kubańskich, francuskich, włoskich, czeskich, niemieckich, rosyjskich, czarnogórskich i serbskich. Miłosz jest w nich powściągliwy, ale prawdziwy i jasny, czyli taki, jaki był w całym swoim skomplikowaniu i sprzecznościach. Podkreśla, że jest poetą polskim, bo potrafi tworzyć tylko w tym języku, kocha go i chce mu wiernie służyć. Rzeczywistą jego pasją jest literatura, od najwcześniejszych lat, jak stwierdza, intensywnie kształtowana przez Stary i Nowy Testament. Mówi

o emigracji, wygnaniu, izolacji i samotności, o swojej wierze, niekiedy heretyckiej, ale wiernej i można powiedzieć, że konsekwentnej – zakorzenionej w nim i ciągle rozwijanej. Tłem są wspomnienia i komentarze dotyczące historii i polityki.

Przypomina ważne zdania i utwierdza nas w nich: „Z perspektywy czasu widzę, że należy pogodzić się z porażką, ponieważ wtedy piszemy prawdę. [...] To bardzo ważne, by pisarz umiał pogodzić się z porażką. To daje człowiekowi dużo wolności, nie trzeba martwić się o sukces, bo wręcz oczekuje się niepowodzenia”; „Określone miejsce, widziane w różnych okresach, mówi o człowieku i ludzkim życiu znacznie więcej niż akcja przenosząca się z miejsca na miejsce. Zapewnia to swego rodzaju ciągłość. Łączy mnie silna więź z powiatem, z którego pochodzę, i z moją ojczyzną, Litwą”; „To, że moja poezja jest monologiem, nie oznacza, że chodzi o mój osobisty monolog. Kiedy patrzę na swoje wiersze, nie pojmuję, w jaki sposób to wszystko napisałem. Myślę o wpływie jakiegoś demona”; „Pisarz im więcej pisze, tym mniejsza staje się jego pewność siebie. Ambicja jednak nie słabnie. Jeżeli ktoś postanowił pisać,

będzie się starał osiągnąć swój cel. Jedyna rada, jakiej można udzielić osobie, która chce zostać pisarzem, brzmi następująco: należy uparcie realizować tę ambicję”; „Dobra literatura wypływa z naszych braków i porażek, nie z naszych domniemyanych zwycięstw”.

Wrażenie robią wyznania o katolicyzmie, religii, Kościele, dobru i złu, prawdzie, fałszu i kłamstwie, nadziei i rozpaczy. Także wiele mówią wypowiedzi między innymi o żądzy rzeczywistości, pogoni czy pościgu za nią i pamięci, o tradycji biblijnej, abstrakcjach i konkretnych, o uważności, kontemplacji i pobożności, o niedoskonałości natury ludzkiej, postępie, rozkładzie i dezintegracji, o naturze, diable i eschatologii, o nihilizmie i tragizmie, o umysłowej i duchowej niewoli, o świetle i pięknie, o głosach, medium i dajmonionie, o rejestrach polszczyzny, stylu i formie, o zapisach, natchnieniu, poezji i powieści, o patriotyzmie, nacjonalizmie, tożsamości i wykoźnieniu, o cenzurze i propagandzie, o hermetyzmie i otwartości, o ideologii i tolerancji, o Wilnie, Litwie i koncepcji małych ojczyzn („kraj rodzinny”), o Ameryce i Kalifornii, o Europie Środkowej i Rosji.

Jako najważniejszych pisarzy wymienia między innymi:

Whitmana, Jeffersa, Singera, Apollinaire’a, Cendrarsa, Conrada, Witkacego, Dostojewskiego, Blake’a, Mickiewicza, Weil, T.S. Eliota, Camusa, Brzozowskiego i ze szczególnym podkreśleniem Oskara Miłosza. Przywołuje „teorię błędnego odczytania” Harolda Blooma: „poeta zawsze błędnie odczytuje dzieła swoich poprzedników i na tej podstawie kształtuje własny, oryginalny styl”. To klucz do dzieł wielu wielkich pisarzy.

Na pytanie: dlaczego pan pisze? – odpowiada: „To mój sposób na zrozumienie samego siebie”.

