

# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

S

T

0

**RACINE  
GIACOMETTI**

**Dodatek  
Krzysztof Myszkowski  
W rozmowie**

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

---

Reprodukcje dzieł A. Giacomettiego © Succession Alberto Giacometti  
(Fondation Giacometti, Paris + ADAGP, Paris) 2018

JEAN RACINE      3      Andromacha (fragment)  
w nowym przekładzie  
Antoniego Libery

## GIACOMETTI

MAREK KĘDZIERSKI      21      Giacometti. Terytoria

CATHERINE GRENIER  
w rozmowie  
z MARKIEM KĘDZIERSKIM      25      „...przyjmować tu gości  
to nasz przywilej...”

VIRGINIA MARANO      39      Miasta Giacomettiego

MARCO GIACOMETTI  
w rozmowie  
z MARKIEM KĘDZIERSKIM      47      „*Cittadino del mondo  
e di Stampa*”

SAMSON PICARD  
w rozmowie  
z MARKIEM KĘDZIERSKIM      75      „...to drzewo zniknie”

MAREK KĘDZIERSKI      85      *métro ligne 4*

MAREK KĘDZIERSKI      111      *Postscriptum*

## **VARIA**

STEFAN CHWIN	119	Dziennik 2018 (4)
KRZYSZTOF SIWCZYK	131	Bezdech (4)
LESZEK SZARUGA	138	Na końcu języka (6)
PIOTR SZEWC	145	Z powodu i bez powodu (52)

## **RECENZJE**

KRZYSZTOF SIWCZYK	147	Krok do szczytu
MACIEJ WRÓBLEWSKI	150	Oko Chwina patrzy na Miasto, widzi człowieka
RENATA GORCZYŃSKA	156	Potęga Herberta
NOTY O KSIĄŻKACH	164	Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga
NOTY O AUTORACH	170	
NOWE KSIĄŻKI	174	

# JEAN RACINE

## Andromacha

w nowym przekładzie Antoniego Libery

Od tłumacza

*Andromacha* uchodzi za pierwszą „wielką” tragedię Racine’a. Autor napisał ją w 1667 roku w wieku dwudziestu ośmiu lat. Tematem jest tu konflikt miłosny między czterema postaciami mitologicznymi, związanymi z wojną trojańską: między Pyrrusem, synem Achillesa, a Orestesem, synem Agamemnona; i między Hermioną, córką Menelaosa i pięknej Heleny, a Andromachą, wdową po Hektorze.

Hermiona została przyrzeczona przez swego ojca Orestesowi, który był jej stryjczym bratem. Gdy jednak Pyrrus walnie przyczynił się do zwycięstwa nad Troją i odzyskania Heleny, wówczas Menelaos zmienił decyzję i za położone zasługi względem Greków przeznaczył swoją córkę właśnie synowi Achillesa. Orestes, zakochany w Hermionie, był z tego powodu zdruzgotany; z kolei Pyrrus, choć wybór ten mu pochlebiał, specjalnie się nie cieszył, bo zafascynowany był już w tym czasie Andromachą, która została mu przyznana jako branka.

Relacje między postaciami są charakterystyczne dla późniejszych tragedii Racine’a: Orestes szaleje za Hermioną i chce ją odzyskać; Hermiona szaleje za Pyrrusem, który został jej przeznaczony przez ojca; Pyrrus gardzi nią jednak, bo szaleje za Andromachą; ta zaś go nienawidzi z powodu zbrodni popełnionych w Troi, w tym również na jej bliskich. W tej wczesnej sztuce widać już mistrzostwo autora w konstruowaniu perypetii i budowaniu napięć. Do ostatniej chwili nie wiadomo, jak się dramat rozstrzygnie.

Od chwili powstania, przez kolejne trzy stulecia do 1997 roku, *Andromacha* była wystawiona w Comédie-Française największą liczbę razy – tysiąc czterysta osiemdziesiąt pięć. O trzydzieści pięć razy więcej niż *Fedra*, która jest następna w tym rankingu.

## OSOBY

ANDROMACHA, wdowa po Hektorze, branka Pyrrusa  
PYRRUS, syn Achillesa, król Epiru  
ORESTES, syn Agamemnona  
HERMIONA, córka Heleny, zaręczona z Pyrrusem  
PYLADES, przyjaciel Orestesa  
KLEONA, powiernica Hermiony  
CEFIZA, powiernica Andromachy  
FENIKS, wychowawca Achillesa, a potem Pyrrusa

*Rzecz dzieje się w Buthrot, mieście w Epirze,  
w jednej z komnat pałacu Pyrrusa.*

## AKT PIERWSZY

### SCENA PIERWSZA

*Orestes, Pylades*

#### ORESTES

A więc znów jesteś, drogi Pyladesie!  
To znak, że los odmienia swe oblicze  
Na pogodniejsze. Bo czyż to nie łaska –  
Szczęśliwy traf – że się tu spotykamy?  
5 Kto by pomyślał, że właśnie w Epirze –  
Tak smętnym dla mnie miejscu – znów cię ujrzę?  
Po ponad sześciu miesiącach rozłąki!  
Akurat tutaj – na dworze Pyrrusa!

## **PYLADES**

- Niebu niech będą dzięki, że i mnie  
10 Nie dane było powrócić do Grecji,  
Odkąd straciliśmy ze sobą kontakt  
Po tamtej burzy, która rozdzieliła  
Nasze okręty – już tak bliskie brzegu.  
Martwiłem się o ciebie. Cały czas.  
15 Czyś przeżył, zacumował, zszedł na ląd;  
Gdzie cię rzuciło, w jakich jesteś stronach;  
Czy ci nie trzeba pomocy lub wsparcia;  
A zwłaszcza, czy nie wpadłeś znowu w szpony  
Tej melancholii, która od tak dawna  
20 Trawi twą duszę i wiedzie ku śmierci.  
Lecz skoro widzę cię oto ze świtą,  
I to tak znaczną, ośmielam się sądzić,  
Że nie sprowadza cię tu żal i smutek,  
Lecz coś wzniosłego – i pomyślne wiatry.

## **ORESTES**

- 25 Nie mogę tego niestety tak nazwać.  
Przywiodła mnie tu miłość. Lecz niedobra.  
Bo nieodwzajemniona. A więc nie wiem,  
Co mnie tu czeka – czy życie, czy śmierć.

## **PYLADES**

- Aż tak poważnie traktujesz tę sprawę,  
30 Żeś gotów jest poświęcić dla niej życie?  
Domyślam się, rzecz jasna, o kim marzysz,  
Nie bacząc na dotychczasowy zawód.  
Ale czy sądzisz, że tutaj, w Epirze,  
Hermiona będzie dla ciebie łaskawsza,  
35 Niż była w Sparcie? – Nie mówiąc już o tym,  
Żeś postanowił, wzgardzony, z nią skończyć.  
Jak to rozumieć?

## ORESTES

- Cóż, łudziłem się.  
Nie wypominaj mi niekonsekwencji.  
Wiesz, co to miłość. Jak bywa natrętna.  
40 Tym bardziej, że pamiętasz jej początki.  
Jak Menelaos, wdzięczny Pyrrusowi  
Za to, że pomścił jego pohańbienie,  
Zmienił decyzję i swą jedynaczkę,  
Mnie przeznaczoną, przyznał nagle jemu.  
45 I jak mnie to dotknęło – jak cierpiałem:  
Jak się włóczyłem po morzu w rozpacz,  
Myśląc o śmierci, przed którą mnie strzegłeś,  
Abym jej sobie w porywie nie zadał.  
Wreszcie, rozpamiętując w nieskończoność,  
50 Jak to Hermiona w mig się obróciła  
Ku Pyrrusowi, przemogłem cierpienie  
I chciałem o niej czym prędzej zapomnieć.  
Starania te nie były bezowocne.  
Niedawną miłość zmieniałem w nienawiść.  
55 Zamiast ubóstwiać – folgowałem złości;  
Zamiast się czulić – miotałem przekleństwami.  
I przysięgałem sobie, że już nigdy  
Nie dam się uwieść tym zdrażliwym wdziękom.  
Uznałem w końcu, że przewyciężyłem  
60 Miłosny szał i, niby wyleczony,  
Wracam do Grecji. A tam trwa akurat  
Narada królów, zwołana z obawy,  
Że grozi nam niechybnie krwawy odwet.  
Stawiam się na niej zaraz, licząc na to,  
65 Że udział w wojnie przywróci mi męstwo  
I ostatecznie zabije tę miłość.  
Ale przewrotny los kpi sobie ze mnie,  
Pchając znów w sidła, z których się wyrwałem.  
Bo oto słyszę, że tym, kto najbardziej  
70 Wystawia Grecję na niebezpieczeństwo,



Jest właśnie Pyrrus, bo na swoim dworze,  
Wbrew przyrzeczeniu, dalej chowa wroga,  
A mianowicie potomka Hektora –  
Dziedzica królewskiego rodu Troi.

75 Rzec w tym, że Andromacha swego czasu  
Ratując syna, zmyliła Odysa,  
Wydając mu na śmierć nie swoje dziecko.  
Lecz to nie wszystko. Okazuje się,  
Że Pyrrus chłodno traktuje Hermionę,  
80 A serce ma dla innej. – Menelaos  
Jakoby w to nie wierzy, lecz się martwi,  
Że córka ciągle nie wychodzi za mąż.

Domyślasz się już pewnie, jak te wieści  
Mogły podziałać na mnie. – Otóż to!  
85 Wszystko odżyło. Chęć zemsty, tryumfu.  
Ale najbardziej – niestłumiona miłość.  
Sztuczna nienawiść w jednej chwili prysła.  
Bo w głębi duszy nie przestałem kochać.

Dlatego też, gdy powstał plan działania,  
90 Podjąłem się go spełnić. – Zobaczymy,  
Czy uda mi się wywieźć stąd to dziecko,  
Co tylu królom nie daje spokoju.  
Choć wolałbym, rzecz jasna, gdyby los  
Nie jego, lecz Hermionę dał mi porwać.

95 I stąd też, owładnięty tym marzeniem,  
Gotowy jestem na wszelkie wyzwania.  
Skoro nie dałem rady zwalczyć uczuć,  
Zmierzam ku temu, co mi przeznaczone,  
Jak ślepiec. – Kocham! Więc idę jej szukać.

100 Zdobędę ją i porwę. Albo zginę.  
Powiedz mi zatem, co się tutaj dzieje.  
Czego chce Pyrrus? Co zamierza zrobić?  
Czy prawdą jest, że znudził się Hermioną?  
I zechce mi ją dobrowolnie oddać?

### **PYLADES**

- 105 Nie sędzę. Raczej wątpię. Nie licz na to.  
Choć nie dlatego, że za nią szaleje.  
Bo nie szaleje. Odwrócił się od niej  
I kocha teraz wdowę po Hektorze.  
Wprawdzie daremnie, bo jego uczucia
- 110 Ona odrzuca ze wzgardą i wstrętem;  
Lecz on uparcie próbuje ją zmiękczyć  
I wciąż nalega – prośbą albo groźbą.  
Straszy, że w końcu zabije jej syna,  
Kryje go przed nią, to znowu uwalnia.
- 115 A do Hermiony wraca rozdrażniony.  
Niby ją wielbi, niby składa hołdy,  
Lecz ona widzi, że to jest nieszczerze,  
Że pod tą maską kryje się oziębłość.  
Dlatego wybac, że ci nie odpowiem
- 120 Na twe pytanie. Po prostu nie umiem.  
On może zgubić tę, którą dziś kocha,  
I wziąć za żonę tę, której nie znosi.

### **ORESTES**

A co Hermiona na to wszystko? Nic?  
Nie burzy się na takie traktowanie?

### **PYLADES**

- 125 Znosi to godnie. Przynajmniej na pozór.  
Zdaje się gardzić zmiennością Pyrrusa,  
Licząc zapewne, że prędzej czy później  
Powróci do niej i dotrzyma słowa.  
Lecz bywa również, że pęka w niej coś
- 130 I, opuszczona, płacze nad swym losem;  
I chce wyjechać. A jednak zostaje.  
A jednocześnie przyzywa twe imię.

### **ORESTES**

Gdybym miał pewność, że tak właśnie jest,  
Bez chwili zwłoki...

## **PYLADES**

Najpierw spełnij misję.

- 135 Gdy spotkasz króla, powiedz mu, że Grecy  
Traktują syna Hektora jak wroga  
I chcą go wkrótce odbić jego matce.  
Ta wieść w Pyrrusie zasieje niepokój  
I tylko wzmocni jego miłość do niej.
- 140 Tak więc nalegaj, jak tylko potrafisz,  
Choć nic to nie da... Lecz oto i on!

## **ORESTES**

A ty się spotkaj z Hermioną i mów jej,  
Żem tu przyjechał tylko dla niej. –

## **SCENA DRUGA**

*Pyrrus, Orestes, Feniks*

## **ORESTES**

Królu,

- Nim ci przekażę posłanie od Greków,  
145 Pozwól mi rzec, jak bardzo jestem dumny  
Z tego, że właśnie m n i e posłano tutaj  
I oto mogę cieszyć swoje oczy  
Twoją postacią – zdobywcy Ilionu,  
Nieodrodnego syna Achillesa.
- 150 Jak on Hektora, tak ty samą Troję  
W proch powaliłeś. Nie mówiąc o innych  
Twoich zasługach godnych twego ojca.  
Stąd też zdziwienie i niepokój Greków,  
Że do tej pory, z niewczesnej litości,  
155 Chowasz u siebie spadkobiercę Troi,  
Który na pewno będzie chciał odwetu.  
Wiesz, kim był Hektor. Wszyscy do tej pory  
Na jego imię truchleją i bledną;  
I w całej Grecji nie znajdziesz rodziny,

- 160 Która by swoich krzywd nie chciała pomścić  
Na jego synu, i nie bała się,  
Że ten któregoś dnia, skoro przeżyje,  
Wpłynie do naszych portów i je spali,  
Jak jego ojciec palił nam okręty.
- 165 Jeśli więc mogę zwrócić ci uwagę,  
Przestrzegam cię przed dalszym hodowaniem  
Tej żmii na swej piersi, bo to błąd,  
Za który prędeż czy później zapłacisz.  
Lepiej uczynić zadość woli Greków,
- 170 A przy tym siebie uchronić przed zdradą,  
I raz na zawsze pozbyć się mściciela,  
Który inaczej będzie ci zagrażał.

## PYRRUS

- Obawy Greków są przesadne. Śmieszne.  
Czyżby nie mieli poważniejszych trosk?
- 175 Sądziłem, że poselstwo takiej rangi  
Przybywa w sprawie naprawdę doniosłej,  
A nie z czymś takim. – Syn Agamemnona!...  
Przyjeżdża, aby ostrzec mnie przed dzieckiem,  
Które jakoby śmiertelnie zagraża
- 180 Zwycięskiej Grecji i mnie osobiście!  
I niby komu miałbym tego chłopca  
Złożyć w ofierze? – Grecji? Z jakiej racji?  
Należy do mnie. Czemu więc bym nie miał –  
Ja k o j e d y n y! – rozporządzać nim
- 185 Wedle mej woli? – Pamiętasz z pewnością  
Dzielenie łupów po zburzeniu Troi  
I co kto wtedy wziął z wyroku losu.  
Otóż mnie właśnie przypadła w udziale  
Żona Hektora: Andromacha z synem,
- 190 Jak Odysowi – nieszczęsna Hekuba,  
A twemu ojcu – płacziwa Kasandra.  
Czy ja do tamtych branek miałem kiedyś  
Jakieś roszczenia? Albo zastrzeżenia?  
Mówisz, że Grecja boi się odwetu;

195     Że syn Hektora wskrzesi kiedyś Troję.  
Dla mnie to mrzonki. Wydumane lęki.  
Owszem, to miasto było kiedyś wielkie,  
Być może nawet największe na Wschodzie;  
Zbrojne i silne potężną załogą;  
200     Lecz dzisiaj? – O czym tu w ogóle mówić!  
Ruiny, zgliszcza, wszędzie ślady krwi,  
A wioski wokół wymarłe i puste.  
       Co się zaś tyczy dziecka Andromachy,  
To mam je pod nadzorem i pod kluczem.  
205     Jak w tych warunkach Troja może powstać?  
Przypuścić na nas atak i wziąć odwet?  
       I jeszcze jedno: skoro syn Hektora  
To rzeczywiście potencjalny mściciel,  
Dlaczego nie zabito go od razu –  
210     Wtedy, rok temu, z Priamem i innymi?  
Tamta zwycięska noc, gdyśmy szaleli,  
Mordując wszystkich, i starców, i dzieci –  
W czym sam, jak wiesz, aż nadto brałem udział –  
To była pora na taką rozprawę.  
215     Lecz dzisiaj, kiedy gniew mi dawno przeszedł,  
Żyję statecznie i włada mną litość,  
Jakże bym miał na zimno zabić dziecko?  
Nie, nie. – Gdzie indziej szukajcie ofiary,  
Jeśli wam mało po zagładzie Trojan.  
220     Ja w każdym razie tę krew ich oszczędzę.

## **ORESTES**

Pyrrusie, dobrze wiesz, że syn Hektora  
Mi a ł zginąć. A nie zginął tylko przez to,  
Że się udało podstawić za niego  
Innego chłopca. I to tamten zginął.  
225     Grecja nie ściga Trojan jako takich.  
Grecja nie cierpi tylko krwi Hektora  
I ją chce przelać za doznane krzywdy.  
I wiedz, że przyjdzie do ciebie w tym celu,  
Jeśli jej nie uprzedzisz.

## **PYRRUS**

Niech przychodzi.

- 230 Niech szuka tu, w Epirze, drugiej Troi.  
Niech w opętańczej obawie odwetu  
Zrówna zwycięzców ze zwycięzonymi.  
Nie po raz pierwszy w tak niewdzięczny sposób  
Odplaci memu ojcu za zasługi.
- 235 Najpierw skorzystał wskutek tego Hektor.  
Teraz skorzysta na tym jego syn.

## **ORESTES**

A więc odmawiasz, jeżeli rozumiem.

## **PYRRUS**

Nie po to zwyciężyłem, aby słuchać.

## **ORESTES**

- Może przekona cię jeszcze Hermiona,  
240 Stając przed tobą w imieniu jej ojca...

## **PYRRUS**

- To, że Hermiona jest mi bliska sercu,  
Nie znaczy jeszcze, że jestem wasalem  
Menelaosa. – Stąd wierzę, że zdołam  
Pogodzić miłość z moim stanowiskiem.
- 245 A teraz, jeśli masz chęć ją zobaczyć,  
To bardzo proszę. Wiem, że wasze rody  
Są spokrewnione. – A potem już bywaj,  
Byś jak najszybciej dał Grekom odpowiedź.

## SCENA TRZECIA

*Pyrrus, Feniks*

### FENIKS

Posyłasz go do swojej narzeczonej?

### PYRRUS

250 Podobno kochał ją kiedyś.

### FENIKS

No właśnie!

A co, jeżeli znów ku niej zapłonie?

I tym sposobem również ją rozpali?

### PYRRUS

Oby, Feniksie! Oby tak się stało!

Niech się kochają i płyną do Sparty!

255 Otwieram wszystkie porty. Droga wolna.

Nie masz pojęcia, jak by mi ulżyło!

### FENIKS

Panie, co mówisz!

### PYRRUS

Później ci wyjaśnię.

Idzie tu Andromacha.

## SCENA CZWARTA

*Pyrrus, Andromacha, Cefiza*

### PYRRUS

Czyżbyś do mnie?...

Mnie szukasz, pani?... Mogę mieć nadzieję...