Krzysztof Myszkowski

**Czesław Miłosz**, *Dzieła zebrane*, tom 38: *Rozmowy zagraniczne, część druga 1980–1994*, przełożyli: Dorota Jovanka Ćirlić, Katarzyna Okrasko, Ewa Rojewska-Olejarczuk, Beata Piasecka, Paulina Rosińska, Ryszard Wojnakowski, Monika Woźniak, Maria Zawadzka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017

Czytelnicy zainteresowani życiem Leopolda Tyrmanda i, zwłaszcza, Sławomira Mrożka mają ostatnio dobry czas. Najpierw ukazała się pełna edycja dzienników Mrożka i kilka grupych tomów jego korespondencji (między innymi z Janem Błońskim, Stanisławem Lemem, Adamem

Tarnem), potem listy Tyrmanda do londyńskich „Wiadomości”, biograficzne książki Małgorzaty I. Niemczyńskiej o Mrożku oraz Marcela Woźniaka o Tyrmandzie, teraz – znakomita edycja korespondencji łącząca emigracyjne losy obu pisarzy.

Wydawnictwo obejmuje niemal pełne dwudziestolecie, ale trzy czwarte jego objętości zajmują listy z drugiej połowy lat sześćdziesiątych, okresu z wielu powodów wyjątkowego. Decydowały się wtedy losy obu bohaterów. Mroźek, od 1963 roku przebywający z żoną za granicą, przez kilka lat dojrzewa w tym czasie do decyzji o emigracji, wspinając się jednocześnie jako dramaturg na szczyt sławy. Tyrmand po opuszczeniu Polski wiosną 1965 roku przez parę miesięcy tuła się po różnych krajach, by wreszcie („o 48 lat za późno”) wyjechać do USA, a potem stopniowo, z determinacją wrastać w tamtejsze społeczeństwo i z polskiego pisarza przeistaczać się w amerykańskiego publicystę, wykładowcę, później zaś edytora i ojca rodziny. Jednocześnie zza „blaszanej firanki (bo to już nie kurtyna)” – to jeden z licznych w tomie bon motów Mrożka – dobiegają korespondentów echa „sprawy

Kołąkowskiego”, potem kampanii marcowej, wreszcie inwazji na Czechosłowację. Te ostatnie wydarzenia sprawiają, że obaj – jak wynika z listów, niezależnie od siebie – postanawiają zerwać z socjalistyczną ojczyzną, rezygnują ze starań o przedłużenie paszportu, by następnie wykonać dramatyczne gesty polityczne. Z tym że o ile ogłoszony na łamach „Le Monde” i „Kultury” protest Mrożka dotyczy tylko najazdu polskiej (i bratnich) armii na naszego południowego sąsiada, o tyle Tyrmanda do publicznego zrzeczenia się polskiego obywatelstwa w liście do „New York Timesa” skłoni co najmniej w równym stopniu nagonka antysemicka w Polsce. W tle tego wszystkiego – na kampusie Uniwersytetu Columbia i na paryskich ulicach – trwa w najlepsze rewolucja kontrkulturowa, której obaj pisarze przyglądają się z niesmakiem i bez zrozumienia.

Końcówka lat sześćdziesiątych, okres słabo odzwierciedlony w korespondencji Mrożka z Błońskim czy Lemem, tu zaś widoczny świetnie, to także czas odchodzenia, często w dramatycznych okolicznościach, osób z różnych powodów ważnych dla obu korespondentów. Giną Cybulski, Komeda, Kobiela, Hłasko,

umiera Gombrowicz, ofiarą mordu w domu Romana Polańskiego pada między innymi Wojciech Frykowski, wreszcie umiera nagle Maria Obremba, żona Mrożka... Po tym ostatnim wydarzeniu korespondencja urywa się na długo i nigdy już nie wróci do poprzedniej intensywności. Bo wcześniej toczyła się żywo. Zwłaszcza Tyrmand odpisywał natychmiast, a listy w tempie błyskawicznym – dziś trudnym do uwierzenia – pokonywały Atlantyk.

„Fabała” tych listów (bo takie korespondencyjne dialogi mają swoją fabułę) toczy się wokół kilku spraw. Pierwszy wątek to praktyczności emigranckiego życia: i te przyziemne, czysto formalne (choć dla dipisów jak oni „papiery to nie formalność, ale egzystencja”), i te związane ze sporami ideowymi wśród wychodźców (na przykład zerwanie Tyrmanda z „Kulturą” po tym, jak Giedroyc odmawia przedrukowania jego listu z NYT). Drugi wątek to sprawy pisarskie, to znaczy zawodowe, bo obaj traktują pisanie jako profesję (tu Tyrmand ochoczo i z dużą znajomością rzeczy włącza się w budowanie wizerunku Mrożka w Stanach, tej „demokracji gustów”). Trzeci wątek: starzenie się ciała, dramat – i komedia – biologicznego istnienia (T: „łysieję”; M: „Będziemy więc łysiec razem, ja to

już umiem”). Czwarty: starzenie się Europy (z biegiem lat obaj w coraz większym stopniu stają się konserwatystami rozgoryczonymi przez obrót spraw na świecie). Piąty: Polska i polskość („polakowatość”, wyrwie się Tyrmandowi) oraz własne osadzenie w świecie (M: „wszędzie czuję się obco”; T: „ja nigdzie nie czuję się zupełnie obco”). Szósty: autoanalizy i diagnozy wzajemne (na przykład przenikliwe rozpoznanie przez Mrożka istoty stosunku Tyrmanda do kobiet). Siódmy wreszcie – choć nie ostatni – to dynamika stosunku między korespondentami. Od zwykłej życzliwości (mocno zdystansowanej w wydaniu Mrożka) relacja ta przechodzi na etap wylewności ze strony Tyrmanda („Ukochany Mrożku”, „Mrożku słodki”) i powściągliwych, ale jednak czytelnym oznak bliskości u Mrożka („zostaliśmy jakby »kolegami z wojska«”), który w końcu zdobywa się nawet na wysłanie Tyrmandowi maszynopisu sztuki z prośbą o komentarze. Kontakt jest niemal wyłącznie korespondencyjny: mimo licznych prób pisarzom w ciągu dwudziestu lat udaje się spotkać tylko kilka razy. Tyrmand wielokrotnie namawiał przyjaciela na przeniesienie się do USA, jak wiemy jednak, Mrozek – choć przymierzał się chyba do tego pomysłu – pozostał w „starej” Europie.



Od strony edytorskiej listy opracowane są znakomicie, zilustrowane licznymi, w większości mało znanymi fotografiami. Do precyzyjnych, na ogół bardzo instruktywnych przypisów Dariusza Pachockiego mam tylko dwa uzupełnienia. Wzmiankowany na stronie sto sześćdziesiątej trzeciej „romantyczny” Konrad, który „Podobno był [...] piewą lojalności”, to oczywiście Joseph Conrad – bez przypisu rzecz jest niejasna. Natomiast „to o Andrzejewskim” z niezachowanego listu Mrożka, do którego odnosi się Tyrmand (strona dwieście pięćdziesiąta dziewięć), było zapewne roboczą wersją czy

rękopisem głośnego eseju *Popiół? Diament?* („Kultura” 1983, nr 1/2).

Zamykają książkę bliźniacze szkice Tadeusza Nyczka, w syntetycznym skrócie trafnie ujmujące sylwetki obu pisarzy. Mniej użyteczne jest wprowadzenie Pachockiego, które niepotrzebnie streszcza wypełniającą ten tom niefikcyjną powieść epistolarną dwóch błyskotliwych autorów. Ona opowiada się sama.

Marcin Wołk

**Sławomir Mrożek, Leopold Tyrmand,**  
*W emigracyjnym labiryncie. Listy 1965–1982,*  
wstęp i opracowanie Dariusz Pachocki, posłowie Tadeusz Nyczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017

**Jehuda Amichaj** (1924–2000), hebrajskojęzyczny poeta tłumaczony na ponad trzydzieści języków (wybór *Koniec sezonu pomarańczy*, 2000), autor dwóch powieści, dramatów i słuchowisk (m.in. *Dzwony i pociągi*, 2003), książek dla dzieci, a także opowiadań [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1994 nr 3, 1997 nr 3 (15), 2000 nr 1 (25), 2012 nr 2 (74), 2014 nr 4 (84)].

**Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska**, ur. 1984 w Golubiu-Dobrzyniu, literaturoznawca i krytyk literacki; publikowała m.in. w „Tekstach Drugich” i „Nowych Książkach”. Mieszka w Toruniu.

**Rafael Cadenas**, patrz nota str. 51.

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

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

**Mirosław Dzień**, ur. 1965 w Bielsku-Białej, poeta, eseista, krytyk literacki, profesor Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Ostatnio opublikował *Axis mundi* (2014) i *Motywy eschatologiczne w poezji Zbigniewa Herberta* (2014). Mieszka w Bielsku-Białej.