### **ANDROMACHA**

260 Idę do mego syna – gdzie go trzymasz  
I gdzie raz dziennie ten mój skarb jedyny,  
Co mi pozostał po mężu i Troi,  
Mogę widywać i się nim nacieszyć.  
Dzisiaj go jeszcze nie brałam na ręce.

### **PYRRUS**

265 Bardzo mi przykro, lecz strwożeni Grecy  
Przysporzą ci niebawem większych zmartwień.

### **ANDROMACHA**

Strwożeni Grecy! Wolno wiedzieć czym?  
Czyżby ktoś z Troi jednak im się wymknął?

### **PYRRUS**

Wciąż pamiętają wyczyny Hektora.  
270 I drżą przed jego synem.

### **ANDROMACHA**

Niesłychane!  
Przed dzieckiem, które nawet jeszcze nie wie,  
Czym potomkiem jest i czyim więźniem!

### **PYRRUS**

A jednak Grecy pragną jego śmierci.  
Sam syn Agamemnona do mnie przybył  
275 Z takim żądaniem.

### **ANDROMACHA**

I coś postanowił?  
Ugiąłeś się przed tą haniebną wolą?  
Bo im bynajmniej nie chodzi o odwet –  
Że syn Hektora pomści kiedyś ojca.  
Im chodzi tylko o to, by mi zabrać



280      Moją jedyną miłość i podporę,  
            Która zastąpi mi ojca i męża.  
            To z tego względu masz mnie go pozbawić.

### **PYRRUS**

            Nie trzeba było twoich łez i skargi,  
            Abym odmówił. Chociaż mi grozili.  
285      Zresztą odmówiłbym nawet i wtedy,  
            Gdyby przybyli tu w tysiąc okrętów  
            I trzeba by im stawić zbrojny opór,  
            I przelać krew, jak niegdyś za Helenę.  
            Możesz być pewna, nie będę się wahał  
290      Bronić twojego syna, nawet gdyby  
            Groziło mi to zburzeniem pałacu,  
            Spaleniem miasta i utratą życia.  
            Lecz skoro tak, czy mogę mieć nadzieję,  
            Że będziesz dla mnie choć trochę łaskawsza?  
295      Że chociaż w tobie nie będę miał wroga?  
            Podaję rękę. Przyjmiesz moje serce?

### **ANDROMACHA**

            A Grecja, panie? A co na to Grecja?  
            Chcesz jej ujawnić tak poważną słabość?  
            Chcesz, by mówiono, że twoja szlachetność  
300      To tylko skutek miłosnych zapałów?  
            Nie mówiąc o tym, jak ja, zniewolona,  
            Miałabym odwzajemnić ci uczucie?  
            Jak moje oczy, zgaszone z twej winy,  
            Miałyby nagle załśnić na twój widok?  
305      Nie-nie, Pyrrusie! To nie jest realne.  
            Natomiast, owszem, okazać litość  
            Niewdzięcznej brance i oddać jej syna,  
            A nawet bronić jej, nie oczekując,  
            Że się odplaci za to w jakiś sposób –  
310      O, to jest godne syna Achillesa!

## PYRRUS

- Aż tak mnie nienawidzisz! W dalszym ciągu!  
Czy to się nigdy nie zmieni? – To prawda,  
Krzywdziłem was i przelewałem krew  
Waszych rodaków na frygijskiej ziemi.  
315 Lecz odkąd co dzień spoglądam ci w oczy  
I ciągle widzę w nich łzy i wyrzuty,  
I wieczny smutek – płacę słońcą cenę  
Za moje czyny wtedy popełnione.  
Cierpię, doprawdy, nie mniejsze katusze  
320 Niż te, co swego czasu zadawałem.  
Tyle próśb, tyle błagań! I na próżno!  
Ja wobec ciebie nie byłem tak srogi.  
Pora już, pani, zażegnać tę wojnę.  
Wspólni wrogowie powinni nas złączyć.  
325 Daj mi choć cień nadziei. Powiedz słowo. –  
Zwróć ci syna. – Stanę mu się ojcem. –  
Sam go nauczę, jak ma pomścić Troję. –  
Za wyrządzone zło ukarzę Greków!  
Mówię poważnie. Spójrz mi tylko w oczy.  
330 Uwierz mi: Troja powstanie z popiołów.  
A ja w jej murach, które odbuduję,  
Twojego syna osadzę na tronie.

## ANDROMACHA

- Co mówisz, panie! O takim powrocie  
Nawet nie marzę. – Owszem, kiedyś śniłam.  
335 Gdy jego ojciec żył. Ale nie teraz.  
Zresztą sam chyba nie wierzysz w te słowa.  
Liczę na łaskę o wiele skromniejszą.  
Wystarczy mi wygnanie. Gdzieś daleko –  
Od Greków i od ciebie – gdzie bym mogła  
340 Czuwać nad synem i płakać po mężu.  
Ta twoja miłość do mnie wzmacza tylko  
Nienawiść do nas. – Wracaj do Hermiony!

## PYRRUS

Jak ty mnie nie rozumiesz! Jak mnie dręczysz!

Jak mam ją kochać, kiedy Kocham Ciebie?

345     Wiem, że ma obiecany tron królowej.

Że przyjechała tutaj, aby włądać,

A ty, przeciwnie, aby być poddaną.

Że wasze losy są skrajnie odmienne.

Ale co z tego? – Staralem się o nią?

350     A zresztą, czy nie widać gołym okiem,

Która z was błyszczy na dworze jak gwiazda?

Że to ty tutaj wiesz prym, nie ona?

O, wiem, jak bardzo byłaby szczęśliwa,

Gdybym choć raz okazał jej serdeczność!

## ANDROMACHA

355     Czemu więc skąpisz jej tego? Czy ona

Ma jakiś żal do Ciebie lub urazę?

Czy chce być wierna prochom swego męża,

Który w dodatku był kimś wyjątkowym?

Że ojciec twój uzyskał wieczną sławę

360     Dopiero wtedy, gdy zadał mu śmierć?

Że wcześniej takim mirem się nie szczycił.

Obydwaj zresztą staliście się znani

Głównie przez moje łzy.

## PYRRUS

A zatem – dobrze.

Wykreślam cię z pamięci i odpycham.

365     Moje uczucia są nazbyt gwałtowne,

By mogły się przerodzić w obojętność.

Mogę cię albo bezgranicznie wielbić,

Albo – wiedz o tym – wściekle nienawidzić.

I nic się przed tym gniewem nie uchowa.

370     Za wzdargę matki zapłaci jej syn.

Oddam go Grecji, skoro tego żąda.

Nie będę się narażał dla...

## ANDROMACHA

Więc zginie.

Na swą obronę nie ma nic prócz mnie –  
Prócz moich łez – i swojej niewinności.

375 Ale ta śmierć przyspieszy bez wątpienia  
Kres moich cierpień. Ponieważ bez niego  
Nie będę miała już żadnego celu,  
Aby żyć dłużej. Pójdę jego śladem  
Spotkać się z mężem. I tak, dzięki tobie,  
380 Znowu będziemy razem...

## PYRRUS

Dosyć! Idź już –

Spotkać się z synem. Może, gdy go ujrzysz  
I ucałujesz, stracisz tę zawziętość.  
Myśl w każdym razie, jak go uratować.  
Przyjdę, by się dowiedzieć, co wybrałaś.

GIACOMETTI





Bivio  
(Stalla) 1776

JULIERPASS  
2288

Pz Lagrey  
3168

Pz Materdell  
2966

Baselgia 1801

L. Lunghin

Pz Lunghin  
2781

Sils  
1800

Pz Forcellina  
3019

Maloggia  
(pso MALOJA)

Casaccia

Pz la Margna  
3162

L. di Cavloccio

F. Mera

Roticcio

Vicosoprano  
Stampa

M. Muretto  
3102

Pz Bacone  
3243

L. Albigna

M. Orno  
3214

Pz Cacciabella  
2973

pso D. FORNO  
3088

Cap. Sciora

C. Cantone  
1856

A. di M. F.  
1946

A. Vazzeda  
Forbesina

## MAREK KĘDZIERSKI

### Giacometti. Terytoria

Jest, można powiedzieć, w miarę regularnym gościem „Kwartalnika Artystycznego” już od piętnastu lat. Paryskiemu artyście ze Szwajcarii poświęciłem na tych łamach sporo uwagi. W 2003 roku publikacja podwójnego numeru na jego temat zbiegła się w czasie z pierwszą – i jak dotąd jedyną – wystawą jego prac w Polsce. W krakowskiej Galerii Starmach zaprezentowano cykl grafik *Paris san fin (Paryż bez końca)* i bodajże siedem rzeźb. Skromna wystawa, ale to miał być zaledwie początek! „Być może wkrótce spotkamy się w Warszawie na następnym wernisazu”. Wszystkie eksponaty pochodziły ze zbiorów Alberto-Giacometti-Stiftung w Zurychu, projekt kofinansowała Fundacja dla Kultury Pro Helvetia, to samo przedstawione zostało również w Bratysławie. Na wernisaz i dyskusję w Bunkrze Sztuki przyjechał między innymi biograf Giacomettiego, James Lord, oraz szwajcarski wydawca, wybitny fotografik Ernst Scheidegger. W czasie wieczornego posiłku w hotelu Pod Różą ambasador Konfederacji Szwajcarskiej w elokwentny sposób podkreślał rolę artystów w tak zwanym projekcie europejskim, obejmującym kraje postkomunistyczne. Dziesięć lat później, przy publikacji poświęconego w całości Giacomettiemu *Dodatku* do numeru 80, nie było mowy o wystawie. Fundacja Pro Helvetia biura i punkt ciężkości swych działań we wschodniej Europie przeniosła jeszcze dalej na wschód. A *Dodatku* nie widzieli ani Lord, który zmarł w Paryżu kilka miesięcy wcześniej, ani złożony chorobą w pobliżu Zurychu Scheidegger.

Także w 2018 roku nie ma, niestety, planów następnej prezentacji Giacomettiego w Polsce – w kontraście do tego, co dzieje się w Europie, gdzie w ciągu ostatnich dwóch lat jesteśmy świadkami wielkiej ekspansji wystawienniczej. Giacometti przeżywa światowy renesans. Można argumentować, że zainteresowany jego twórczością mieszkaniec Warszawy, Gdańska czy Krakowa, by wymienić tylko Kraków, Gdańsk i Warszawę, może wsiąść do pociągu lub samolotu i obejrzeć pojedyncze prace praktycznie w każdej większej kolekcji europejskiej, a gdyby chciał się przejechać do jednej z metropolii sztuki, to jest duża szansa, że zobaczy tam ważną wystawę monograficzną artysty.

Owa mnogość wystaw nie pozostaje bez związku z rozwinięciem na szeroką skalę działalności Fondation Alberto et Annette Giacometti w Paryżu, powstałej z inicjatywy wdowy po artyście. Fundacja rodziła się w bólach, ale wysiłek włożony w jej organizację pod państwową kuratelą zaczyna przynosić owoce.

Na stu stronach setnego numeru „Kwartalnika Artystycznego”, w setną rocznicę podjęcia przez młodego Alberto decyzji zostania malarzem i rzeźbiarzem, przedstawiamy kolejną „porcję” Giacomettiego. Rozmowa z kierującą paryską Fundacją i autorką biografii artysty Catherine Grenier pozwoli, mam nadzieję, przedstawić cele i zakres działalności tej instytucji. Zaś nota młodej adeptki historii sztuki z Pescary i Zurychu, Virginii Marano, dostarczy informacji o większych wystawach artysty w ostatnich latach.

Jakiś czas temu „Kwartalnik Artystyczny” poświęcił dwa numery twórczości Thomasa Bernharda; pierwszy nosił podtytuł *Terytorium Bernharda*. Był to nie tylko opis topografii – ale także próba zastanowienia się, w jaki sposób geografia twórcy wpłynęła na jego twórczość, ukształtowała jego tożsamość pisarską. Pisałem wówczas: „Pobyty na terytorium Bernharda, konfrontacja z miejscami, ludźmi, historią, dostarcza cennego kontekstu do pełniejszej refleksji o naturze jego twórczości”. Także w niniejszym numerze chcę pójść w tym kierunku. Ważną dominantą zamieszczonych tu tekstów jest sprawa terytorium – lub terytoriów – Giacomettiego.

Obaj byli prowincjuszami przybyłymi do centrum, dopiero potem, w pewnej mierze i do pewnego stopnia, zdobyli rzeczoną prowincję. Bernhard, pisarz z okolic Salzburga, zdobył najpierw Wiedeń, Frankfurt, Berlin, Stuttgart, następnie wielkie miasta w Europie, nim dotarł pod rodzinne, górnoaustriackie strzechy. Giacometti już jako dwudziestokilkuletni artysta ze szwajcarskiej prowincji osiadł definitywnie w Paryżu, szybko przyswoił sobie paryską kulturę i paryskie obyczaje, jedno było nieodłączne od drugiego, oba zdecydowanie międzynarodowe. Do końca życia wracał jednak w rodzinne strony, do nietypowego regionu na granicy wszystkiego z wszystkim. Bregaglia to rodzaj enklawy, górski przylądek na granicy, na wielu granicach, północy i południa, gór i dolin, natury i kultury, języków i religii. Alberto spędzał tam w ciągu roku kilka, może kilkanaście tygodni, ale do końca jej potrzebował. Była uzupełnieniem i przeciwwagą Paryża.



Stampa-Paryż, Paryż-Stampa, StamParis, a może PariStampa. Od lat bywam i tu, i tu, zaprawiony w wędrówkach po płaskim i wypukłym terenie. W tym roku postanowiłem sportretować i opisać obie małe ojczyzny Giacomettiego w ich aspektach konkretnych i dotykalnych, zestawić fizycznie małą pracownię w milionowym mieście z niewielkimi budynkami wzniesionymi pośrodku milionów skał i kamieni.

Latem w Paryżu, oprócz badaczki kierującej wspomnianą Fundacją, rozmawiałem też z młodym adeptem sztuki, który przypadkiem zamieszkał w kompleksie niewielkich budynków, mieszczącym kiedyś pracownię braci Giacomettich. Po śmierci Alberto Diego miał już pracownię w innym budynku kilkaset metrów dalej, z jego klitek spadkobiercy usunęli wszystko, co dało się przenieść w inne miejsce, nawet mury, na których Alberto szkicował swe prace. Z wyjątkiem tej jednej rzeczy, o której opowiada Samson Picard... jednego gwaszu, przed którym wielki artysta fotografował się z Samuelem Beckettem.

W Stampie i w Maloja, rodzinnych stronach artysty, o pomieszczeniach, w których mieszkał i pracował Alberto oraz o otaczających je masywach alpejskich, rozmawiałem z Marco Giacomettim, założycielem Fondazione Centro Giacometti, czuwającej nad pamięcią o miejscach związanych z rodziną artystów – do której i on należy.

Sporo było okazji, by rozmawiać o historii. Jeden z wątków, które przebiegały się w wypowiedziach o Giacomettim, dotyczył Samuela Becketta. Mieli wiele wspólnego, tak w życiu, jak w twórczości, choć kwestia tego, co ich łączy, tak biograficznie, jak artystycznie, wciąż jeszcze czeka na wiarygodne opracowanie. To znaczy na więcej konkretów. W życiu obaj – indywidualności absolutnie niestapiające się z wielkomięskim tłumem – chodzili własnymi drogami. W twórczości obaj opowiedzieli się za modernizmem z egzystencjalną dominantą. Choć wiadomo, że utrzymywali z sobą kontakt, niewiele dokumentów potwierdza jego zakres i charakter. Ze strony badacza Giacomettiego słyszy się często uproszczenia na temat Becketta – i *vice versa*. Jest kilka wzmianek w listach, są świadectwa ludzi, którzy już umarli, istnieją hipotezy, ale na nich się generalnie kończy. Hipotezy badawcze, biograficzne, inne hipotezy. Wśród tych ostatnich spreparowany przeze mnie dialog pod tytułem *métro ligne 4*, którego fragment tu zamieszczam. Fragment autentycznego zapisu fikcyjnej rozmowy wielkiego artysty z wielkim pisarzem, których

wielkości świat jeszcze nie zauważył. Obaj wdali się wówczas w ryzykowne przedsięwzięcia artystyczne. Obaj, w moim tekście, w listopadzie 1938 roku, niespełna rok przed wybuchem wojny i zaledwie kilka tygodni po Kryształowej Nocy, utknęli w paryskim metrze.

*Redakcja dziękuje za możliwość wykorzystania fotografii ich autorom lub ich prawnym spadkobiercom: Sabine Weiss, Ernstowi Scheideggerowi, Loomis Dean.*

*Special thanks to Catherine Grenier, Hugo Daniel, Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, and Marco Giacometti, Fondazione Centro Giacometti, Stampa.*

Alberto Giacometti

„...przyjmować tu gości to nasz przywilej...”

Catherine Grenier w rozmowie z Markiem Kędzierskim

**Marek Kędzierski:** *Annette Giacometti (1923–1993), wdowa po artyście i jedyna spadkobierczyni, cztery lata przed śmiercią założyła Association Giacometti, nie doczekała jednak momentu przekształcenia go w fundację. Potem przez całe dziesięciolecie po jej odejściu trwały spory o kształt i finanse instytucji, w których uczestniczyli też znani politycy. Konflikty powoli kończyły się w grudniu 2003 roku wraz z ogłoszeniem dekretu premiera Jean-Pierre Raffarina powołującego do życia Fondation Alberto et Annette Giacometti. Kiedy przygotowywałem pierwszy numer „Kwartalnika Artystycznego” poświęcony Giacomettiemu w 2002–2003 roku, moim partnerem przy uzyskaniu praw reprodukcji była wyłącznie Alberto-Giacometti-Stiftung w Zurychu. Przy pracy nad drugim numerem monograficznym w 2013 roku moim głównym rozmówcą była już kierowana przez panią od czterech lat fundacja paryska. Przed kilkoma miesiącami Fundacja powołała do życia L'Institut Giacometti. Trochę to trwało, ale zwiedzając siedzibę Instytutu i obejrawszy ostatnio szereg wystaw w wielu krajach, jestem przekonany, że się opłacało, że trud zaowocował czymś bardzo wartościowym. A może nawet był niezbędny, by wykrystalizowała się aż na taką skalę idea pomysłodawczyni.*

**Catherine Grenier:** Naszym celem jest opieka nad dziedzictwem i archiwami, praca nad dokumentacją dzieła męża Annette, propagowanie jego twórczości oraz obrona jego praw.

**M.K.:** *Obrona przed czym? Przed kim?*

**C.G.:** W praktycznym wymiarze przed falsyfikatami, które znajdują się w obiegu. Niezwykle ważną częścią naszej działalności jest rozstrzygnięcie kwestii autentyczności jego prac. Mamy olbrzymie archiwa obejmujące całość jego dorobku twórczego, dzięki czemu specjaliści tworzący wyłonioną przez nas komisję mogą oprzeć swą ekspertyzę na wiarygodnych kryteriach i informacjach. Chcemy oczyścić rynek z dzieł podrobionych.

Nasze główne zadania to systematyczne uporządkowanie wszystkich archiwów, konserwacja zbiorów, zaś w mniejszym stopniu wystawianie kolekcji – tutaj nasze wysiłki skoncentrowały się początkowo na przygotowaniu wielkiej wystawy w Centre Georges Pompidou w 2007 roku *Atelier Giacometti*. Była ona *de facto* retrospektywą artysty.