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

**Anna Frajlich**, ur. 1942 w Kirgizji; autorka dwunastu tomów wierszy; wykłada literaturę polską na Uniwersytecie Columbia; ostatnio opublikowała zbiór esejów *Czesław Miłosz. Lekcje* (2011), a w 2013 tomik wierszy pt. *Łódźką jest i jest przystanią*. Mieszka w Nowym Jorku.

**Aleksandra Francuz**, ur. 1981 w Drawsku Pomorskim, autorka wierszy, eseistka i krytyk literacki. Mieszka w Poznaniu.

**Adrian Gleń**, ur. 1977 w Częstochowie, krytyk literacki, adiunkt w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego; ostatnio opublikował *„Wiernie choć własnym językiem”. Rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera* (2015). Mieszka w Opolu.

**Renata Gorczyńska**, ur. 1943 w Warszawie, eseistka, tłumaczka, krytyk literacki; ostatnio opublikowała *Szkice portugalskie* (2014) oraz *Małe miłośziana* (2017). Mieszka w Gdyni.

**Jacek Gutorow**, ur. 1970 w Grodkowie, autor wierszy i tłumacz, eseista i krytyk literacki, wykładowca na Uniwersytecie Opolskim; ostatnio opublikował tom wierszy *Rok bez chmur* (2017) oraz tom prozy *Monaten* (2017). Mieszka w Opolu.

**Seamus Heaney** (1939–2013), irlandzki poeta, eseista i tłumacz, laureat literackiej Nagrody Nobla (1995); jego wiersze i eseje tłumaczyli na polski m.in. Stanisław Barańczak i Piotr Sommer.

**Zbigniew Herbert** (1924–1998), poeta, dramaturg, eseista [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 1 (17), 1999 nr 2 (22) i dodatek do nr. 2/2008 (58)]; ostatnio ukazały się m.in. *Wiersze wybrane. Wydanie nowe, zmienione* (2017), *Utwory rozproszone (Rekonesans 2)* (2017), *Jacys bogowie zakpili z nas okrutnie. Korespondencja z Wisławą Szymborską 1955–1996* (2018).

**Konstandinos Kawafis** (1863–1933), jeden z najwybitniejszych poetów greckich XX wieku; debiutował zbiorem wierszy *Poiemata* (1904); w Polsce wydano *Wybór wierszy* (1967), *Poezje wybrane* (1979), *Wiersze zebrane* (1992, 1995) w przekładzie Zygmunta Kubiaka, w 2011 wybór w przekładzie Antoniego Libery [patrz „Kwartalnik Artystyczny” 2013 nr 2 (78)] i w 2013 wybór w przekładzie Ireneusza Kani.

**Bogusław Kierc**, ur. 1943 w Bielsku-Białej, poeta, krytyk literacki, aktor, reżyser; ostatnio

opublikował tomiki wierszy *Karawadże* (2016) i *Jatentamten* (2017). Mieszka we Wrocławiu.

**Jan Maria Kłoczowski**, ur. 1960 w Lublinie, tłumacz literatury francuskiej, autor dwóch tomików wierszy i krótkich tekstów o sztuce. Mieszka w Bogdanach Wielkich na północnych kresach Mazowsza.

**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 *Pęd pogoni, pęd ucieczki* (2016), *Przekreślony początek* (2017). Mieszka w Krakowie.

**Antoni Libera**, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; ostatnio opublikował *Jestście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta* (wraz z Januszem Pydą OP) (2018) i nowy przekład *Bereniki* Jeana Racine'a (2017). Mieszka w Warszawie.

**Krzysztof Lisowski**, ur. 1954 w Krakowie, poeta, prozaik, krytyk literacki, redaktor Wydawnictwa Literackiego; ostatnio ogłosił *Zamróż* (2016), *Niektóre miejsca na Ziemi. Przewodnik wojażera* (2017). Mieszka w Krakowie.

**Piotr Matywiecki**, ur. 1943 w Warszawie, poeta, eseista, krytyk literacki; ostatnio opublikował poemat *Palamedes* (2017) i tom wierszy *Do czasu* (2018). Mieszka w Warszawie.

**Leszek A. Moczulski** (1938–2017), poeta, autor tekstów piosenek; ostatnio opublikował wybór wierszy *Lśnienia* (2018).

**Krzysztof Myszkowski**, ur. 1952 w Toruniu, prozaik, eseista; ostatnio opublikował *Addenda* (2017). Mieszka w Toruniu i w Bydgoszczy.

**Krystyna Rodowska**, ur. 1937 we Lwowie, poetka, tłumaczka, krytyk literacki; ostatnio opublikowała tom wierszy *Jest się czymś więcej* (2017). Mieszka w Warszawie.

**Krzysztof Siwczyk** (ur. 1977), poeta, eseista. Ostatnio opublikował esej *Koło miejsca/Elementarz* (2016) oraz tomik wierszy *Mediany* (2018). Mieszka w Gliwicach.

**Marek Kazimierz Siwiec**, ur. 1950 w Kętrzynie, autor tomików wierszy i szkiców, profesor Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego i redaktor pisma „Filo-Sofija”. Mieszka w Bydgoszczy.

**Sofokles** (ok. 496–406 p.n.e.), największy, obok Ajschylosa i Eurypidesa, dramaturg grecki, autor m.in. *Króla Edypa*, *Antyfony*, *Elektry* i *Filokleta*.

**Piotr Sommer**, pisze wiersze, tłumaczy wiersze i pisuje o wierszach. W ostatnich latach poznańskie WBPICAK wznowiło zbiór jego szkiców *Smak detalu* (2015) i tom rozmów *Ucieczka w bok: Pytania i odpowiedzi* (2016). Jego antologia *O nich tutaj. Książka o języku i przekładzie*, Instytut Książki – Literatura na Świecie (2016) zawiera wybór najcelniejszych polskich szkiców, jakie przez ostatnie trzydzieści lat ukazywały się na łamach „Literatury na Świecie”.

**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. *Znaki przesilenia* (2017) i tomik pt. *Zaczyna się* (2018). Mieszka w Warszawie.

**Piotr Szewc**, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki, redaktor „Nowych Książek”; ostatnio opublikował tom wierszy *Świąteczko* (2017). Mieszka w Warszawie.

**Janusz Szuber**, ur. 1947 w Sanoku, poeta; ostatnio opublikował tomik wierszy *Rynek 14/1* (2016). Mieszka w Sanoku.

**Paweł Tański**, ur. 1974 w Toruniu, autor tomików wierszy i krytyk literacki; pracownik naukowy Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; ostatnio opublikował tomik pt. *Glinna* (2017). Mieszka w Toruniu.

**Marcin Wołk**, ur. 1969 w Hajnówce, literaturoznawca, pracownik Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; opublikował m.in. *Głosy labiryntu. Od „Smierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”* (2009). Mieszka w Toruniu.

**Maciej Wróblewski**, ur. 1968 w Ełku, eseista i krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Mieszka w Toruniu.

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

## „KWARTALNIK ARTYSTYCZNY” W 2016 ROKU

1/2017 (93)

**ZBIGNIEW HERBERT** – *O pisaniu; Kontemplacja; [...] (Palec masztu wskazuje gwiazdę); Trzy stany materii; \*\*\* (moje biedne królestwo jeszcze ciebie bronię...); \*\*\* (Przeczuwał tylko Nie zawsze i niejasno...)* w opracowaniu Ryszarda Krynickiego

Wiersze: Emily Dickinson w przekładzie Krystyny Lenkowskiej, R.S. Thomasa w przekładzie Andrzeja Szuby, Joachima Sartoriusa w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego i José Ángela Leyvy w przekładzie Krystyny Rodowskiej

Nowe wiersze: Bogusława Kierca, Piotra Szewca, Adriany Szymańskiej, Ewy Sonnenberg, Katarzyny Bolec, Aleksandry Francuz, Piotra Piaszczyńskiego i Michała Czoryckiego

Fragmenty opowieści: Antoniego Libery *Kosmos w Dolinie Pysznej*, Piotra Sommera *Środki do pielęgnacji chmur*, Krzysztofa Myszkowskiego *Thorn* i Marka Kędzierskiego *Warszawa – Chiny*

Esej Michała Głowińskiego *Historia jako zmyślenie (wokół „Żeglarza” Jerzego Szaniawskiego)*

Rozmowa Renaty Górczyńskiej z Jurkiem Hirschbergiem o przekładach *Traktatów* Czesława Miłosza na szwedzki