**M.K.:** *To było w czasie, kiedy Fundacją kierowała jej pierwsza dyrektor, Véronique Wiesinger. Pani dołączyła w 2014 roku. Jakie były pani priorytety?*

**C.G.:** W momencie, kiedy objęłam kierownictwo, Fundacja wypracowała już narzędzia służące konserwacji zbiorów i stworzyła ekipę mogącą je badać, ale naprawdę jeszcze nie rozwinęła na wielką skalę działalności wystawienniczej. Więc od tego zaczęła się moja aktywność – od organizacji wystaw we współpracy z muzeami we Francji i za granicą, w całym świecie. Annette Giacometti nie miała środków na zakup miejsca, gdzie można było pokazywać kolekcję, Fundacja, po powołaniu jej do życia, nie dysponowała własną przestrzenią wystawienniczą. A zbiory są ogromne, tak jeśli chodzi o liczbę prac – to jedna z najważniejszych w świecie kolekcji monograficznych poświęconych jednemu artyście – jak i ich różnorodność, składają się na nią rzeźby w różnych materiałach, malarstwo, grafika, druki, sztuka dekoracyjna, fotografie i archiwa.

**M.K.:** *W proporcji do całości dorobku Giacomettiego, który jest przecież ogromny, rozproszony w muzeach i kolekcjach prywatnych na całym świecie, część zgromadzona w Fundacji jest imponująca.*

**C.G.:** Tak, to pokaźna część tego, co po artyście się zachowało. Nasze zbiory to największa istniejąca dziś na świecie kolekcja dzieł Giacomettiego, tak liczbowo, jak jakościowo. Fundacja odziedziczyła bardzo dużą liczbę prac w gipsie, które są oryginałami. Wiele spośród prototypów w gipsie nie było odlanych w brązie, ponieważ dopiero pod koniec życia artysta znalazł marszanda, który dysponował wystarczającymi środkami, by wykonać w brązie większą produkcję. Z tego powodu sporą część naszych zbiorów stanowią dzieła istniejące jedynie w gipsie, oryginały w jednym egzemplarzu. Naszą misją jest zatem dać poznać światu te prace, udostępniając je publiczności. Większość z nich pokazywana była bardzo rzadko lub wcale.



Fot. FHEL 2015

Catherine Grenier

**M.K.:** *Od dłuższego czasu staram się nie przeoczyć żadnej znaczącej wystawy w Europie i coraz bardziej odnoszę wrażenie, że najciekawsze ekspozycje nie byłyby możliwe bez udziału Fundacji.*

**C.G.:** Kiedy przed czterema laty objęłam dyrekturę Fundacji – wcześniej byłam wicedyrektorem Centre Georges Pompidou – zaproponowałam Radzie Fundacji wdrożenie dwóch głównych projektów. Po pierwsze, rozpoczęcie szerokiego programu wystaw na bazie własnych zbiorów, uzupełnionych pracami wypożyczonymi z innych kolekcji – w partnerstwie z muzeami na całym świecie. Z jednej strony, z wielkimi instytucjami w rodzaju londyńskiego Tate Modern, gdzie zorganizowaliśmy wystawę w zeszłym roku, nowojorskiego Guggenheim Museum, gdzie właśnie dobiega końca inna wystawa, lub na przykład z Fondation Beyeler w Bazylei, we współpracy z którą przygotowaliśmy ostatnio wystawę poświęconą Giacomettiemu i Francisowi Baconowi. Z drugiej strony, z instytucjami w krajach, gdzie dzieło Giacomettiego jest jeszcze nieznanie lub słabo znane – przygotowaliśmy wystawy w Stambule, Rabacie w Maroku, Dosze w Katarze, Szanghaju w Chinach czy w Seulu w Korei Południowej. To mocny akcent naszej działalności wystawienniczej, chcemy uczestniczyć w czterech przynajmniej wystawach tego typu rocznie – widział pan kilka z nich. Większość powstała we współpracy z nami, znaczna część eksponatów pochodziła z naszych zbiorów, niektóre składały się wyłącznie z dzieł z naszej kolekcji, do kilku jedynie wypożyczyliśmy obrazy i rzeźby.

Są więc wystawy dwóch typów. W całości organizowane przez nas, zwłaszcza wtedy, gdy muzea nie dysponują specjalistami w tym dziale czy tego okresu, tak jak to było w Chinach, Maroku czy Stambule, oraz organizowane we współpracy, na przykład z Tate Modern czy z Guggenheim Museum – z komisarzami, którzy zajmują się sztuką nowoczesną. Działalność poza murami prowadzimy zawsze we współpracy.

Drugim głównym profilem, realizowanym równolegle, było stworzenie własnej przestrzeni do wystaw i spotkań. W tym celu zakupiliśmy na Montparnasse budynek, w którym mieściła się pracownia innego artysty.

**M.K.:** *Dla informacji naszych czytelników podam, że budynek znajduje się en face cmentarza Montparnasse, przy 5 rue Victor Schœlcher. Giacometti tam nie mieszkał, ale zanim definitywnie osiadł nieco dalej, przy rue Hippolyte-Maindron,*

wynajmował pracownię trochę dalej, przy rue Froidevaux, również przy murze cmentarza. Fundacja kierowana przez panią zakupiła i odrestaurowała dom w stylu art déco, pięciokondygnacyjny budynek, z przestrzenią użytkową także w podziemiach. Mieściła się w nim pracownia Paula Follota (1877–1941). W tym miejscu powstał L'Institut Giacometti.

**C.G.:** W tym budynku mamy zamiar przygotowywać wystawy, organizować spotkania badaczy oraz rozpocząć duży program edukacyjny i prowadzić działalność pedagogiczną. Wybraliśmy nazwę Instytut Giacomettiego, by podkreślić, że nie jest to muzeum. Budynek nie jest duży, ale to miejsce bardzo szczególne, ponieważ gości czeka tu przyjęcie uprzywilejowane, małe grupy przywitają pracownicy, którzy przedstawiają problematykę życia i twórczości artysty w intymności miejsca z nim związanego. Umieściliśmy w budynku na stałe zrekonstruowaną pracownię Giacomettiego. Annette skrzętnie przechowała wszystko, co znajdowało się tam, kiedy Giacometti umarł. Nie będąc jej właścicielką, nie mogła kupić jego pracowni, właściciel budynku nie chciał jej sprzedać, zatem wszystko stamtąd przeniosła w inne miejsce – przedmioty, meble, a nawet ściany, które zostały usunięte i zastąpione nowymi. Dzięki temu byliśmy w stanie, pomagając sobie licznymi fotografiami wykonanymi przez słynnych fotografów, wiernie, w każdym szczególe zrekonstruować pracownię Giacomettiego, przywrócić ducha artysty.

**M.K.:** *Słyszałem, że Fundacja ma plany zakupu budynku, w którym przez niemal czterdzieści lat mieszkał i tworzył artysta, przy 46 rue Hippolyte-Maindron. Czy zatem szykują się przenosiny do miejsca historycznie związane z Alberto i Diego?*

**C.G.:** O nie, w żadnym wypadku! Na pewno nie przeniesiemy atelier, to wykluczone. Pracownia mieściła się w malutkim pomieszczeniu o powierzchni dwudziestu trzech metrów kwadratowych, obok był drugi pokój, w którym Giacometti mieszkał z Annette, podobnej wielkości. A więc byłoby absolutnie niemożliwe wpuścić tam publiczność. Owszem, zrekonstruowaliśmy atelier, ale nikt do niego nie wchodzi. Odwiedzający Instytut widzą je przez przezroczystą, szklaną ścianę. W pracowni znajdują się rzeczy bardzo kruche i delikatne, wielu z nich nigdy nie pokazywano, na przykład przedmioty w rodzaju pędzli i farb, które Giacometti zostawił na stole. Nie ma więc możliwości wpuszczenia zwiedzających do wewnątrz. Pracowni, jak pan mówi,

historycznej, nawet gdybyśmy ją zakupili, nigdy nie można byłoby pokazywać zwiedzającym.

**M.K.:** *Ale czy w dłuższej perspektywie nie miałyby to sensu, choćby po to, by zapobiec rozbiórce?*

**C.G.:** W tej chwili naprawdę trudno mi powiedzieć. Nie jest to naszym priorytetem. Na razie dopiero zaczęliśmy projekt w nowo stworzonej przestrzeni. Fundacja nie jest bogata, nie mamy wielkich subwencji. Więc w tej chwili nie dyskutujemy o perspektywie nabycia nowego budynku. Nie wiem, co się stanie z oryginalnym atelier Giacomettiego, jest ono wtłoczone w całą grupę budynków...

**M.K.:** *...różnej wielkości i pochodzenia. Wszystko to posklejane około 1925 roku, sprowadzone z rozbiórek domów ustępujących miejsca konstruowanym wówczas z rozmachem nowym paryskim arteriom.*

**C.G.:** Trudno byłoby wobec tego pomieszczenia Giacomettich oddzielić od reszty. Poza tym część wykorzystywana przez braci Giacomettich została przebudowana, kiedy na posesji postawiono garaż.

**M.K.:** *Schody drewniane na zewnątrz, przed którymi często dawał się fotografować, znane z tylu zdjęć, zastąpione zostały metalowymi...*

**C.G.:** ...i są już po drugiej stronie korytarza. No właśnie, zachowało się niewiele rzeczy niezmienionych od czasu, kiedy artysta mieszkał tam i pracował.

**M.K.:** *Jaki jest status prawny Fundacji?*

**C.G.:** To fundacja prywatna o statusie instytucji użyteczności publicznej. W Radzie Fundacji zasiada dwóch członków delegowanych przez rząd – Ministerstwo Kultury i Komunikacji oraz Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, oraz prezes Alberto-Giacometti-Stiftung w Zurychu. Status instytucji użyteczności publicznej pozwala nam mieć mecenasów i przyjmować dotacje, dary oraz donacje.



**M.K.:** *Czy w Fundacji zasiadają członkowie rodziny, posiadacze praw autorskich? Jaką rolę pełnią spadkobiercy artysty?*

**C.G.:** Rodzina i spadkobiercy nie wchodzi w skład Rady Fundacji, jako że otrzymali już część z mocy testamentu, a Fundacja powstała ze środków odziedziczonych przez Annette. Annette stworzyła podwaliny Fundacji sama, bez pomocy krewnych Alberto. Natomiast co do prawa moralnego do reprodukcji, ta część zarządzana jest wspólnie przez Fundację i dziedziczących członków rodziny.

**M.K.:** *Kto jest obecnie spadkobiercą ze strony rodziny?*

**C.G.:** Troje potomków Silvio Berthouda, których reprezentuje żona Silvio.

**M.K.:** *W kwestii mniej formalnej, raczej związanej z szeroko rozumianym terytorium Giacomettiego, jakie są powiązania między prowadzoną przez panią Fundacją a instytucjami szwajcarskimi, myślę tu zwłaszcza o Bregaglii, gdzie artysta się urodził, gdzie działa Centro Culturale, a ostatnio również Fondazione Centro Giacometti, czy z Alberto-Giacometti-Stiftung w Zurychu, która jako pierwsza na taką skalę przyczyniła się do ugruntowania światowej pozycji Giacomettiego?*

**C.G.:** Co do Fondazione Centro Giacometti w Stampie, to oczywiście, mamy kontakt, nawet jesteśmy reprezentowani w ich zarządzie. Nie ma tam jednak żadnych zbiorów, to miejsce upamiętnienia, próbujemy ich wspierać, kiedy tego potrzebują. Zurych, to znaczy Alberto-Giacometti-Stiftung, to inna sprawa, mają piękne zbiory. Jest to jednak fundacja o innym niż nasza charakterze. Powstała z inicjatywy szwajcarskiego kolekcjonera w celu zakupu wspaniałej kolekcji amerykańskiej. To była bardzo piękna inicjatywa, szwajcarski kolekcjoner przekazał ją Kunsthau w Zurychu, ale także innym muzeom, w Bazylei, Winterthurze, Bernie. Z wszystkimi utrzymujemy przyjacielskie kontakty, spotykamy się regularnie, wymieniamy idee, omawiamy i realizujemy wspólne projekty. Ostatnio ustanowiliśmy wspólne stypendia i granty, aby doprowadzić do końca pracę nad transkrypcją korespondencji Giacomettiego z rodziną. Instytucjonalnie nie jesteśmy powiązani, lecz ściśle z sobą współpracujemy.

**M.K.:** *Muzeom planującym wystawy z udziałem prac Giacomettiego współpraca z wami upraszcza życie, niejednokrotnie umożliwia wręcz ich zorganizowanie, myślę tu o kosztach ubezpieczenia, etc.*

**C.G.:** Oczywiście, jest całkiem jasne, że przy dzisiejszych kosztach ubezpieczenia, ale i transportu, niektóre muzea nie mogłyby sobie pozwolić na wystawy artystów takich jak Giacometti, dlatego z nami współpracują. Taka kooperacja wiele upraszcza, nie tylko w organizacji wystawy, ale i obniża koszty, zwłaszcza ubezpieczenia i transportu. W tym sensie Fundacja pomaga muzeom, które bez powiązania z nami ponosiłyby dużo wyższe koszty, przykładowo Musée Toulouse-Lautrec w Albi. I liczne muzea na świecie.

**M.K.:** *W Europie Środkowej, w krajach postkomunistycznych, jak dotąd, była tylko jedna wspólna wystawa, w Bratysławie i Krakowie, zorganizowana przez Alberto-Giacometti-Stiftung w Zurychu i dzięki pomocy Pro Helvetii. Czy są jakieś plany wystawy w tej części kontynentu?*

**C.G.:** Z tego, co mi wiadomo, mamy w planach wspólny projekt z Pragą. Jest jeszcze coś w Skandynawii, ale w Europie Wschodniej – nie w tej chwili.

**M.K.:** *Jest pani autorką biografii Giacomettiego, która ukazała się wiosną tego roku nakładem Wydawnictwa Flammarion w serii „Grandes Biographies”. Czy to, że kieruje pani Fundacją, pomaga w krytycznym spojrzeniu na artystę, czy do pewnego stopnia wiąże pani ręce?*

**C.G.:** Nie sądzę, żeby to dla biografów były różne zadania czy perspektywy. W moim wypadku podjęłam się tej pracy właśnie jako dyrektor Fundacji. Ta biografia jest właściwie narzędziem, którego mi brakowało w chwili, kiedy tu przyszedłam. Brakowało mi wprowadzenia w dzieło, opartego na naprawdę wiarygodnych źródłach. Nie byłam, szczerze mówiąc, specjalistką od Giacomettiego. Więc nakazałam sobie przeczytanie wszystkiego, co można było znaleźć na jego temat. Przejrzałam wszystkie archiwa, sprawdziłam katalogi, sporządziłam tysiące notatek. Potem powiedziałam sobie, że przecież te notatki mogą stanowić podstawę książki. Zaczęłam się zastanawiać, czy ta książka nie powinna skupić się przede wszystkim na dziele – tak, jak to uczyniłam w poprzedniej książce, o Salvadorze Dalí. Nie można było, oczywiście, pominąć życia, jeśli to ma być biografia – ale akcent stawiam na dziele. W tym

wypadku były też ważne kwestie pracowni artyści, a także jego przyjaźni, ludzi, których znał, artystów, ale i mecenasów sztuki – wszystko to stanowiło ważny element, niezbędny dla zrozumienia jego dzieła.

Tak przystąpiłam do pisania tej biografii i muszę powiedzieć, że dużym ułatwieniem było to, że znam język włoski, zatem mogłam poznać tę część korespondencji, która jest jeszcze transkrybowana, przed tłumaczeniem i publikacją. To bardzo ważne dla badaczy, by mieli do dyspozycji wszystkie materiały, które ja wykorzystałam.

**M.K.:** *Czy wśród badaczy zainteresowanie Giacomettim nie słabnie?*

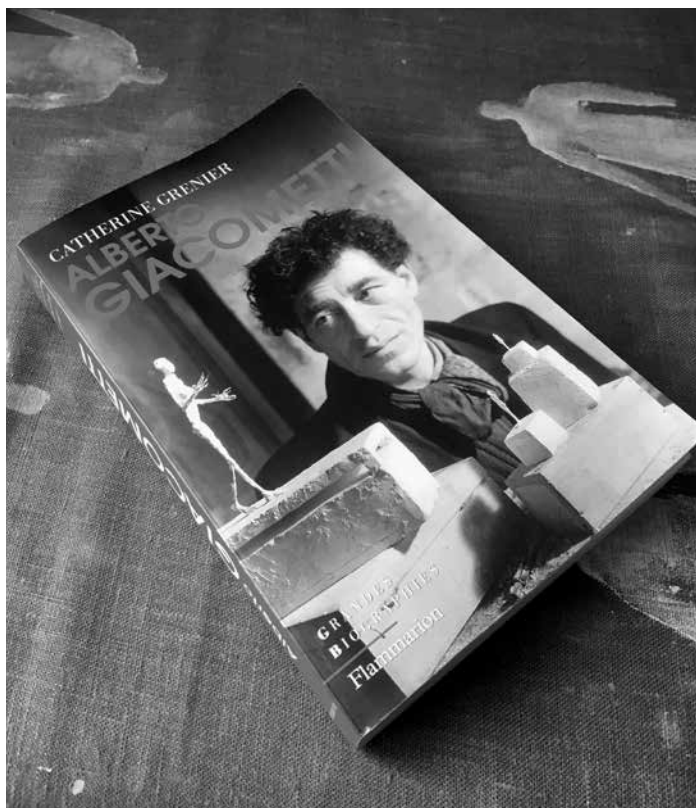
**C.G.:** Prawdę mówiąc, nie jest wielu tych, co zadają czy zadadzą sobie trud, by przedzierać się przez całą dostępną teraz dokumentację. W ostatnich latach wydaje mi się, że jest ich coraz mniej. Z tego powodu stworzyłam program, który nazywa się *Ecole de modernité*, aby zachęcić badaczy do korzystania z naszych archiwów. Mam wrażenie, że wśród konserwatorów i naukowców zapanowała moda na sztukę najnowszą, natomiast artyści nieco dawniejsi stali się mniej popularni – dla badaczy, podkreślam. Oczywiście, ukazują się wciąż nowe publikacje, ale na pewno trzeba zaktualizować bazę faktów z dzisiejszej perspektywy, a to wymaga czasu. I młodszych badaczy wypadałoby umotywować, by poszli w tym kierunku.

**M.K.:** *Jeśli dobrze rozumiem, wypadałoby nieco zresetować dotychczasową refleksję, nie tylko na temat artysty szwajcarskiego, ale i całego kontekstu intelektualnego, społecznego jego epoki. Otworzyć się na szukanie pokrewieństw nie tylko między jego dziełem a sztuką, lecz także filozofią i literaturą. Na otwarcie Instytutu przygotowali państwo piękną wystawę o związku Giacomettiego z Jeanem Genetem. Słyszałem też o planach wystawy poświęconej powinowactwu Giacomettiego z Beckettem.*

**C.G.:** To jest wyzwanie, jako że wiadomo, iż mieli z sobą kontakt, znali się, przez jakiś czas często się widywali, głównie nocą, przede wszystkim zaś, że istniała między nimi prawdziwa wspólnota ducha. Ale istnieje bardzo mało świadectw – w listach Becketta jest parę wzmianek, w korespondencji Giacomettiego wciąż jeszcze szukamy.

**M.K.:** *Na koniec rozmowy pytanie o terytorium Giacomettiego. Odcięta od świata na początku dwudziestego wieku dolina Bregaglia, surowy klimat, surowy protestantyzm, surowe obyczaje, z drugiej strony Paryż, stolica świata, przynajmniej artystycznie, obyczajowo, nie tylko zresztą. Trudno sobie wyobrazić większy kontrast. Która z tych krain jest pani zdaniem terytorium Giacomettiego?*

**C.G.:** Intelktualnie należał do Paryża, dlatego przecież wybrał Paryż. Personalnie do końca życia był bardzo przywiązany do rodzimej Szwajcarii. Bardzo bliski był rodzicom, także wierny swemu językowi – wszystkie listy do rodziny pisał po włosku. Więc włoski był bez wątpienia jego językiem. Oczywiście na co dzień mówił po francusku, z tym jakże charakterystycznym akcentem. Co do trybu życia – był bliższy Francji. Więc jest przykładem człowieka pomiędzy kulturami. To mężczyzna idący między kulturami.