*Varia*: Julia Hartwig, Stefan Chwin, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek

*Recenzje*: Jerzy Madejski o *Wierszach zebranych* Juliana Kornhausera, Anna Nasiłowska o *Wyborze z Księgi* Leszka Szarugi, Piotr Szewc o *Zamrozie* Krzysztofa Lisowskiego

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



**2/2017 (94)**

Fragment *Bereniki* Jeana Racine'a w nowym przekładzie Antoniego Libery

*Sen Kartezjusza* Zbigniewa Herberta w opracowaniu Ryszarda Krynickiego

Wiersze Mariny Cwietajewej w przekładzie Zbigniewa Dmitrocy i nowe wiersze: Adama Zagajewskiego, Piotra Matywieckiego, Krzysztofa Lisowskiego, Bogusławy Latawiec, Krystyny Lenkowskiej, Kazimierza Brakonieckiego i ks. Janusza Adama Kobierskiego



Szkic Stefana Chwina *Myśli o dialogu* oraz Aleksandra Fiuta o Kolonii Wileńskiej i listy Tadeusza Konwickiego do Aleksandra Fiuta i Krzysztofa Mysz-kowskiego oraz zdjęcia Tadeusza Konwickiego z archiwum Krystyny i Stefana Chwinów

Rozmowa Marka Kędzierskiego z Florentine Schaub o festiwalu Samuela Becketta w sto jedenastą rocznicę urodzin

Szkic Roberta Papieskiego o Nikołaju Gumilowie i szkic Nikołaja Gumilowa o dziedzictwie symbolizmu i akmeizmu

*Varia*: Stefan Chwin, Krzysztof Myszowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek

*Recenzje*: Krzysztof Lisowski o *Stancach* Jerzego Kronholda, Konrad Zych o *Rachunkach włóczęgi* Jarosława Iwaszkiewicza, Piotr Sobolczyk o *Listach* Józefa Czapskiego i Ludwika Heringa

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

3/2017 (95)

Proza Zbigniewa Herberta *Ab urbe* w opracowaniu Ryszarda Krynickiego

Krzysztof Myszkowski o obecności Julii Hartwig w „Kwartalniku Artystycznym” i w chronologicznej kolejności jej wiersze zamieszczone w „Kwartalniku” w latach 1995–2016

Rozmowa Krzysztofa Myszkowskiego z Julią Hartwig pt. „*Nie ma rady na to*”

*Julia Hartwig in memoriam*: Krystyna Dąbrowska, Aleksander Fiut, Bogna Gniazdowska, Renata Gorczyńska, Marek Kędzierski, Bogusław Kierc, Piotr Kłoczowski, Danielle i Keith Lehtinen, Krzysztof Lisowski, Piotr Matywiecki, Anna Nasiłowska, Krystyna Rodowska, Iwona Smolka, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Janusz Szuber, Andrzej Zawada

*Julia Hartwig i o Julii Hartwig w „Kwartalniku Artystycznym”*

*Varia*: Stefan Chwin, o. Tomasz Dąbek OSB, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek

*Recenzje*: Tomasz Mizerkiewicz o *Wierszach wybranych* Zbigniewa Herberta, Magdalena Bauchrowicz-Kłodzińska o *Gdy Bóg się waha. Poezjach 1977–2017* Jana Polkowskiego, Anna Nasiłowska o *Małych miłośnianach* Renaty Gorczyńskiej

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



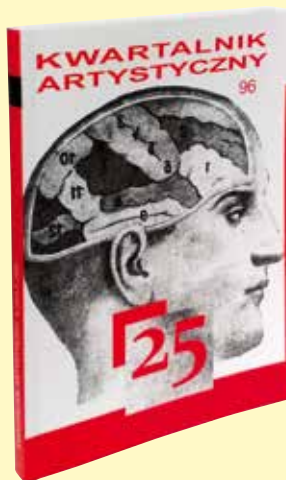
4/2017 (96)

**CZESŁAW MIŁOSZ** – *Osobny zeszyt – kartki odnalezione; Wysepka na morzu powszedniości*

Wiersz Zbigniewa Herberta *Miron* w opracowaniu Ryszarda Krynickiego

*Prywatne kalendarium* Krzysztofa Myszkowskiego o 96 numerach „Kwartalnika Artystycznego”