Wystawa *Entre tradition et avant-garde* (Między tradycją a awangardą)  
w paryskim Musée Maillol (12.9.2018–3.2.2019).  
*Homme traversant une place* (Mężczyzna przechodzący przez plac), 1949.





Wystawa *Giacometti: L'œuvre ultime* w Galerie Lympia w porcie nicejskim (lato 2017).





Pawilon Szwajcarii na Biennale 2017 w Wenecji.  
Carol Bove: *A Bird (Ptak)*  
oraz *Women of Venice (Kobiety weneckie)*.



# VIRGINIA MARANO

## Miasta Giacomettiego

„*Le città come i sogni sono costruite di desideri e paure*”  
(„Miasta, jak sny, budowane są z pragnień i lęków”)  
Italo Calvino, *Le città invisibili* (*Miasta niewidzialne*)

Alberto Giacometti, szwajcarski malarz i rzeźbiarz, jest jednym z najbardziej znanych artystów współczesności. Kiedy odszedł, zamknięte już dzieło uzmysłowiło miarę przełomu artystycznego i conceptualnego w rzeźbie. Enigmatyczny artysta, doskonale rozpoznawalny, gdy tylko wzrok zwiedzającego skieruje się w stronę wydłużonych figur, cienkich i kruchych, ale pełnych znaczenia. Majestatycznej wysokości figur jakby przeczy masywna forma cokołów, ale właśnie z tego kontrastu rodzi się piękno.

Paryż, Zurych, Frankfurt, Wenecja, Bazylea, Nowy Jork, a jesienią 2018 roku ponownie Paryż – wszystkie te miasta wystawami, spotkaniami i dyskusjami uhonorowały pięćdziesiątą rocznicę śmierci artysty.

**Paryż**, przybrane serce Giacomettiego. *Paris sans fin*, miasto uwiecznione nie tylko w cyklu grafik z 1964 roku, w karierze artystycznej Giacomettiego oznacza połączenie sztuki z życiem. Tutaj wszystko, czym artysta żył na co dzień, stawało się sztuką, zaczynając od jego słynnej pracowni. Bulwary, Gare de l'Est, Jardin des Plantes i rue Saint-Denis. Znak przeobraża się w nieprzerwane doświadczenie. Obrazy miasta komunikują wizje duszy.

Od 4 października 2016 do 5 lutego 2017 roku w Musée Picasso odbyła się wystawa Picasso-Giacometti, pierwsza poświęcona dwóm gigantom sztuki dwudziestego wieku.

Obaj artyści oddychali tym samym powietrzem Paryża ich czasów, na obu miał wpływ dyskurs filozofii egzystencjalizmu. Poszukiwania w archiwach Musée Picasso i Fondation Alberto et Annette Giacometti w Paryżu pozwoliły odnaleźć niepublikowane dokumenty, które rzucają światło na mało znane aspekty łączące obu artystów. Wystawę podzielono na osiem części, tak

chronologicznie, jak tematycznie, od dzieł młodości do dojrzałych utworów; od surrealizmu do powrotu do realizmu po drugiej wojnie światowej.

Aby podkreślić paralele między Picassem i Giacomettim, zwiedzających witają dwa autoportrety z 1901 i 1921 roku. W kolejnych salach ich prace dokumentują zainteresowanie obu artystów sztuką egzotyczną, jak nazywano wówczas sztukę spoza kręgu kultury Zachodu. Choćby totem Picassa *Trzy postacie pod drzewem* (1907–1908) lub stela Giacomettiego *Kobieta-łyżka* (1927).

U Picassa i Giacomettiego prymitywizm kształtów przywraca nas pierwotnej przeszłości, kiedy nie można było przypisać dokładnego znaczenia, gdzie wszystko rozpuszcza się w cielesnej wymianie amorficznej i nieświadomej rozkoszy stworzonej w figurach symbolicznych, na przykład w *Kobiecie z poderżniętym gardłem* (1933) Giacomettiego i *Kobiecie w czerwonym fotelu* (1932) Picassa.

Również w Paryżu, w samym sercu miasta, otworzył podwoje L'Institut Giacometti (21 czerwca 2018), mieszczący się w budynku dawnej pracowni innego artysty, Paula Follota. To magiczne miejsce, zdobione barwnymi, starannie odrestaurowanymi i fascynującymi mozaikami, stanie się ośrodkiem badawczym, miejscem spotkań i dyskusji oraz prezentacji wystaw. Instytut został powołany do życia przez wspomnianą Fondation Alberto et Annette Giacometti. W jego wnętrzach planowane są również projekty edukacyjne. Tu została też z wielkim pietyzmem zrekonstruowana słynna pracownia artysty, miejsce codziennego życia i kreacji artystycznej.

**Zurych**, miasto, które było sceną wielu jego wielkich wystaw, jest miejscem, gdzie narodził się i znalazł maksymalny wyraz dadaizm. Dla Giacomettiego Zurych był miastem jego triumfów, miastem, do którego do dziś należy. W jednym z tekstów artysty z 1963 roku czytamy: „Mam wrażenie, że jestem postacią wymykającą się, trochę nie na swoim miejscu. Zobaczmy”. Artysta nie na miejscu, ponieważ czuje, że ojczyznę nosi w sercu, nawet wtedy, gdy jest daleko od niej. Miejsca identyfikuje przez wspomnienia i wywodzi z nich sny.

Od 28 października 2016 do 15 stycznia 2017 roku Kunsthau po raz pierwszy w centrum wystawy składającej się ze stu pięćdziesięciu prac na pierwszy

plan wysunął związek Giacomettiego z sensualnością jego materiałów. Jej rdzeń stanowiło siedemdziesiąt pięć delikatnych oryginałów z gipsu, które zostawił w pracowni, wyjeżdżając na badania w Chur kilka dni przed śmiercią. Zostały one starannie odrestaurowane. Z powodu ich kruchości bardzo rzadko pokazywano je dotąd publicznie. Wystawa w oryginalny sposób demonstruje fundamentalne aspekty kreatywności Giacomettiego i jego artystyczne strategie.

Fantastycznie przedstawiona została ewolucja artysty, którą rozpoczyna młodzięczy, wyuczony od ojca-malarza, Giovanniego, impresjonizm koloru w obrazach o tematyce rodzinnej, takich jak *Lampa* z 1912 roku. Ewolucja wiedzie do pierwszych prac surrealistycznych, takich jak *Patrząca głowa (Tête qui regarde)* z 1928 roku, wykonanych z różnych materiałów, w tym z marmuru, gipsu i gliny.

Łączenie materiałów widoczne jest również w późniejszych pracach surrealistycznych, których przykładem jest *Kwiat w niebezpieczeństwie (Fleur en danger)* z 1932 roku. Tutaj drewno, gips, drut i sznur jednoczą się, by tchnąć życie w wytwór wyobraźni. Obsesje na punkcie obwodu (*Maquette pour Circuit* z 1931/1932 roku, *Dłoń schwytana* z 1932 roku oraz *Wielka głowa (Grande tête)* z 1934 roku, zwiastują już powrót do figuracji.

Wystawa przedstawia także prace, które wydają się należeć do klimatu informelu artystycznego, rozumianego nie jako brak formy, ale coś, co otwiera się na percepcje różnego rodzaju. Głowy, wykonane w glinie, gipsie i brązie, stanowią hołd dla ważnych postaci w życiu Alberto: siostry Otilii, brata Diego, modelki Rity Gueyfier i malarki Isabel Delmer.

Z dorobku lat czterdziestych pokazano w Zurychu popiersia i figury na cokole, również podwójnym, takie jak *Petit buste sur double cling* (1939/1945).

Natomiast okres lat czterdziestych i pięćdziesiątych, czas przełomu, został pokazany jako synteza poprzednich lat. Majestatyczna *Femme au chariot (Kobieta na rydwaniu)* z 1945 roku, lub enigmatyczna *Noga* z 1958 roku pozostają trudne do zinterpretowania. Układ figur ustawionych w przestrzeni przydaje wystawie atmosferę teatralną, zarazem abstrakcji i obnażenia.

**Frankfurt.** Schirn Kunsthalle we Frankfurcie nad Menem postanowił gościć wystawę poświęconą Giacomettiemu i Bruce'owi Naumanowi (28 października 2016 – 22 stycznia 2017). Choć ich twórczość wiele dzieli, chronologicznie i fizycznie, ich dzieła wykazują analogie egzystencjalne. Dwaj wielcy artyści nigdy się nie poznali, ale podobieństwa między nimi są oczywiste, zwłaszcza w wykorzystaniu przestrzeni. Łączy ich artystyczna dociekliwość, niestrudzona eksploracja ciała i przestrzeni. *Beckett Walk* Naumana z 1968 roku pokazuje przestrzeń zamieszkaną przez ciała, przypominając *Plac* (1948/1949) Giacomettiego i *Quad (Kwadrat)*, sztukę telewizyjną Samuela Becketta. Nauman, na podstawie tych odniesień, wybiera mężczyznę, jednego człowieka, pojedynczą tożsamość, która poruszając się/chodząc, doświadcza przestrzeni, nie docierając do centrum. To krystalizacja poszukiwań Giacomettiego.

**Londyn,** kolejne miasto Giacomettiego, pokazał go nie tylko jako rzeźbiarza, ale także malarza i rysownika. W Tate Modern (10 maja – 10 września 2017) odbyła się słynna retrospektywa, proponująca podobne podejście co wystawa w Zurychu. Wśród wydarzeń towarzyszących należy wymienić rozmowę, w której wzięli udział Antony Gormley i prowadząca Tate Modern Frances Morris, zaś w lipcu wykład Judith Wilkinson na temat relacji między Giacomettim i Beckettem, który jeszcze raz podkreślił, jak ważną rolę odgrywają ich artystyczne i prywatne spotkania.

Antony Gormley, współczesny artysta, odwołuje się często w swych pracach do magii Alberto Giacomettiego. Jego uwagi podkreśliły ważną rolę różnorodności w podejściu do sztuki. Różnicę między tymi dwoma artystami widzę w tym, że Alberto Giacometti był rzecznikiem sztuki perceptualnej, skupionej na nierozwiązywalnym kontraście między postrzeganiem a przedstawianiem, percepcją a reprezentacją, podczas gdy Antony Gormley jest artystą konceptualnym, który bada i przestrzeń, i ciało jako odbicie samego artysty. Gormley konceptualizuje, natomiast Giacometti percypuje, a następnie transformuje. Dla Giacomettiego świat zewnętrzny, jako przedmiot naszej świadomości, podkreśla nierozzerwalność dwóch rzeczywistości. Nie tylko staje się tym, czym jest, ale i ustawicznie staje się samą percepcją. Rzeczywistości nie można przedstawić w całej obiektywności, ponieważ możliwe jest odtworzenie jedynie naszej percepcji rzeczywistości. Ciało zmienia się w odniesieniu do zmiany w percepcji artysty, a to, co widzialne, dostrzegalne, ma tendencje do stawania się niewidzialnym i zanikania.

**Wenecja** to pierwsze miasto, które wzbudziło fascynację Giacomettiego. W 1920 roku odbył wraz z ojcem podróż do melancholijnego miasta laguny i tam odkrył sztukę Tintoretta. Wenecja jest miastem, za które, według Josifa Brodskiego, należy uronić łzę. Łza to sposób, w jaki siatkówka – podobnie jak sama łza – przyznaje, że nie jest w stanie zachować, zatrzymać piękna. W Wenecji Giacometti odkrył piękno i zaczął się zastanawiać nad przemijaniem istnienia.

Dla upamiętnienia tego duchowego związku między artystą a Wenecją, Giacomettiemu dedykowano ekspozycję w pawilonie Szwajcarii na 57. Biennale w Wenecji, od 13 maja do 26 listopada 2017 roku. Fundacja Pro Helvetia wyznaczyła na kuratora pawilonu Szwajcarii urodzonego w 1972 roku w Bernie, mieszkającego w Los Angeles Philippa Kaisera, który powierzył zagospodarowanie wystawy dwóm artystom szwajcarsko-amerykańskim – Teresie Hubbard i Alexandrowi Birchlerowi oraz urodzonej w Genewie rzeźbiarce amerykańskiej, Carol Bove. Wspólnie postanowili udokumentować... nieobecność Giacomettiego: fizyczną nieobecność w pawilonie szwajcarskim, ale także metaforyczną nieobecność. Pawilon Szwajcarii został zaprojektowany przez brata artysty, Bruno, w 1952 roku. Alberto wciąż odmawiał uczestnictwa w pawilonie narodowym. W 1956 roku zgodził się uczestniczyć w Biennale w Wenecji, ale w pawilonie francuskim, gdzie przedstawił sześć prac. Słynne *Femmes de Venise (Kobiety weneckie)* to magiczne figury, które wydają się zniknąć. Fizycznie dotykalne, wysokie, majestatyczne, emanują niewidzialną energią. Energia jest czymś, czego nie można dotknąć, ale się ją odczuwa. Właśnie empatia najlepiej charakteryzuje wystawę w Wenecji, której zamierzeniem jest dialog z historią i pamięcią o Giacomettim, bez tracenia z oczu naszej teraźniejszości.

Carol Bove rozmawiała o tym z kuratorem Philippem Kaiserem, o figurach Giacomettiego, o pomysłach postawienia postaci na cokołach, które wydają się być ruchomymi korzeniami tych rzeźb, skierowanych ku niebu. Te wspaniałe instalacje symbolizują to, co jest łącznikiem między Giacomettim a amerykańskim modernizmem i postmodernizmem po zakończeniu drugiej wojny światowej. We współczesnym wydaniu, zaprezentowanym w pawilonie Szwajcarii, sztuka Giacomettiego zamienia się w synestezję pojęć i obrazów, dźwięków i – niekiedy – kolorów. Artystyczne poszukiwania Giacomettiego, perceptualnie definiowalne w tym, co bada i jak obserwuje rzeczywistość, czyli nie tylko,

jak staje się ona tym, czym jest, ale w ciągłym stawaniu się percepcji, w poetyce Carol Bove ujawniają się jako doświadczenie konceptualne.

**Bazylea.** W Fondation Beyeler, w przestrzeni zaprojektowanej przez Renzo Piano, wiosną i latem 2018 roku pokazano dużą wystawę poświęconą związkom Giacomettiego z Francisem Baconem, której kuratorami byli Catherine Grenier, Michael Peppiatt i Ulf Küster. Dwaj artyści byli przyjaciółmi, ale i w pewnym sensie rywalizowali – i mieli tę samą modelkę, brytyjską malarzkę Isabel Rawsthorne (Lambert). Obaj eksplorowali figurę w przestrzeni, próbując ją przedstawić, odwzorować, po to by ją zdeformować i zdekomponować. Niezwykle porównanie dwóch artystów, dalekich sobie z punktu widzenia estetyki, ale o podobnej wrażliwości egzystencjalnej.

I wreszcie **Nowy Jork**, Wielkie Jabłko, w którym zrodził się pomysł „poszukiwania absolutu”. W styczniu i lutym 1948 roku Pierre Matisse Gallery na Manhattanie przygotowała pierwszą indywidualną wystawę powojennego Giacomettiego. Z tej wystawy pochodzi słynny katalog i do niej odnosi się esej Jean-Paul Sartre’a *La Recherche de l’Absolu*.

W 2018 roku, od 8 czerwca do 12 września, nowojorskie Guggenheim Museum gościło największą jak dotąd wystawę prac szwajcarskiego artysty w Stanach Zjednoczonych. W 1955 roku, w tymczasowej siedzibie, Guggenheim Museum zorganizowało prezentację dzieła Giacomettiego, która była także ich pierwszą znaczącą wystawą poświęconą rzeźbie nowoczesnej, pod kierunkiem ówczesnego dyrektora Jamesa Johnsona Sweeneya. W 1974 roku, już w nowej siedzibie, Guggenheim Museum przedstawiło jeszcze raz twórczość artysty, pośmiertnie. W High Gallery tego muzeum wystawiono także trzy rzeźby pomyślane w związku z niezrealizowanym projektem dla Chase Manhattan Bank Plaza.

Oto miasta, w których Alberto Giacometti pracował, rzeźbił, projektował, kochał i marzył o triumfie sztuki. I te miejsca dziś czczą artystę, który był w stanie oświetlić swoją sztuką piękno i myśli świata.

*O oggetti*

*O poesia*

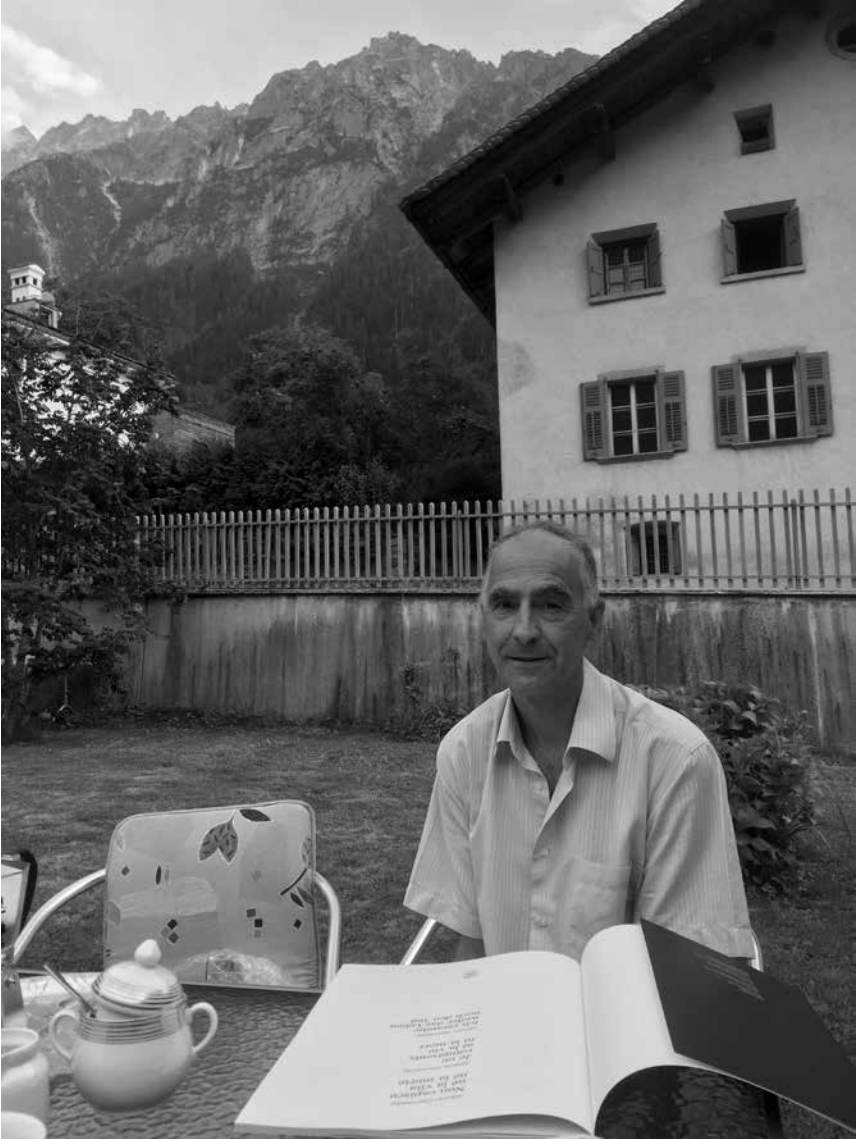
*Non altro*

(albo przedmioty

albo poezja

nic innego)

Alberto Giacometti, *Pisma*, około 1932–1933



Marco Giacometti



## „Cittadino del mondo e di Stampa”\*

Marco Giacometti w rozmowie z Markiem Kędzierskim

**Marek Kędzierski:** *„W dzieciństwie [...] ze świata na zewnątrz widziałem tylko te przedmioty, które mogły mi dać przyjemność. Były to przede wszystkim kamienie i drzewa”, pisał Giacometti w często cytowanym tekście Wczoraj, lotne piaski, wspominając, że przez dwa lata widział jedynie ogromny głaz, monolit złocistej barwy, który tuż przy ziemi otwierał się na pieczarę. Chłopiec wypełniał sobą najgłębszą jej część, doznając uczucia szczęścia. Potem odkrył niedaleko ogromny czarny głaz, który wzbudził w nim uczucie zagrożenia. Bawiłeś się wśród tych samych kamieni? Bo przez sześćdziesiąt lat wciąż tam są.*

**Marco Giacometti:** Znam dobrze te dziecięce gry i zabawy w jaskiniach i pod wielkimi, a czasem mniejszymi głazami. Spędziłem dzieciństwo w Castasegna, miasteczku, a właściwie wiosce oddalonej siedem kilometrów od Stampy, gdzie mieszkała rodzina Giacomettich. W Castasegna też były tajemnicze głazy. Cała dolina jest ich pełna. Do jednego z takich miejsc chodziliśmy często całą gromadą, kilkoro moich rówieśników z trochę starszym kolegą, który był, że tak powiem, gwarantem bezpieczeństwa. Trzeba było wślizgnąć się pod kamieniem do pieczary. A potem wdrapać się przez wąskie szczeliny na szczyt głazu, gdzie znajdowało się wyjście. Tę trasę pokonywaliśmy kilkakrotnie i za każdym razem były to inne doznania, odkrywałem coś nowego. To drugie miejsce było trochę dalej, chodziłem tam z jednym tylko kompanem, w każdą środę spędzaliśmy tam całe popołudnie. I wynajdywaliśmy różne miejsca wśród skał, gdzie można było czuć się bezpiecznie i mieć kontakt z czymś tajemniczym. Pamiętam, że w środę zawsze budziłem się z uczuciem radości, że znowu znajdziemy się w tym magicznym świecie. W naszej dolinie jest sporo miejsc, w których dzieci mogą odkrywać świat dla siebie, znaleźć dom, którego nie trzeba było budować, stworzony specjalnie dla nas. Wyobrażam sobie dzieci biegnące z Alberto do jednego z tych głazów, podobnego do naszych, z tym że akurat ten jego stał się sławny na cały świat z tego

---

\* „Obywatel świata i Stampy”

powodu, że wielki artysta i myśliciel zdecydował się napisać o swym dzieciństwie w naszej dolinie.