*Głosy i glosy na 25-lecie „Kwartalnika Artystycznego”*: Ewa Bathelier, Krzysztof Boczkowski, Kazimierz Brakoniecki, Stefan Chwin, Mirosław Dzień, Renata Gorczyńska, Aleksander Fiut, Ireneusz Kania, Marek Kędzierski, Bogusław Kierc, Piotr Matywiecki, Anna Nasiłowska, Krystyna Rodowska, Krzysztof Siwczyk, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek, Andrzej Szuba, Andrzej Zawada



Fragment *Elektry* Sofoklesa w nowym przekładzie Antoniego Libery

Wiersze Walta Whitmana w przekładzie Andrzeja Szuby, Michaela Krügera w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego i nowe wiersze: Jerzego Kronholda, Artura Szlosarka, Krystyny Dąbrowskiej

Wiersz Julii Hartwig *Stawisko* i wybór jej i Artura Międzyrzeckiego listów do Jarosława Iwaszkiewicza

Esaj Ireneusza Kani o wierszach Tomasa Tranströmera i esaj Mindaugasa Kvietkauskasa o wileńskiej ulicy Portowej

*Varia*: Stefan Chwin, Mirosław Dzień, Michał Głowiński, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek

*Recenzje*: Paweł Tański o *Świąteczku* Piotra Szewca, Maciej Wróblewski o *Variach. Esejach*. Prozie Witolda Wirpyszy, Jerzy Madejski o *Dyskoncie słów* Anny Nasiłowskiej

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

„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](mailto:kwartalnik@kpck.pl)  
[www.kwartalnik.art.pl](http://www.kwartalnik.art.pl)

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

Projekt okładki: 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 1/2018*



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](http://www.margarfsen.pl)

# N O W E

Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Ty-  
moteusza Karpowicza

Dominik Bielicki, *Pawilony*, Wrocław 2017  
Julia Fiedorczuk, *Psalmy (2014–2017)*, Wro-  
cław 2017

Galeria Autorska Jana Kaji i Jacka Solińskiego  
Wojciech Banach, *Strzępy i pąki*, Byd-  
goszcz 2018

Miejska Biblioteka Publiczna w Sanoku  
Kalman Segal, *Błękitna kawiarnia*, opraco-  
wał i posłowiem opatrzył Tomasz Chomisz-  
czak, Sanok 2017

Państwowy Instytut Wydawniczy  
Molier, *Dramaty wybrane*, przełożył Boh-  
dan Korzeniowski, opracował i posłowiem  
opatrzył Michał Mizera, Warszawa 2018

Polskie Wydawnictwa Reklamowe  
Lidia Smentek, *Zygmunt Moczyński. Po-  
dróż do źródeł*, Toruń 2016

Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych  
Piotr Zawojski, *Ruchome obrazy zatrzy-  
mane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne  
i krytyczne*, Biblioteka „OPCJI”, Katowice 2017

Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Ba-  
czyńskiego  
Sylwester Seweryn Kołodziejczyk, *Księga  
Przysnów*, Łódź 2017

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział  
w Krakowie

Zygmunt Ficek, *Pod okapem burzy*, Kra-  
kowska Biblioteka Stowarzyszenia Pisarzy Pol-  
skich, tom 30, Kraków 2018

Stanisław Jaworski, *Którędy*, Krakowska  
Biblioteka Stowarzyszenia Pisarzy Polskich,  
tom 29, Kraków 2018

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu  
Wojciech Gawłowski, *Muzeum Dusz  
Czyśćcowych*, Biblioteka *Poezji* / Biblioteka „To-  
posu”, tom 151, Sopot 2018

Barbara Gruszka-Zych, *Tacy kruchutcy, Bi-  
blioteka Poezji* / Biblioteka „Toposu”, tom 149,  
Sopot 2017

# K S I A Ǫ Ź K I

Bogdan Jaremin, *My, chmury*, Biblioteka  
*Poezji* / Biblioteka „Toposu”, tom 154, Sopot  
2018

Karol Samsel, *Z domami ludzi*, Biblioteka  
*Poezji* / Biblioteka „Toposu”, tom 148, Sopot  
2017

Aleksandra Zińczuk, *JA DE*, Biblioteka Poe-  
zji / Biblioteka „Toposu”, tom 153, Sopot 2018

Wydawnictwo Adam Marszałek  
Stanisław Misakowski, *WFD czyli czło-  
wiek, który sam nie wie, kim jest*, Toruń 2017

Wydawnictwo ANAGRAM  
Robert Kania, *Wołyń i inne wiersze*, War-  
szawa 2017

Wydawnictwo Iskry  
Wojciech Kass, *Ufność. Trzy poematy*, po-  
słowie Adrian Gleń, Warszawa 2018

Wydawnictwo Literackie  
Laurent Binet, *Siądła funkcja języka*,  
przełożył Wiktor Dłuski, Kraków 2018  
Jarosław Mikołajewski, *Basso continuo*,  
Kraków 2018

Wydawnictwo MG  
Honoré de Balzac, *Córka Ewy*, przełożył  
Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa 2018

Joseph Conrad, *Tajny agent*, przełożyła  
Aniela Zagórska, Warszawa 2018

Antoni Czechow, *Żarcik i inne (bardzo róż-  
ne) opowiadania*, tłumaczenie A.W., Warszawa  
2018

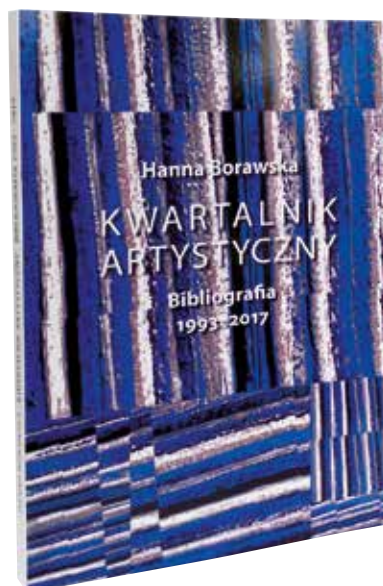
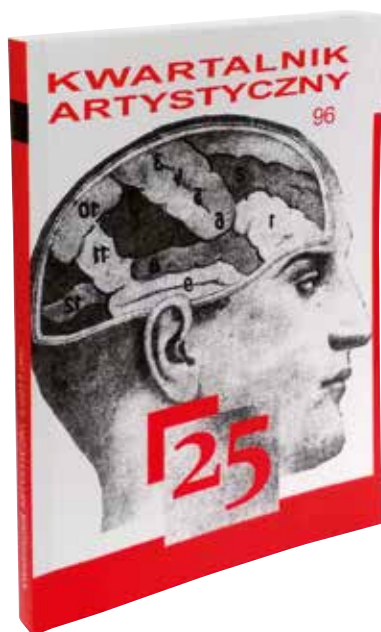
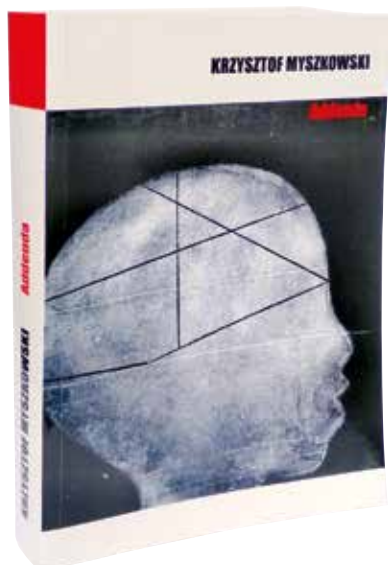
François Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*,  
przełożył Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa 2018

Wydawnictwo Miniatura  
Aleksandra Opalińska, *Biała kra*, Kraków  
2018

Wydawnictwo Pasaże  
Zofia Zarębianka, *Spotkanie w Słowie.  
O twórczości literackiej Karola Wojtyły*, Kraków  
2018

Wydawnictwo WM  
Alina Rzepecka, *Punkty styczności*, Byd-  
goszcz 2018

## Biblioteka „Kwartalnika Artystycznego”



Zamówienia prosimy składać:  
tel. 52 585 15 01 w. 101 lub 115, e-mail: [kwartalnik@kpck.pl](mailto:kwartalnik@kpck.pl)

CENA 11 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 1232-2105 0 1 INDEKS 36294



9 771232 210802

The image shows a white rectangular box containing a barcode. Above the main barcode, the text 'ISSN 1232-2105' is printed. To the right of the main barcode, there is a smaller barcode with the number '0 1' above it. To the right of the entire box, the text 'INDEKS 36294' is printed vertically. Below the main barcode, the number '9 771232 210802' is printed.