**M.K.:** *Bawiłeś się tam w latach sześćdziesiątych, a dziś, pół wieku później, bawią się tam inne dzieci, niektóre pewnie słyszały od rodziców, że robił to także słynny bregalijczyk, który trafił na banknoty stufrankowe. Choć dzieci dziś spędzają zapewne mniej czasu na zabawach w przestrzeni realnej niż wirtualnej.*

**M.G.:** Kiedy odkrywałem pieczary, nie było jeszcze Internetu. Telewizja była, ale nie spędzało się całego dnia przed telewizorem. U nas w domu mieliśmy pół godziny dziennie na oglądanie programu dla dzieci. Za to na zewnątrz spędzaliśmy tyle czasu, ile się dało. Dziś trzeba dzieci wyganiać z domu na pół godziny.

**M.K.:** *Dzięki tobie zlokalizowałem miejsca wymienione w tekstach Alberto. Kiedy przeczytałeś Wczoraj, lotne piaski? W szkole?*

**M.G.:** Nie, nie, dużo, dużo później, przed piętnastu, może dwudziestu laty. Byłem już dorosły. Nie bardzo wiedziałem, jak go interpretować. Dopiero kiedy przyjechała tu grupa psychologów i psychoterapeutów, którzy chcieli zobaczyć te głązy, w trakcie rozmowy na temat motywów i teorii z pewnych rzeczy zdałem sobie sprawę. Wyjaśnili mi je, otworzyli oczy na tę problematykę – dopiero wtedy zrozumiałem, o czym jest tekst. Sam bym na to nie wpadł. W życiu młodego człowieka przychodzi czas, w którym zaczyna zdawać sobie sprawę z różnicy płci, z tego, że mamy przyjaciół i wrogów i że człowiek musi umieć bronić się przed różnymi kręgami, a także że przychodzi czas na to, by oddzielić się od matki i od rodziny i rozpocząć własne życie – pójść własnym szlakiem.

**M.K.:** *Związek z Alberto Giacomettim to sprawa pokrewieństwa i wspólnego terytorium. Jak jesteście spokrewnieni?*

**M.G.:** Giovanni Giacometti, ojciec Alberto, miał sześcioro rodzeństwa. Najmłodszy brat, mój pradziadek Otto, przejął od rodziców rodzinny interes, którym był hotel. Moja babcia i matka przyszły na świat w tym samym domu, gdzie Giovanni. Mieszkały tam i się wychowały. Dzisiaj ja tu mieszkam z moją rodziną, więc na jakiś czas wnoszę do historii Giacomettich własny wkład

i to w miejscu, w którym wychował się Giovanni i w którym była restauracja Alberto...

**M.K.:** ...*Alberto Giacomettiego, dziadka Alberto-artysty i ojca jego ojca-artysty, Giovanniego. Kolejne pokolenia Giacomettich tradycyjnie dawały dzieciom te imiona.*

**M.G.:** Moja babcia, Sina Giacometti, po mężu Dolfi, która zmarła niedawno, była dziesięć lat młodsza od Alberto, jej rodzice prowadzili hotel i restaurację. Kiedy Annetta poślubiła Giovanniego i ze związku urodziły się dzieci, Sina odwiedzała ich i bawiła się z kuzynami. A kiedy Annetta na starość była już sama, moja babcia, która była jej sąsiadką, utrzymywała z nią częsty kontakt.

Od tej babci dowiedziałem się bardzo wielu rzeczy o Giovannim, ojcu Alberto, i Annetcie, także o czworgu ich dzieci, o Ottilii, która zmarła w połogu jeszcze przed drugą wojną światową. Moja babcia utrzymywała z nimi bardzo bliski kontakt.

**M.K.:** *A jaka jest, w najwięszym skrócie, topografia rodzinnych okolic Giacomettich?*

**M.G.:** Topografia? Ten region nazywa się Bregaglia (Bregalia) i zaczyna się w rozległej dolinie Górnej Engadyny, kilka kilometrów od miejscowości Maloja, która dała nazwę przełęczy, od której zaczyna się nasza dolina. Zaczyna się, można powiedzieć, dramatycznie, stromym spadkiem w kierunku granicy z Italią. Ze wschodu na zachód. Na przestrzeni zaledwie trzydziestu kilometrów koryto doliny obniża się o tysiąc pięćset metrów, z tysiąca ośmiuset metrów nad poziomem morza w Maloja do zaledwie trzystu metrów w Chiavennie, pierwszym większym mieście po włoskiej stronie, pięć kilometrów od granicy, niedaleko od północnego cypla jeziora Como. Pod przełęczą Maloja spadek jest bardzo stromy, a sama dolina w niektórych miejscach radykalnie się zwęża. Ponieważ po obu stronach nie brakuje szczytów wyższych od trzech tysięcy metrów, oznacza to, że do koryta doliny przez trzy miesiące nie dociera ani jeden promień słońca. Miejscowości są raczej małe, bo tradycyjnie trudne były warunki do budowania i trudno było przetrwać. Wiele rodzin zdecydowało się wyjechać i prowadzić małe interesy w całej Europie. Tak było z Giacomettimi, również ze strony matki Annetty, z domu Baldini. Bregalijczycy często – tak

było z rodzinami Santi, Stampa, Castelmur – wzrastali w tej wąskiej dolinie, opuszczali ją w poszukiwaniu lepszego życia za granicą i powracali do niej w jesieni życia. Dolina odcisnęła na mieszkańcach tak silne piętno, że czuli przymus, by do niej powrócić. Mniej więcej w połowie doliny, w miejscowości Stampa wychował się Giovanni. Poślubił kobietę z sąsiedniej wioski, Borgonovo, zaledwie kilometr dalej w kierunku Maloja. Pobrali się w roku 1900 i przez cztery lata mieszkali w domu rodziny Baldinich. Tam przyszło na świat dwóch synów, Alberto w 1901 roku i Diego rok później. Następnie przenieśli się do Stampy, gdzie przyszło na świat jeszcze dwoje dzieci, Ottilia i Bruno. Rodzina zamieszkała w budynku po drugiej stronie drogi, praktycznie *vis-à-vis* hotelu Piz Duan, w którym wychował się Giovanni.

**M.K.:** *Piz Duan to szczyt górujący nad Stampą. W najbliższym sąsiedztwie znajduje się hotel wybudowany nad rzeką Mairą – nigdyś Posthotel. W samym centrum tej małej miejscowości. Od kogo pochodzą te historie rodzinne?*

**M.G.:** Przede wszystkim od mojej babci Siny i od jej brata Renzo, który był listonoszem i często przesiadywał z Alberto w gospodzie. Nie ożenił się, do końca życia był kawalerem, jadał w gospodzie Piz Duan. Więc słyszał o wszystkim, co się działo. Miałem informacje również z innych źródeł, na przykład od rodziny, której Alberto pomagał, kiedy matka owdowiała, i od innych bywalców gospody. Wszyscy opowiadali mi jednym głosem tę samą historię. Alberto przez długi czas nie utrzymywał z nimi kontaktu z Paryża i wydawałoby się, że nie ma z nimi wspólnych zainteresowań ani tematów do rozmowy, byli to przecież prości ludzie z głębokiej prowincji, a on był słynnym paryskim artystą. Jednakże ten słynny paryski artysta już po zamienieniu z nimi paru zdań w mgnieniu oka stawał się sąsiadem i kompanem ze Stampy. Rozmawiał z nimi, jakby nigdy stamtąd nie wyjechał, o ich codziennych sprawach, kłopotach i radościach, pytał, co u nich nowego, jak im się powodzi i co zdarzyło się pod jego nieobecność. Wciąż był jednym z nich, choć opuścił rodzinne strony przed niemal półwieczem. Ich uwadze nie uszło zapewne, że Alberto, choć od tak dawna prowadził wielkomiejskie życie, nie utracił kontaktu z naturą i cechowała go wielka zdolność jej obserwacji. Całymi godzinami potrafił przypatrywać się rzeczom, które w Bregaglii uważano za codzienne i oczywiste, patrzył na góry, kamienie, rośliny, zwierzęta. A kiedy rozmawiał z ludźmi, z nieudawanym zainteresowaniem wypytywał o szczegóły, a potem nie ustępował, żądał wyjaśnień w każdej kwestii, drażył tak długo, aż jego rozmówca

tracił orientację. W takich rozmowach wciąż sondował, jak daleko prowadzą nas nasze argumenty – a także czy z opisanej sytuacji można wywieść jakiś nowy aspekt.

**M.K.:** *Jak często wracał? Czy inaczej go przyjmowano, ponieważ był światową sławą?*

**M.G.:** Szczerze mówiąc, tylko nieliczni mieszkańcy Bregaglii przyznawali, że poważają jego dzieło. Nie trzeba się dziwić. Ludzie byli przyzwyczajeni do malarstwa Giovanniego. Ojciec artysty „rozpieszczał” ich barwnymi obrazami, to samo dotyczyło wuja Augusto. W porównaniu z ich twórczością, to, co proponował Alberto, było dla nich niezrozumiałe. Niektórzy nawet mówili mu wprost, że nie podoba im się to, co robi. On się zresztą za to nie obrażał. A nawet w jakiś sposób rozumiał, że ludziom to się nie podoba, ponieważ sam był zazwyczaj przekonany, że nie udaje mu się do końca zrealizować zamiarów twórczych, tego, co sobie zaplanował, postawił za cel. Niektórzy nawet żartowali z niego w gospodzie, mówiąc mu coś w stylu: „No, jeśli zdobyłeś pierwszą nagrodę w tak ważnym konkursie, to można sobie wyobrazić, co przedstawił ten, który zdobył drugą”. Dla wielu więc osób w Stampie na początku lat sześćdziesiątych było niezrozumiałe, jak Alberto mógł w całym świecie święcić takie triumfy, skoro do nich to nie przemawiało. Wymykało się rozumieniu.

Ale tak jest w przypadku każdego współczesnego dzieła, które proponuje światu coś nowatorskiego – potrzeba czasu, by zrozumieć jego znaczenie. Nie wiadomo, czy to ulotna, jednodniowa moda, czy artysta, który za dwadzieścia lat stanie się gwiazdą. Tak było w przypadku Alberto w jego dolinie. Ale przecież także w Zurychu rada miejska odrzuciła wniosek o sfinansowanie zakupu kolekcji jego dzieł. W Uster miasto odrzuciło propozycję umieszczenia *Mężczyzny, który idzie* przed ratuszem zaprojektowanym przez Bruno Giacometiego. Za życia Alberto tylko nieliczni w Szwajcarii wysoko cenili jego dzieło, ale masa – nie. Przypuszczalnie jest to związane z faktem, że rola jego dzieła wykracza poza aspekt materialny czy estetyczny. Aby je docenić, trzeba pójść dalej, zobaczyć w nim myśliciela i zająć się światem jego myśli.

**M.K.:** *Spośród rodzeństwa, po śmierci Alberto, tylko Bruno był związany z Bregaglią. Ottilia zmarła w 1937 roku po urodzeniu syna Silvio, zresztą dokładnie w dniu urodzin Alberto. Diego mieszkał i pracował u boku Alberto, w Paryżu.*

*Bruno zmarł sześć lat temu, dożył stu pięciu lat. Mieszkał w pobliżu Zurychu. Często tu bywał? Dobrze go znałeś? Twoja rodzina utrzymywała z nim kontakt?*

**M.G.:** Bruno? Trudno powiedzieć, że dobrze go znałem. Istotnie, od czasu do czasu przyjeżdżał do Bregaglii. Spotkałem go parę razy. Te spotkania potwierdziły to, co opowiadano mi o nim. Alberto był zupełnie inny, to były zupełnie inne osobowości. Bruno nie był taki bezpośredni, odnosił się do ludzi z dystansem, w Bregaglii nie zadawał się z tymi samymi osobami, co starszy brat. Niekoniecznie miał kontakt z tak zwanymi prostymi Bregalijczykami. Ja czułem większe powinowactwo z Alberto i Diego. Ci nie mieli najmniejszego problemu, by od razu nawiązać otwartą rozmowę z kimś obok. Oba interesowało, jak ludzie tu żyją.

**M.K.:** *Bruno pozostawił wiele materialnych śladów w pejzażu doliny jako architekt, który mieszkał niedaleko Zurychu.*

**M.G.:** Tak, oczywiście, nikt temu nie zaprzecza, Bruno zaprojektował szkoły w Stampie i w Vicosoprano, budynek poczty w Maloja, stację kolejki linowej Albigna i szereg innych budynków. Zależało mu na tej dolinie. Kiedy miasto Zurych inwestowało w naszą infrastrukturę, budując wysoko nad doliną tamę, Bruno zgłosił do konkursu projekt elektrowni i osiedla dla pracowników. Zurych się do tego przychylił, wybierając kogoś z miejscowych. Ja zresztą spędziłem dzieciństwo i młodość w domu wybudowanym przez Bruno. Nie jestem jednak przekonany, że można porównywać osobowości Bruno oraz Alberto i Diego.

**M.K.:** *A Diego? Miałeś okazję widzieć go w Paryżu. Jakie wrażenie wywarł na tobie?*

**M.G.:** Diego zmarł w 1985 roku, odwiedziłem go trzy lata wcześniej. Studiowałem wtedy medycynę w Lozannie, wraz z moją ówczesną dziewczyną chcieliśmy poznać Paryż. Opowiedziałem jej o paryskich krewnych, więc postanowiliśmy też odwiedzić Diego. Babcia, wspomniana już Sina Dolfi, jego kuzynka, zapytała go, czy możemy przyjechać, on od razu odpisał, że tak i prosił, żeby mu przy okazji przywieźć sałatkę z mniszka, czyli dmuchawca. We wspomnieniach z młodości zachował tę sałatkę, wiosną przyrządzała ją

Annetta. Młodość pamiętał także w aspekcie kulinarnym. Więc zabraliśmy mniszka z Bregaglii do Paryża.

Diego przywitał nas serdecznie, od razu przyjął aperitifem, dużo tego było, panowała miła i rodzinna atmosfera. To był ciepły człowiek. Niestety, nie przyszło mi do głowy, by pytać go o to, o co dziś bym zapytał. Pamiętam jednak, że zadałem mu pytanie, dlaczego tak rzadko odwiedza Stampę. Na co odpowiedział: „Po co miałbym przyjeżdżać do Stampy? Wszyscy moi przyjaciele już umarli, i cała rodzina też. Kogo miałbym odwiedzać?”. To znaczy, że Diego był związany z Bergell bardziej z powodu ludzi niż samego miejsca. Natomiast Alberto, myślę, przyjeżdżał dlatego, że i to miejsce coś mu dawało.

**M.K.:** *Wychowani w górach, wszyscy Giacometti w młodości obeszlą okoliczne szlaki. Dla mnie, przybysza z zewnątrz, który uczył się Bregaglii jak języka obcego, ważne było zobaczyć cały krajobraz z lotu ptaka, lub niemal z lotu ptaka, wspinając się na te same szczyty, po których chodzili Giacometti w tamtych czasach. Chodząc tymi szlakami, próbowałem sobie wyobrazić ludzi na nich sto lat temu. Musiało to być większą przygodą, bo przecież od tego czasu tyle się zmieniło w kwestii ubrania, obuwia, sprzętu pomocniczego. Nie mówiąc już o prognozie pogody i możliwościach zawiadomienia o wypadku lub trudnej sytuacji. Istnieje kilka fotografii Alberto z górskich wędrówek. W wydany przez założone przez ciebie Centro Giacometti w Bregaglii wspaniałym wielkoformatowym albumie czarno-białych fotografii z ostatnich lat jego życia jest jedna pokazująca go na tle południowego masywu powyżej doliny. Artysta stoi tam jednakże w stroju miejskim, w marynarce z fularem, w schludnie wyczyszczonych skórzanych półbutach. Wiem, że od czasu wypadku w 1938 roku już się nie wspinał na okoliczne szczyty. Ciekawi mnie, jak było wcześniej. Czy są jakieś świadectwa Giacomettiego-człowieka, który idzie po górach?*

**M.G.:** Alberto jako wędrowiec. Zaczęło się z pewnością od rodziców. Annetta i Giovanni chętnie chodzili w okolicach jeziora Sils, po łagodnych zboczach Marner. Zachowały się fotografie Alberto z rodzicami, tak w wieku chłopięcym, jak młodzieńczym. Natomiast w latach trzydziestych wiemy, że chodził po górach z kuzynką drugiego stopnia, Bianką, z rzymskiej gałęzi Giacomettich. Bianca spędzała wakacje w Bregaglii w towarzystwie innych krewnych. Alberto i Bianca wędrowali też z miejscowymi przyjaciółmi, jednym z nich był na przykład Constante Ganzoni. Chodzili też z moją babcią Siną, byli

razem choćby na Cima di Rossi i na prawym stoku Passo di Muro; są też fotografie Alberto na Piz da la Margna, a także w Averstal.

**M.K.:** *Wspominałeś też o Piz Lunghin, co byłoby oczywiste, jako że znajduje się on w połowie drogi, w masywie skalnym zamykającym od północnej strony dolinę Bregaglii.*

**M.G.:** Tak, chodził też przez Piz Lunghin, obok Piz Duan, przez przełęcz Septimer i Forcellina do Avers, często wybierając tę nietrudną trasę.

**M.K.:** *Wejść kilometr nad Maloja, a potem przez kilka dobrych godzin poruszać się między dwa i trzy tysiące metrów to mimo wszystko ambitne...*

**M.G.:** Owszem, to poważna trasa, długie górskie spacery, pięć, sześć godzin w jedną stronę, ale pod względem trudności nie stanowią problemu. Interesujące, że inne rzeczy malował, przebywając w Maloja niż w Stampie. Wyżej, w Maloja, malował poszczególne góry, wypełniały cały obraz, Margna, Cima di Rossi, Piz Lunghin wraz ze stromym skalistym uskokiem.

**M.K.:** *Z Maloja jest dużo krótsza wspinaczka...*

**M.G.:** Dużo krótsza, poza tym z Maloja widać szczyty osobno, każdy jest jakąś indywidualnością. Natomiast w Stampie widzi się cały łańcuch gór, serię słabiej wyodrębnionych szczytów.

**M.K.:** *Czarno-białe fotografie nie oddają koloru skały. Wędrując po tych okolicach, zauważyłem, że zupełnie inny kamień dominuje na przykład na wschód od Maloja, w pobliżu lodowca Forno, czarny i mniej skruszony, inny po zachodniej stronie. Koło Piz Duan skała ma zielonkawy kolor, opalizujący, z odcieniami miedzi. Widać to bardzo dobrze w wyższej partii, na drobniejszych odłamkach skalnych, przez kilka tygodni późnym latem, we wrześniu, kiedy ten teren jest wolny od śniegu. Oglądając z bardzo bliska fakturę niektórych brązów Giacomettiego, choćby Mężczyzny, który idzie, wydało mi się, że odnajduję w nich koloryt kamieni na brzegu jeziora Lag Lunghin, godzinę marszu od przełęczy Septimer. To teren z lekka kultowy i mityczny, jako że na obszarze kilku kilometrów kwadratowych mają źródła trzy rzeki wpływające do trzech mórz: Maira przez Pad do Morza Śródziemnego, Julia przez Ren do Morza Północnego, zaś Inn przez Dunaj do Morza Czarnego.*



*Wróćmy do opisu doliny Giacomettich, skupiając się najpierw na rodzinnym centrum, składającym się z trzech budynków w Stampie. Wjeżdżając do tej miejscowości, wioski, tak od strony Maloja, jak Chiavenny, nitka drogi między rzeką a drewnianą, najpóźniej dziewiętnastowieczną zabudową wioski najbardziej zwięźa się między tymi trzema budynkami. Po stronie rzeki Mairy stoi dawny zajazd pocztowy Piz Duan, po przeciwnej wzniesiona z drewnianych bali pracownia Giovanniego, a później Alberto oraz otynkowany na różowo budynek, tak zwany czerwony dom, w którym mieszkał Giovanni z żoną i czworgiem dzieci. Jaka jest historia budynku mieszczącego pracownię? Ernst Scheidegger fotografował Alberto w pracowni, mam przed oczami jego fotografie...*

**M.G.:** W pracowni, ale i w mieszkaniu. W obu miejscach na ścianach wisiły prace Giovanniego, Alberto, Cuno Amieta. Po śmierci Annetty w 1964 i Alberto w styczniu 1966 roku, dopóki żył Diego, wszystko pozostawało w niezmiennym stanie, tak mieszkanie rodziny w murowanym budynku, jak i drewniana pracownia.

**M.K.:** *Czy mógłbyś pokrótce opisać te budynki?*

**M.G.:** Mieszkanie Giacomettich na pierwszej kondygnacji różowego domu składało się z jednego dużego pokoju i dwóch sypialni po obu stronach. Z tyłu, po południowej stronie była jeszcze kuchnia, pokój stołowy i westybul z wyjściem na schody. Natomiast łazienka i toaleta znajdowały się na półpiętrze i przeznaczone były również dla mieszkania na piętrze, zajmowanego przez rodzinę Zanninich. Pan Zannini za czasów Giovanniego był nauczycielem w Stampie, później jego następcą został jego syn, a on wykonywał różne prace w dolinie. Rodzina Zanninich dzieliła z Giacomettimi toaletę i łazienkę z bardzo prostym wyposażeniem sanitarnym – to był zresztą powód, dla którego Annette, żona Alberto, nie zatrzymywała się w tym mieszkaniu, tylko w znajdującym się *vis-à-vis* hotelu. Alberto i Annette mieszkali w różowym domu, Annetta w Piz Duan. Wbrew temu, co niektórzy rozpowszechniali, nie oznaczało to, że Annetta i Annette się nie lubiły – po prostu Annette wolała mieć swój pokój z osobną łazienką i toaletą z bieżącą wodą w hotelu.

Giacometti wprowadzili się w 1906 roku, bieżącą wodę doprowadzono dopiero w latach pięćdziesiątych – wcześniej trzeba ją było przynosić w wiadrach ze studni w budynku. Lampy były początkowo tylko olejne. Kiedy w 1912

roku mój wujek zainstalował w hotelu oświetlenie gazowe, na gaz z butli, Giovanni podłączył do instalacji w Piz Duan mieszkanie i pracownię. Wiszący teraz w zuryskim Kunsthaus słynny obraz *Lampa* Alberto namalował, kiedy po raz pierwszy w dużym pokoju zapalono lampę gazową. Elektryczność pojawiła się dopiero w 1921 roku, kiedy gmina Stampa wybudowała małą elektrownię. To znaczy, że wygod nie było zbyt wiele, żyli raczej skromnie, choć rodzina Giovanniego z czasem stała się dość zamożna, bo jego obrazy dobrze się sprzedawały. Jednak choć Annetta mogła sobie pozwolić na wygodną łazienkę, wszystko pozostało po staremu.

**M.K.:** *A dom twoich pradziadków, Piz Duan, zajazd z gospodą po przeciwnej stronie drogi, bezpośrednio na lewym brzegu Mairy?*

**M.G.:** Budynek ten ma długą historię. Po raz pierwszy wybudował na tym miejscu dom przy małym moście niejaki Salis z Soglio, w 1586 roku. Niedługo potem odkupił go członek rodziny Santich, którzy pochodzili z Casaccia i Borgonovo. Przez wiele pokoleń należał do Santich, rodziny, której część, jak wielu Bregalijczyków, wyemigrowała. Córka jednego z Santich, Caterina Ottilia, poślubiła Alberto Giacomettiego z Caccior – to byli rodzice Giovanniego, ojca Alberto. Caterina Ottilia po śmierci rodziców wykupiła od siostr cały budynek i natychmiast wraz z mężem przystąpiła do jego rozbudowy o aneks hotelowy. Trwało to dwa lata, począwszy od 1885 roku. Cała operacja pochłonęła czternaście tysięcy ówczesnych franków, co tak obciążyło finanse rodziny, że nie mieli już żadnych pieniędzy. Giovanni, pierwszy członek rodziny, który chciał zostać artystą, odbywał studia w Paryżu. Rodzice nie mogli ich finansować, dlatego Giovanni wrócił do Bregaglii. Hotel nigdy nie spełnił nadziei właścicieli, niemniej rodzina mogła się z tego utrzymać, funkcjonował kompleksowo, jako tak zwany Posthotel, zajazd pocztowy, telegraf, hotel i restauracja. Do kiedy? Mniej więcej do 1950 roku. Potem stał się jako hotel mniej atrakcyjny, był za mały. Mój dziadek musiał wtedy poszukać innego zajęcia.

**M.K.:** *Atelier wybudował Giovanni. Czy ktoś w nim mieszkał?*

**M.G.:** Do roku 1963 nikt tam nie mieszkał. Dopiero wtedy, a było to rok przed śmiercią matki, Alberto zdecydował, że Annette nie będzie już mieszkać w hotelu i podzielił przestrzeń budynku: dwie trzecie służyły wciąż jako pracownia, jedną trzecią przekształcono w sypialnię Annette. Tak mniej więcej

wygląda to dzisiaj, z tyłu była także łazienka z dużą wanną, toaletą i umywalką. Tam się zatrzymywała Annette – ale tylko przez dwa lata, na samym końcu, Alberto zmarł w styczniu 1966 roku. Do 1963 roku hotel prowadziła jego kuzynka Bettina Giacometti, potem przejęła go Frieda Walter – być może Alberto wtedy powiedział sobie, że czas na to, by nie zatrzymywała się w hotelu. Raczej późno...

**M.K.:** *A co stało się z mieszkaniem i atelier w Stampie po śmierci Alberto? I matki – Annetta odeszła niespełna dwa lata wcześniej.*

**M.G.:** Dopóki żył Diego, nic się nie zmieniło, choć przyjeżdżał rzadko. Zachowało się jego piękne zdjęcie w pokoju stołowym – trzyma w rękach zrobioną przez Alberto swoją głowę z gipsu. Być może był wtedy ostatni raz w Stampie, przyjeżdżał tu znacznie rzadziej niż starszy brat. Ale ważna była dla niego pamięć o rodzinnych miejscach. Na własny koszt dokonał remontu kamiennego dachu atelier w Stampie. Zainwestował w budynek, do którego później już nie przyjeżdżał. Po jego śmierci mieszkanie i budynek pracowni odziedziczyli Bruno i syn Ottilii, Silvio. Postanowili oddać atelier Società Culturale, stowarzyszeniu kulturalnemu Bregaglii, ale wcześniej usunęli stamtąd dzieła obu artystów, książki i inne przedmioty do nich należące. Przekazali atelier w stanie surowym. Mieszkanie w różowej kamienicy sprzedali rodzinie Zanninich, a ogród mojej matce; nie chcieli już niczego posiadać w Stampie. Zachowali natomiast dom w Maloja.

**M.K.:** *No właśnie, to kolejna nieruchomość związana z rodziną artystów.*

**M.G.:** Rodzina Giovanniego i Annetty Giacomettich miała jeszcze dom na przyczółku jeziora Sils, w Maloja Capolago, ponad tysiąc osiemset metrów nad poziomem morza. Kilkupiętrowy dom z kamienia, ze stajnią obok, należał najpierw do Rodolfo Baldiniego. Baldini był potomkiem pochodzącej z Bregaglii rodziny, która przez kilka pokoleń prowadziła znaną i dobrze prosperującą cukiernię w Marsylii. Nie miał dzieci, ale miał siostrę i tą siostrą była matka Annetty, babcia Alberto. Kiedy Annetta i Giovanni pobrali się w 1900 roku, od razu mieli możliwość korzystania z domu w Capolago latem. Dlatego Alberto i Diego pamiętali Maloja z wczesnego dzieciństwa. Rodolfo zmarł w 1909 roku i zostawił dom wraz ze stajnią w spadku Annetcie. Zyskali na stałe drugą rezydencję, a Giovanni mógł w stajni urządzić pracownię. Mały Alberto od razu

zaczął tam tworzyć – akwarele i rysunki, potem zaś oleje i rzeźby. Dom w Maloja stanowił tak dla Giovanniego, jak i jego syna ważne miejsce działalności artystycznej. Zrealizowali w nim pokaźną część swoich prac.

**M.K.:** *A co teraz dzieje się z tym domem?*

**M.G.:** Należy do potomków syna Ottilii, Silvio, który miał troje dzieci. Natomiast stajnię jeszcze w latach sześćdziesiątych Bruno przebudował na domek letni, do którego przyjeżdżał wraz z żoną Odette jeszcze za życia Alberto. To znaczy, że z atelier niestety nic już nie pozostało. Natomiast pracownia w Stampie jest udostępniana zwiedzającym przez Società Culturale, której siedzibą jest Ciäsa Granda...

**M.K.:** *...gdzie można zobaczyć interesującą kolekcję prac Giacomettich i dowiedzieć się o historii Bregaglii – tam znalazłem na przykład mapkę z listą rozproszonych po całej Europie cukierników Giacomettich, dotarli nawet do Rosji, w Krakowie w Ryńku do dziś działa założony przez nich lokal „Redolfi”.*

**M.G.:** Z punktu widzenia geografii Maloja należy do doliny Innu, który ma swoje źródło, o czym już wspominałeś, nad Maloją, w jeziorze Lunghin. Jeśli chodzi o ukształtowanie terenu, jest to początek rozległej płaskiej doliny z linią trzech jezior, która sięga do Sankt Moritz.

**M.K.:** *To jest granica językowa, na przestrzeni kilkunastu kilometrów trzy języki się przeplatają. I nie mam na myśli turystów czy turystycznych rezydentów.*

**M.G.:** Geograficznie Maloja należy do płaskowyżu, natomiast jeśli idzie o użytkowanie ziemi w sensie ekonomicznym, trzeba sobie wyobrazić czas przed początkiem turystyki na większą skalę, to znaczy w połowie dziewiętnastego wieku. Maloja wraz z przełęczą to było skrzyżowanie ważnych dla transportu dróg, gdzie łączyły się szlaki z Sankt Moritz i północnych Alp do Chiavenny, ale i do regionu Sondrio przez przełęcz Muretto. Poza tym w rozległej dolinie i niższych partiach gór na jej krawędzi znajdowały się letnie łąki i pastwiska, a to znaczy, że rolnictwo i transport były w posiadaniu Bregalijczyków, między innymi ze Stampy i Borgonovo, którzy tu latem mieszkali – a wraz z nimi przyjeżdżali też artyści, jak Giovanni Giacometti. Po roku 1881 Maloja stała się ośrodkiem nowoczesnej turystyki dla wyższych sfer. Wybudowano

gigantyczny Maloja Palace, o którym wcześniej rozmawialiśmy. Ci zamożni ludzie spędzali czas bardzo blisko miejscowych górali na placach golfowych, pływalniach w jeziorach, krytych basenach, była nawet skocznia narciarska.

**M.K.:** *A wewnątrz tego, jak się to wówczas zwało Hôtel-Kursaal de la Maloja, gigantycznego kompleksu hotelowego, wzniesionego w na ogół niezbyt przyjaznej dla dziewiętnastowiecznej high society wysokogórskiej naturze, rozmach, luksus i nowoczesność, jakich pozazdrościć mogły wielkie centra cywilizacji Zachodu. Architekt Jules Rau w szczerym polu zaprojektował urbanistycznego giganta w stylu późnego klasycyzmu, zwieńczonego pokrytą miedzią kopułą godną Panteonu. Na czterystu pięćdziesięciu gości, najlepiej ze świata europejskiej arystokracji (nie licząc poddasza dla ich służby), czekało trzysta pokoi wyposażonych nie tylko w oświetlenie elektryczne, hydrauliczne windy, ale i centralną klimatyzację – mówimy nie o dwudziestym pierwszym, lecz dziewiętnastym wieku! Na listach gości nie dziwią nazwiska Rotschildów, Esterhazy, Montesquiou, cesarzowej Eugonii, wdowy po Napoleonie III Bonaparte, hrabiego Ferdinanda von Zeppelina, a z bardziej prozaicznych: wydawców, Brockhousa i Hachette, tudzież autora nazwiskiem Artur Conan Doyle. Zygmunt Freud, który odwiedził Maloja latem 1898 roku wraz ze swoją szwagierką, znalazł już tylko pokój w mniejszym hotelu, dzisiaj Schweizerhaus. Z takimi ludźmi zadawał się Giovanni?*

**M.G.:** Giovanni Giacometti miał kontakt z potencjalnymi nabywcami obrazów, próbował je sprzedać gościom, zrozumiał jednak, że zainteresowani byli kupnem po niskich cenach, więc te kontakty nie były ważne dla niego jako źródło dochodu, niemniej Maloja Palace był tak niedaleko, że bywał tam, spotykał się z gośćmi, tak potencjalnymi kupcami, jak i z własnej klasy społecznej.

**M.K.:** *A słynny projekt z Giovannim Segantinim na wystawę światową w Paryżu?*

**M.G.:** Wystawa odbyła się jeszcze przed narodzinami Alberto i przed ślubem, więc Giovanni nie korzystał z domu w Capolago. Ale jestem pewien, że bywał tu często i omawiał ten projekt, który z powodów finansowych niestety nie został zrealizowany.

**M.K.:** *A więc tu przenikają się trzy języki, retoromański, niemiecki i włoski. Choć jest to bardzo specyficzna odmiana włoskiego, prawda? Ty mówisz ze mną*

*innym językiem niż z sąsiadami. Alberto też, kiedy tu przyjeżdżał, przestawiał się na dialekt. Bergalio. No i to jedyny obszar włoskojęzyczny z większością protestancką...*

**M.G.:** Tak, nie ma innej doliny italojęzycznej, w której przetrwała do dziś reformacja. Owszem, w okolicach Turynu w Alpach Zachodnich, w Valli Valdesi, są gminy protestanckie, ale to są wioski założone przez ludzi, którzy musieli szukać schronienia na mniej dostępnych terenach. Bregaglia to jedyny okręg w całości, aż do granicy z Włochami, ze zdecydowaną większością wyznania reformowanego. To najbardziej na południe wysunięty cypel reformacji, która przysła z Niemiec.

**M.K.:** *Na przestrzeni kilkunastu kilometrów od Chiavenny wszystko się zmienia, no, może nie wszystko...*

**M.G.:** Tak, w Chiavennie jest zupełnie inaczej. Zwłaszcza, że są dwie granice, polityczna i wyznaniowa. Polityczną praktycznie zamykano na czas wojen. Najpierw w czasie pierwszej, potem drugiej wojny światowej. Ale jeszcze w latach sześćdziesiątych wydawało mi się, jadąc do Chiavenny, że to obcy kraj, język zmieniał się mało, ale wszystko inne – no i kontrole, było ich wiele. Teraz towary się kontroluje, ale dla ruchu osobowego jest Schengen.

**M.K.:** *A religia? Protestanci i katolicy.*

**M.G.:** Tu jest, myślę, większa różnica, choć to przecież dwie społeczności chrześcijan. Ale rozdział jest. W Chiavennie, tam na dole, mówiło się dzieciom, że ci na górze, z Bregaglie, są źli, że to luteranie. U nas było to może bardziej wyważone, ale nie obchodziliśmy świąt katolickich. Religijność protestantów z Bregaglie wyrażała się inaczej.

Annetta... Matka Alberto jest dobrym przykładem, w swojej wierze była stała od dzieciństwa aż po ostatnie lata. Jej religijność była solidna i wytrwała. Wewnątrz i na zewnątrz. Dopóki mogła, w niedzielę chodziła na nabożeństwo. Opowiadał mi wujek, że kiedy odwiedzał ją Alberto, często widział, jak szła podtrzymywana przez niego do kościoła. Prowadził ją i sam zostawał na nabożeństwie, choć z tego, co wiem, religia w jej zewnętrznych przejawach nie znaczyła dla niego tyle, łagodnie mówiąc, ile dla matki. No, ale chodził.

Bregalijczycy inaczej też wychowywali dzieci i – to już wynikało z historii – kładli duży nacisk na praktyczne aspekty, starali się nauczyć dzieci gospodarności, więc także tego, jak prowadzić gospodarstwo czy własną firmę. Dzieci były tradycyjnie przygotowywane na ewentualność wyjazdu, by gdzie indziej szukać lepszego życia.

Za moich czasów protestanci bardzo rzadko zawierali małżeństwa z katolikami. Dopiero od jakiegoś ćwierćwiecza zaczęło się to zmieniać. Przed sześćdziesięciu laty było nie do pomyślenia, żeby ktoś reformowany poślubił sąsiada katolickiego wyznania. Z pewnymi wyjątkami, na przykład protestantka stąd mogła poślubić katolika z Włoch, ale pod warunkiem, że ten też przejdzie na protestantyzm.

**M.K.:** *Pierwszy raz zatrzymałem się tu wiosną 1985 roku, zaraz po przeczytaniu biografii Jamesa Lorda – i muszę powiedzieć, że wtedy, jeszcze przed erą Internetu, niełatwo było o informacje z pierwszej ręki, zwłaszcza w poniedziałek albo późnym popołudniem. Ale kiedy później, podczas kolejnego pobytu, udało mi się zwiedzić lokalne muzeum Ciása Granda, z wypiekami na twarzy biegałem po salach, chłonąc informacje. Budynek z drewnianych bali, w którym mieściła się pracownia Giacomettich, można było oglądać tylko z zewnątrz.*

**M.G.:** Wyprowadziłem się z Castasegna w 2000 roku i od tego czasu mieszkam w dawnym zajeździe pocztowym, a potem hotelu Piz Duan. Rodzice kupili ten dom od spadkobierców w 1985 roku, a więc w czasie, o którym wspominasz. Spotkanie z Diego, jego śmierć sprawiły w dużej mierze, że zainteresowałem się dziejami naszej rodziny. Ja też nauczyłem się czegoś z Ciása Granda. Ale na opis historii Giacomettich było, moim zdaniem, za mało miejsca. Atelier, dobrze pamiętasz, było zamknięte na trzy spusty. Jak bunkier. Przyjeżdżali tu ludzie, tak jak ty, z daleka i odchodzili z kwitkiem. Smutne wydało mi się, że nikt nie próbował zaprzeczać stereotypom, rozpowszechnianym przez międzynarodową prasę. Na przykład? Że Alberto przyjeżdżał tu z Paryża tylko po to, żeby odwiedzić matkę. Wiedziałem, że nie w Paryżu, tylko tu malował pejzaże, ponieważ tu miał kontakt z naturą.

Trzeba tym ludziom dać informacje, trzeba udokumentować to, co łączyło Alberto z naszą doliną, pomyślałem, i spontanicznie wysłałem list do Ciása Granda, instytucji kierowanej przez Società Culturale. Odpowiedzieli, że to nie

jest ich zadanie. Wobec tego w 2009 roku wraz z grupą zaprzyjaźnionych Bregalijczyków oficjalnie wzięliśmy na siebie to zadanie, zakładając Fondazione Centro Giacometti. Pracowaliśmy intensywnie przez dziesięciolecie, powoli widać już rezultaty. Nagrywaliśmy wywiady, ratowaliśmy świadectwa odchodzącej epoki, zbieraliśmy listy, fotografie, dokumenty. Dysponujemy wiedzą, która nie pójdzie w niepamięć. Ten kapitał wiedzy chcemy zademonstrować w projektach nowoczesnych, wykorzystujących możliwości stworzone przez zdobycze techniczne ostatnich lat, które zrewolucjonizowały komunikację społeczną. Dzisiaj historii tak ważnych nie dokumentuje się, przyklejając makietę drzewa rodowego do ściany, tylko przekazuje się ją w sposób czytelny dla młodych pokoleń. Etap dokumentowania jeszcze trwa, dopóki żyją ludzie pamiętający Giacomettich z tamtych czasów.

**M.K.:** *Powodzenia w tym przedsięwzięciu! Myślę, że tout le monde i cały świat życzy tego Centro Giacometti w Stampie.*



Fot. Loomis Dean (1964)





Dom, w którym znajdowało się mieszkanie rodziny Giacomettich widziany z ogrodu hotelu Piz Duan; po prawej drewniana pracownia Giovanniego i Alberto. Niżej: budynki hotelu Piz Duan.





Drewniany budynek pracowni, z tyłu hotel Piz Duan.





Wnętrze pracowni, na fotografii poniżej obraz przedstawiający budynek pracowni Giacomettiego w Paryżu.





Pracownia widziana z okna Piz Duan.  
Głowy wyryte w ścianie pracowni przez młodego Alberto.







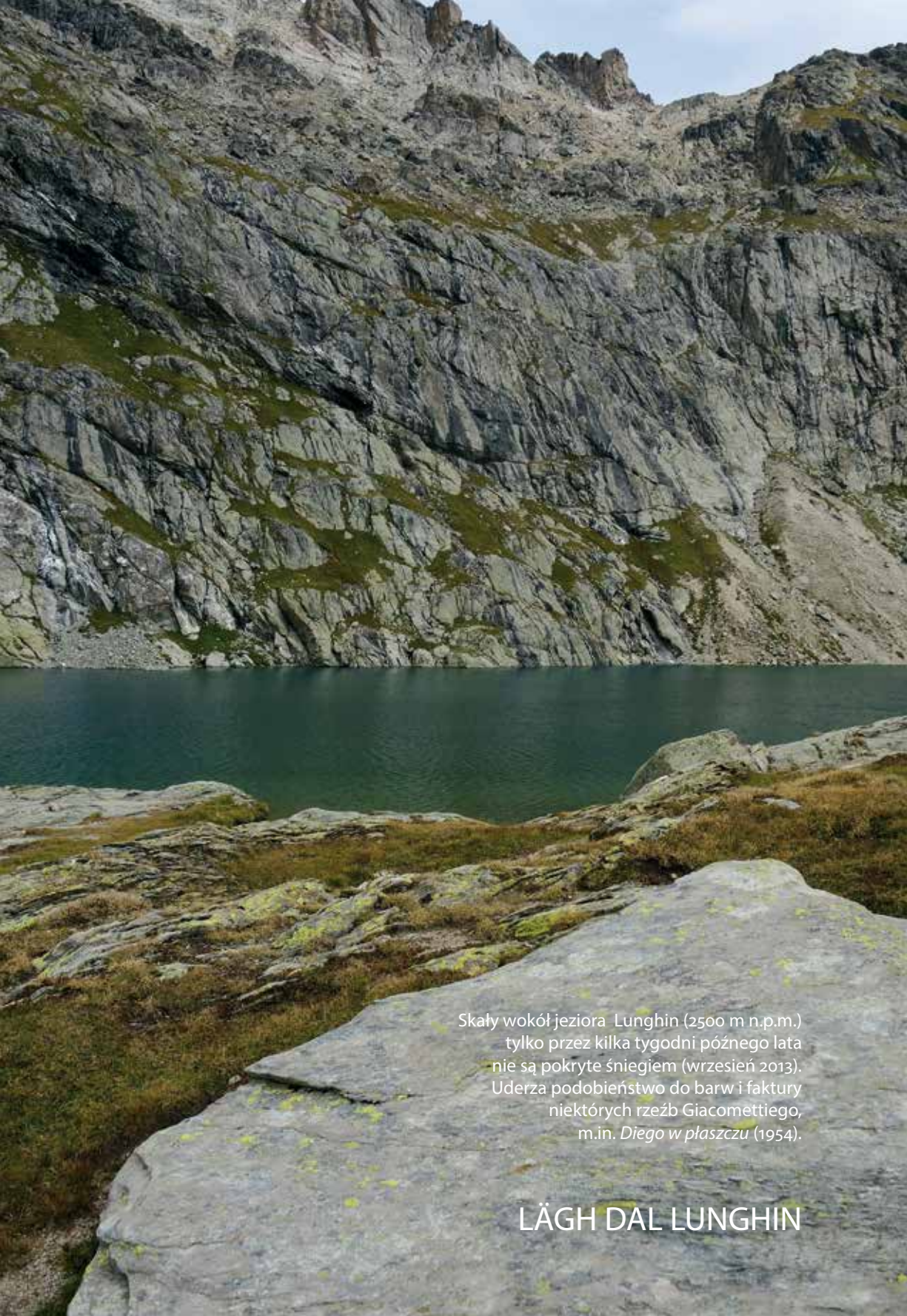
Głazy opisywane przez Giacomettiego we wspomnieniach z dzieciństwa.











Skaty wokół jeziora Lunghin (2500 m n.p.m.)  
tylko przez kilka tygodni późnego lata  
nie są pokryte śniegiem (wrzesień 2013).  
Uderza podobieństwo do barw i faktury  
niektórych rzeźb Giacomettiego,  
m.in. *Diego w płaszczu* (1954).

LÄGH DAL LUNGHIN



Widok ze zbocza w pobliżu Piz Lunghin w kierunku Maloja i Engadyny.  
Na horyzoncie masyw Piz da la Margna i Piz Corvatsch (sierpień 2017).







Powyżej: ten sam widok nieco niżej (czerwiec 2013).

Poniżej: widok na Maloja (wrzesień 2018), w środkowej części nad brzegiem jeziora grupa budynków, w której znajdował się dom Giacomettich w Capolago.





Jezioro Sils widziane z brzegu, w kierunku Sankt Moritz, w głębi miejscowość Sils Maria.



## „...to drzewo niknie”

Samson Picard w rozmowie z Markiem Kędzierskim

Ja, Samson. Jak tu trafiłem? To już pięć lat, najpierw wynająłem mieszkanie na pierwszym piętrze, a potem zwolniło się atelier, w którym teraz rozmawiamy. Przez siedem lat mieszkałem przy Place de Clichy. Nie spodziewałem się, że kiedyś przeniosę się do czternastki. Szukałem czegoś nietypowego, mieszkania z aneksem, choćby niewielkim, w którym mógłbym malować i realizować własne projekty plastyczne. Moja kuzynka mieszka w tej okolicy, od czasu do czasu się u niej zatrzymywałem. Obok niej jest małe bistro. Czasami, późnym wieczorem, przychodziłem tam, by posłuchać różnych opowieści z sąsiedztwa.

Pewnego razu poznałem tam Patricka. Powiedział mi, że mieszka w domu Giacomettiego, budynku, w którym było atelier Giacomettich. „A wiem – mówię – często tamtędy przechodzę, to tam, gdzie jest wielka glicynia”. A Patrick: „Dokładnie! Wpadnij kiedyś na drinka z moimi kumplami”. Wpadłem. Zaraz po przekroczeniu progu dostrzegłem rzeczy jakże dobrze znane mi z fotografii. Patrick próbował malować, zajmował pomieszczenie, w którym teraz rozmawiamy. Wcześniej była to pracownia Diego. Genialne! Kiedy powiedziałem mu, że rozglądam się za jakimś lokum, natychmiast załapał: „Słuchaj, tam, po drugiej stronie dziedzińca, jest wolne mieszkanie. Mam klucze, właściciel prosił mnie, żebym pokazywał je zainteresowanym. Pokazać ci? Jak ci się spodoba, możesz się tu wprowadzić”.

Poszedłem, obejrzałem mieszkanie i mieszkam w nim do tej pory. Jest bardzo ładne, wysokie sufity, duże okna. To jest naprzeciwko, po drugiej stronie małego trawnika, na pierwszym piętrze, nad Alicią.

Jakiś czas po moim wprowadzeniu się okazało się, że pracownia Diego ma się zwolnić. Tu, przez ścianę, jest pomieszczenie, w którym pracował i mieszkał Alberto, tu, gdzie jesteśmy, Diego pracował jeszcze w latach sześćdziesiątych. Didier, syn byłych właścicieli, którzy znali jeszcze braci Giacomettich, zgodził



się i w ten sposób spełniło się moje marzenie o własnym miejscu do majsterkowania. Didier wspominał o tym, kiedy wprowadzałem się do mieszkania na piętrze. Mieliśmy *deal*, miałem przejąć także to pomieszczenie.

Tak, to jest rzeczywiście zlepek budynków i budyneków, posklejanych z sobą jeszcze w latach dwudziestych na narożniku rue Hippolyte-Maindron i rue du Moulin Vert. Ta nieruchomość to asamblaż części, które niezupełnie do siebie pasowały. Tak, wiem, właściciel działki pracował w latach dwudziestych przy burzeniu domów, na miejscu których budowano nowe. I kiedy napotkał na coś, co dało się przewieźć w inne miejsce, zamiast burzyć, sprowadzał je tutaj i jakoś sklejał z tym, co już było. Alberto wprowadził się tu w 1927 roku i już się stąd nie ruszył, nawet gdy zdobył światową sławę, do końca życia tu mieszkał i tworzył.

Racja, tutaj od samego początku, od braci Giacomettich, lokatorami byli głównie ludzie o artystycznej duszy. Za czasów Alberto i Diego brakowało nawet elementarnych wygód, wodę trzeba było czerpać z pompy na wąskim dziedzińcu i przynosić do wnętrza. Teraz jest nieco bardziej komfortowo, ale powiedzmy sobie szczerze: żadnych luksusów. Kto mieszka? Komuna artystów? Prawie. No więc obok, w pomieszczeniu Alberto, w ciasnej izbie, to prawda, wysokiej na ponad cztery metry, która służyła mu za pracownię rzeźbiarską, sypialnię, jadalnię i salon, teraz mieszka lokatorka, której zbyt często nie widzimy. To rencistka, z którą rozmawiamy, kiedy jest problem, coś się zepsuje, jest jakaś awaria. Ta pani jest bardzo dyskretna. Nad nami, nad atelier Diego, teraz moim, ma mieszkanie Roman, z pracownią obok, to malarz i rysownik, robi rysunki węglem. Robi też animacje, kreskówki, komiksy. Poprzednio ten lokal wynajmowała pewna Angielka, przyjaciółka Didiera.

Didier, właściciel posesji, już jak się wprowadzałem, miał poważne kłopoty ze zdrowiem i, niestety, zmarł w ubiegłym roku. Potrzebował tego mieszkania na górze dla córki, żeby miała gdzie się zatrzymać, kiedy przyjeżdżała do Paryża. Matka Didiera jeszcze żyje, ale przebywa w hospicjum, nieco zdeorientowana. Jej opiekunką jest synowa, była żona Didiera, matka jego córki.

Następnie Alicia – Alicia mieszka pode mną. Trochę trwało, nim zaczęliśmy z sobą rozmawiać. Nie jest zbyt kontaktowa, że tak powiem. Nie mogę twierdzić, że znam ją dobrze, ale początek już za nami. Starsza pani, dobrze po

dziewięćdziesiątce. Schodząc, widywałem uchylone drzwi, w których migała mi od czasu do czasu, ale upłynęły miesiące, nim zamieniliśmy z sobą parę słów. Pierwszy raz zdarzyło się to, kiedy u mnie był dość poważny przeciek. Zamknąłem wodę, schodzę do niej i mówię, że chyba jest jakiś przeciek, a ona bierze mnie za rękę jak dziecko i prowadzi do kuchni. „Wiem, wiem, nie chyba, tylko na pewno, patrz tutaj! Patrz, coś mi zrobił!”. Więc potrzeba było zalanej kuchni, abyśmy zawarli znajomość.

Pojawiła się tu dzięki Alberto. Była młodą aktorką, występowała we Włoszech. „Alberto mnie tu sprowadził, dlatego tu mieszkam”, mówi Alicia. Zajęła się rzeźbiarstwem. Jej mąż pracował niedaleko, miał jakąś fabrykę w miejscu, gdzie teraz jest park. Powiedziała mi: „Mąż tu pracował, a ja chciałam kontynuować w Paryżu aktorstwo, no, ale tylu artystów się tu przewijało, że w końcu sama zabrałam się do rzeźbienia”. Te przedmioty w oknach to jej rzeźby. Całe mieszkanie ma pełne rzeźb, obrazów, fotografii i książek. Alicia w tym roku będzie miała dziewięćdziesiąte siódme urodziny.

Kto jeszcze? Jeszcze jest Anne, ale ona niestety niedługo ma się wyprowadzić. Anne dobrze знаła rodzinę właścicieli, zwłaszcza Didiera, a także artystów, którzy tu się przewinęli. Mieszkał tu już jej ojciec, był malarzem, miał pracownię na górnym piętrze z oknami wychodzącymi na ulicę, z tyłu za nami. Pierre, Pierre B., mam gdzieś książkę o nim. Anne przejęła atelier ojca, nadal są tam jego płótna, a na parterze ma własną pracownię, zajmuje się biżuterią.

Obok pracowni Alicii mieszka Clio, moja eks, poznaliśmy się przy jakimś spektaklu, zaraz jak tylko znalazłem tu mieszkanie. Szukała lokalu dla siebie, do pracy, zajmuje się grafiką i wideo do spektakli teatralnych i performansu. Tu było to niewykorzystane pomieszczenie, obok Anne, poradziłem jej zapytać Gérarda, Gérard zapytał Didiera, Didier powiedział OK. To było coś w rodzaju tonącej w kurzu piwnicy, musiała doprowadzić ją do porządku, długo to trwało i dużo pracy kosztowało, ale opłaciło się, bo mogła wreszcie umieścić tam prasę grawerującą. Niestety, podobnie jak Anne, Clio wkrótce będzie musiała się wyprowadzić. Ale próbujemy coś dla niej zorganizować w pomieszczeniu tuż obok Alberto, od dawna nieużywanym.

Jest jeszcze para sąsiadów na moim piętrze, po drugiej stronie korytarza, którzy mają małą dziewczynkę – piszą scenariusze. A zaraz obok mnie mieszka

Maximilien, założył grupę teatralną, jednak to nie wypaliło, teraz zajmuje się informatyką, ale nadal pisze sztuki teatralne. Wszyscy się zaprzyjaźniliśmy... A, była jeszcze Lucile, prowadziła zajęcia plastyczne dla dzieci, przez jakiś czas po całej posesji ganiały dzieciaki, które przychodziły na kurs rysunku, to było zabawne. Teraz jej pomieszczenia przejął Fred, perkusista i perfekcjonista w zespole jazzowym. Byliśmy zgraną paczką, szybko się zaprzyjaźniliśmy, w tamtych czasach... a, właśnie, był jeszcze ktoś, malarz, kapryśny, dziwaczny i nieobliczalny. Wyprowadził się z dnia na dzień, ulotnił się bez słowa, nikt potem już o nim nie słyszał. Podobno dostał spadek i otworzył galerię.

Mieszkania? Wynajem odbywa się różnie. Czasami pośredniczy agencja nieruchomości, w ten sposób znaleźli lokum moi sąsiedzi. Ale Didier nie zawsze oddawał mieszkania agencji, często na własną rękę szukał najemcy, rozpuszczając wieść przez znajomych. W wynajmowaniu pośredniczyła też babcia, informowano o tym na zebraniach lokatorów. W pewnym momencie zdarzyło się coś trefnego – choć, wprowadzając się, zgłaszaliśmy stan liczników elektryczności, nie zostało to odnotowane w rejestrze. Wszystko było tu bardzo płynne. Na przykład matka Didiera mówiła mu: „Zostawiam ci pięć lub sześć mieszkań, zajmij się nimi, jeśli ci się uda...”. To była normalka. Płaciło się gotówką, a Didier wkładał czynsz do kieszeni. Tak się tu żyło.

A właśnie, jest jeszcze Frédéric. Też rezydent, wraz ze swym kotem. To zabawna historia. Frédéric mieszkał tu niedaleko, potem błąkał się w sąsiedztwie, bo po trudnym rozstaniu znalazł się na ulicy. Znał to miejsce, bo Didier tuż przed śmiercią zorganizował ekipę do pracy przy uszczelnianiu dachu. Frédéric był jednym z robotników. To dekarz cynkowy, pasjonat swego zawodu, bardzo ciekawa osobowość. Ponieważ nie miał gdzie spać, zadekował się z tyłu garażu. Gérard, przyjaciel Didiera, który zarządzał całą robotą, nakrył go na tym i skrzyczał: „Człowieku, co tu robisz w taki mróz?”. To była zima, bardzo chłodna. Więc zdecydowaliśmy, że na jakiś czas damy mu mieszkać w takim lokalu, który stał pusty, klatka, ale lepsze to niż garaż. Jest do dzisiaj.

Z Frédéricikiem od razu nawiązałem nić przyjaźni. Wieczorem przychodziłem tu malować, a Frédéric był tuż obok. Do dziś mamy taki rytuał: przychodzę, Frédéric przygląda się, jak maluję, a potem dyskutujemy. Od czasu do czasu wypowiada się na temat moich prac: „Och, to akurat niespecjalnie ci



wyszło". Pytam go czasem: „A co myślisz o tym?". Jest także moim asystentem, na przykład, gdy potrzebuję wiertła.

Moja przyjaźń z Patrickiem trochę się komplikowała. Było OK, jeszcze kiedy się wyprowadzał. „Czuj się jak u siebie w domu", powiedział i zostawił klucze. Ale zostawił też straszny bałagan. Zmasakrowane materace, zapuszczoną lodówkę, musiałem sam to jakoś zlikwidować. Patrick mocno pił, to ktoś, kto sam się niszczy, to się wymyka spod kontroli. Miał huśtawkę nastrojów. Na naszej posesji, jak widzisz, jest skrawek ogrodu. Często, przy ładnej pogodzie, otwieramy butelkę wina i spędzamy wspólnie czas. Któregoś wieczoru zaprosiłem moich znajomych. Patrick dowiedział się o tym i przyszedł do mnie z pretensjami, że go nie zaprosiłem. Chciał być zapraszany za każdym razem. Nadal uważał, że to jego teren. Mówię: „Zawsze jesteś mile widziany, nie ma sprawy". Ale on się rozzłościł i znowu zaczął swoje: „Dzięki mnie tu w ogóle jesteś", i tak dalej. „Człowieku, odwal się, wkurzasz mnie – mówię – jak ci się nie podoba, droga wolna".

Po śmierci Didiera kręciło się tu wielu różnych takich, co twierdzili, że byli jego kumplami czy przyjaciółmi. Traktowali posesję jak własny teren. Jeden stawiał swoją furgonetkę tuż przed domem, spał w niej i przychodził na posesję po wodę i do sanitariatów. Był też szalony ogrodnik, który raz w tygodniu wkraczał na teren, śpiewając popularne przeboje, naśladował krzyki zwierząt i przy okazji wymyślał mieszkańcom.

Jednym ze stałych gości był typ, który tu kiedyś mieszkał. Twierdził, że jest szamanem: „Wiesz, ja czuję różne rzeczy, jak tu mieszkałem, miałem kontakt z Alberto, bezpośredni". Wiedziałem, że to kombinator, przychodził tu grzebać w nie swoich rzeczach. Bardzo fałszywy, cmok, cmok, „Wiesz, ja nie mam kluczy, trzeba dorobić, możesz mi na chwilę pożyczyć swoje?". Nie mieszkał już tutaj, ale we wszystko się wtrącał. Pewnego wieczoru dzwoni do mnie i mówi: „Muszę cię komuś przedstawić". Przychodzi pijany na umór. Obok niego Australijczyk, też kompletnie ubzdryngolony. I zaczyna: „Przyszlśmy po drzwi. Zabieramy twoje drzwi!". Ja na to, że nie, nie, nie wydaje mi się, że to dobry pomysł: „Uważaj, to się źle skończy, odbiło wam, czy co?". Typ spojrzął na Australijczyka, ten skinął głową, bez słowa wyszli. I na tym się skończyło.

Tym razem – bo dwa miesiące później wracają. Teraz już z gotowym planem. To było naprawdę zaplanowane. Znowu pijani. Ten typ, w kompletnym amoku, krzyczy: „Nie dyskutuj, tu nie ma co negocjować”. Wyciąga spluwę, z kieszeni wyjmuję kulkę, to był rewolwer bębenkowy, wkłada nabój, przekręca bębenkiem, rosyjska ruletka, celuje we mnie, przykładą do skroni... Western? Tak, zdecydowanie. I pyta: „Jak myślisz, to jest straszak czy prawdziwy?”. Mówię, że nie wiem. „Zaraz się przekonasz”. Zaczynam drżeć, wystarczy sobie wyobrazić sytuację, facet w stanie całkowitego zamroczenia alkoholowego, dość wysoki i szeroki, w ciemnych okularach, trochę jak Stevie Wonder, kompletny postrzeleniec. I strzela, naprawdę naciska na spust, ale nie słyszę detonacji, więc miałem szczęście! Niemniej jestem w szoku, zaczynam się trząść ze strachu, choć tego nie widać, robię dobrą minę, zbieram myśli, co teraz? Na szczęście, udało mi się ich przekonać i wyszli bez łupu.

Miałem przyjaciela, który przyjechał do mnie dzień później. Wracał z długiej wyprawy po Amazonii i chciał się u mnie zatrzymać, dopóki nie znajdzie jakiegoś lokum. Florian, mocny typ, z olbrzymim plecakiem przeszedł bezpiecznie przez puszcę pełną dzikich zwierząt. Od razu mu opowiedziałem, co się stało, że wyrzuciłem dwóch gangsterów i że chyba trzeba zawiadomić policję, bo boję się, że znowu przyjdą po drzwi.

Słucham? Jakim sposobem udało mi się ich skłonić do odejścia? Znalazłem argument. Jaki? To jeszcze jedna historia. Tego lata pojechałem nad Jezioro Genewskie. Mój przyjaciel kupił przez Internet łódkę i chciał ją wypróbować. Zapytał, czy nie chciałbym mu towarzyszyć. Bardzo sympatyczna propozycja, bo ja jeszcze nigdy nie pływałem. Więc jedziemy, zatrzymujemy się po stronie francuskiej i tak sobie krążymy, przybijając do różnych miejsc. Jeden z jego znajomych przechowuje dzieła sztuki. Ma tam firmę, która bierze na czas nieobecności właścicieli cenne rzeczy, które mogłyby paść łupem w wypadku włamania. Ten gość opowiada mi, że jeden z jego klientów ma w kolekcji kilka oryginałów Giacomettiego, w tym parę rzeźb. Mówię mu, gdzie mieszkam, wspominając również o drzwiach. On na to, że ma dobrego kompana w Paryżu i czy ewentualnie nie pokazałbym mu drzwi. Kompan tylko o tym marzy. „OK – mówię – czemu nie. Zgoda”. Przyjeżdżam do Paryża, ten gość do mnie dzwoni, a kiedy spotykamy się, okazuje się, że *à propos* drzwi, to on ma już dla mnie gotową propozycję. Finansową. „Mogę panu dać niezłą sumkę, zastrzyk pieniędzy, który ułatwi i uprzyjemni panu życie. Można to zorganizować

w jakiś weekend. Da nam pan znać, kiedy się upewni, że właściciel posesji nie wychodzi z domu, jest przecież chory, albo że ma wyjechać. Potem już my wszystkim się zajmujemy”. Zrozumiałem, że facet ma zamiar przyjechać z repliką drzwi, *à la identique*, i po prostu wymienić ją na oryginał.

Powiedziałem mu, że się namyślę i dam mu znać. Oczywiście nie miałem zamiaru go zawiadamiać. Ale kiedy ten typ z Australijczykiem przyłożyli mi pistolet do szyi, od razu przyszło mi to do głowy.

Ten typ, mój dawny sąsiad, od urodzenia kręcił się po dzielnicy, miał się różnych zajęć, jeździł po pchlich targach, drobny kombinator, dużo pił. Miał swego rodzaju protektora, bo ulitował się nad nim człowiek, który był dużym graczem na rynku antykwarycznym, wziął go pod swoje skrzydła, pozwolił mieszkać w małym lokum, a jak trzeba było, dawał mu na życie. Więc kiedy drugi raz przyszedł po drzwi, powiedziałem, żeby uważali, bo jest już ktoś, kto te drzwi ma na oku, kto jest superzorganizowanym, o kilka numerów większym profesjonalistą, dużo, dużo silniejszym od nich. Więc dobrze byłoby, gdyby nie wchodzili mu w drogę. „On ma przyjść z profesjonalną ekipą, nie taka amatorszczyzna jak wy, nie macie nawet sprzętu. Tym bardziej że nawet jeśli wyrwiecie te drzwi z futryny, gdzie je ukryjecie, a jak będziecie je chcieli opylić, dostaniecie za to marny grosz, a ten gość i tak się o tym dowie i prędej czy później do was się dobierze. Niewykluczone, że już jest na waszym tropie. Poza tym, na pewno nie chciałbyś, żeby o wszystkim dowiedział się twój mentor, bardzo byś go rozczarował”.

Bałem się, ale jak się okazało, moje argumenty przemówiły im do rozsądku, bo i tym razem skończyło się na strachu. Zrozumieli, że nie jestem sam. Bo nie byłem. W atelier wciąż byli ze mną Alberto i Diego.

Tak więc z jednej strony miałem do czynienia z kolekcjonerem, który marzył o tym, by mieć te drzwi w swoim salonie, z drugiej – dwóch zamulonych alkoholem oszołomów, którzy ubzdurali sobie, że sprzedadzą drzwi na pchlim targu.

Na wszelki wypadek poprosiłem Floriana, żeby jeszcze przez jakiś czas został u mnie. Oddałem mu do dyspozycji atelier, mógł tam malować do woli. Idealna sytuacja, miałem anioła stróża! No i rzecz jasna zaliczyliśmy wszystkie

bary w okolicy, pokazywaliśmy się regularnie, aby nie było wątpliwości, że mój kumpel stał się rezydentem 46 rue Hippolyte-Maindron.

To moja wina, może nie powinienem wszystkim o drzwiach wspominać. Ale przecież od razu, gdy tylko wszedłem do tego wnętrza po raz pierwszy, poczułem, że to dla mnie coś wyjątkowego. Spostrzegłem je natychmiast po wejściu – drzewo! *Czekając na Godot* to chyba pierwsza sztuka teatralna, którą przeczytałem. Zrobiła na mnie piorunujące wrażenie. Oczywiście, kiedy Patrick mi opowiadał, że to pracownia Giacomettiego, wiedziałem o tym, nie znałem jednak szczegółów. I nagle widzę przed sobą to drzewo, nie od razu dotarło do mnie, że to drzewko z *Czekając na Godot*, ten gwasz. Ale coś mi zaczęło w głowie świtać. Wracam do domu, wpisuję w komputerze i co widzę? Te drzwi właśnie, a na nich to drzewo. Pojawiają się widziane wcześniej fotografie Giacomettiego z Beckettem – przecież to tutaj, u mnie w domu! Stoją obok siebie, Beckett na tle drzewa, Giacometti na tle okna. Na innych zdjęciach jest zresztą model drzewa, które Alberto zaprojektował dla inscenizacji *Czekając na Godot* w Odéonie. Rok 1961.

A te drzwi? Jak je opisać? To coś wspaniałego. Są piękne, naznaczone upływem czasu, ale mu się nie poddały. Oparły się zniszczeniom, którym uległy. Siedem warstw farby – i drewno. Ta substancja, która nadaje tożsamość temu miejscu... i materiał, surowiec nieco zaatakowany grzybem. Ten proces postępuje, ale nawet na dawnych zdjęciach już to widać. Ta sama substancja. Owszem, zostały kilka razy przemalowane, ale przez farbę wciąż prześwituje, przebija, choćby tam, na dole, to, co Alberto na nich szkicował. Pociągnięcia ołówkiem, rysunki.

To drzwi dwuskrzydłowe. Po prawej stronie, blisko krawędzi, patrząc od wewnątrz, rzecz jasna, ten kształt nakreślony gwaszem. Kolor drzwi? Są lekko szare, mocno brązowe, z odcieniami szarego i niebieskoszarego, zielonkawe.

A drzewo? Jest czarne, to czarny matowy gwasz.

A drzwi patrząc z zewnątrz? Zielone. Mają tylko jedną warstwę, farba się łuszczy. Kiedyś były niebieskie. Znalazłem archiwalne zdjęcie, na którym je widać. Na drzwiach czarnym gwaszem był napis: Giacometti.

Czy są w niebezpieczeństwie? Tak, grozi im woda. Kilka razy były już zalane, niestety przeciek wpłynął na całą strukturę powyżej i wokół nich. I to chyba będzie się rozprzestrzeniało. Belki są coraz bardziej zmurszałe, obserwując drzewo, od kiedy tu jestem, mam wrażenie, że jest coraz bardziej zamazane. Wymazuje się.

Za każdym razem mówię sobie, że może któregoś dnia wrócę tu, a drzewa już nie będzie. Drzwi pozostaną, drzewo zniknie.

Tak, to drzewo niknie.



Samson Picard



Giacometti and Samuel Beckett in Giacometti's studio 1961  
Photo: Georges Pierre. Courtesy Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris



Fot. Samson Picard

MAREK KĘDZIERSKI  
*métro ligne 4*

*Ciemność. Odgłosy hamującego pociągu. Długa pauza.*

- A: I co teraz?  
B: I kiedy?  
A: I gdzie? (*pauza*) Co to było?  
B: I co będzie?  
A: Ten trzask.  
B: Huk! Łomot.  
A: Coś się zepsuło.  
B: Zniszczyło!  
A: Staęło.  
B: Skonało!  
A: W jednej chwili.  
B: Tej samej.  
A: Jednej!  
B: Koniec.  
A: Więc wszystko od nowa. Zobaczysz.  
B: Hamulce.  
A: Stoimy.  
B: Koniec. Kropka.  
A: Na teraz. Ostre hamowanie. I po co?  
B: A co *po*? Tylko jedno.  
A: Źle nam było?  
B: Mnie tak. Ale teraz nie lepiej. Przynajmniej tutaj.  
B: Nic nie widać.  
A: A to niby miasto światła, tak mówią. *La ville lumière*.  
B: Tak, w mieście światła. W samym środku. W jego brzuchu.  
A: W brzuchu wieloryba. Raczej jelitach.  
B: To znaczy, że zaraz nas strawi. Wydali.  
A: Miejmy nadzieję. Gorzej, gdyby miasto światła chciało nas tu, w ciemności, zatrzymać. Nawet na jakiś czas.

B: Do skrętu kiszek. (*pauza*) Zgnijemy.  
A: Ale nie w tej chwili.  
B: Nie, trochę to potrwa. Wcześniej krzyżowali szybko.  
A: *Non omnis moriar*. Trzeba się tego trzymać.  
B: *Volvulus* niczego tu nie zmieni.  
A: *Volvulus*. Udar?  
B: Jeszcze lepiej. Bardziej spektakularne. Zresztą nie wiem.  
A: W tej chwili nie jest tak źle. Mamy dach nad głową. Zrobiło się cicho. Nic się nie rusza.  
B: Nic się nie rusza! Nie przesadzasz? A ten kurz, nie czujesz? Balsam na moje płuca.  
A: No tak, twoje płuco. Podobnie jak moja stopa. A teraz jeszcze to. Co to było? To nagłe zatrzymanie. Wypadek?  
B: Nie mów mi, że to wypadek.  
A: Masz rację. Dość już wypadków. Wystarczy. Basta! Więc co? Wojna? Może już się zaczęła.  
B: Zaczekaj. Jeszcze nie teraz. Trochę cierpliwości.  
A: Manewry. Ćwiczenia. Alarm przeciwlotniczy.  
B: Słyszałeś syreny?  
A: Syreny to na zewnątrz, na ulicy. Więc ich nie słyszeliśmy... Mogły wyć, a my pod ziemią, więc ich nie słyszeliśmy. Mała wprawka zaledwie.  
B: Powoli się zaprawiamy, ćwiczymy...  
A: My? Co niby?  
B: Wejście w noc. Powiesz sobie: Ciemno. Zgoda. Ale wróci światło. I wróci. (*pauza*) Ale następnym razem już nie.  
A: Więc dobrze. Syren nie słyszeliśmy. Tylko koła. To, mam nadzieję, słyszałeś.  
B: Nie ma w tym logiki.  
A: Owszem! (*pauza*) Nawet jeśli fałszywa. (*minipauza*) Wciąż jej szukasz?  
B: Bo jak nadchodzi z nieba, ludzie szukają schronienia w podziemiach.  
A: Co takiego? Co nadchodzi?  
B: Śmierć. Kiedy spada z nieba, jak atak Luftwaffe, ludzie chowają się w podziemiach. A tu jest odwrotnie.  
A: Tak, stąd uciekali. To proste. Lepiej tam, gdzie nas nie ma. Więc chcieli na powierzchnię.  
B: Uciekali na ziemię.  
A: Do światła.



B: Z nocy... w dzień. Mimo że... *mon Dieu*, co tam się wyprawia! Na ziemi.  
A: To taki impuls. Tropizm, spod ziemi uciekać na ziemię, ale to już chyba mówiłem, i *vice versa*.  
B: Z ziemi pod ziemię.  
A: Co nam przyszło do głowy, żeby pod nią zjechać. Z własnej woli.  
B: Sztuka współczesna. Chcieliśmy zdążyć na wernisaż.  
A: Ale metrem?  
B: No tak, niepraktyczne. Ty i twoje kule.  
A: Ty i twój dren płucny.  
B: Nigdy nie jeżdżę metrem. Wystarczy pieszo. I tak za wiele wrażeń. Po co to wszystko?  
A: Może po to, by świat stanął w miejscu.  
B: Nareszcie.  
A: Tylko po co?  
B: Żeby ruszyć znowu...  
A: Nie przesadzasz?  
B: Co za męka, wciąż się poruszać!  
A: No i po co...  
B: ...nagle hamowanie. Zgrzyt kół.  
A: Nagle świat, a my wraz z nim, tym razem...  
B: A raczej on wraz z nami.  
A: Entelechia.  
B: Nie myl przyczyny ze skutkiem.  
A: Niby dlaczego?  
B: Bo nie ruszysz z miejsca.  
A: Chwileczkę. Na razie po prostu metro się zatrzymało.  
B: Między stacjami. Czwartą a piątą. A my razem... z nim.  
A: Nagły postój.  
B: Koniec trasy. Nieprzewidziany.  
A: W jej środku. Kto by powiedział...  
B: I nie ze skomleniem. Ten koniec.  
A: Tylko z hukiem?  
B: Teraz już spokój.  
A: To ty mówisz.  
B: Milczenie.  
A: Spokój.  
B: Milczenie.

A: Ziemi. Bo to ona wokół.

B: Tak, wszędzie dokoła. Och, ta Ziemia.

A: To już dobrze. To już coś. Jeden element.

B: Żywiół.

A: Dobrze to, jak na początek.

B: Masz rację, w końcu coś pozytywnego.

A: Stop.

B: Wreszcie.

A: Na dobre.

B: Tego bym nie powiedział.

A: Na dobre i złe. Tak się mówi. Nic już nas nie rozłączy.

B: Od kurzu.

A: I prochów.

B: Z kurzu powstałeś.

A: W proch się obrócisz.

B: Czuję to. W nozdrzach.

A: Racja. Masz prawo.

B: W płucach. A twoje stopy?

A: Moja *stopa*. Wciąż nie najlepiej. Ale i nie najgorzej. Spuchnięta, niesprawna po tym wszystkim. Nietrudno zauważyć. Ale może i lepiej. W każdym razie kurz jej nie szkodzi. Tak jak twoim płucom. Nawet ten niewidoczny. W tej chwili.

B: Ciemno, załóżmy więc, że nic prócz kurzu się nie porusza. Nic w zasięgu wzroku.

A: No, ale przecież wkoło są ludzie. Też w tej ciemności. Ci, co nie pierzchli.

B: Nie widzę nikogo.

A: W ciemności chcesz jeszcze widzieć?

B: Nie jeszcze. Już! W ciemności *dopiero* się widzi, widzi się najlepiej. Zaczyna się widzieć.

A: Nie słyszę.

B: Wszystko wskazuje, że niczego tu nie ma.

A: Nikogo.

B: A przynajmniej żadnego materialnego dowodu, że nie jesteśmy sami. Sami tu utknęliśmy.

A: Marzyciel niepoprawny. Przecież zawsze znajdzie się ktoś gotowy ze-psuć nam zabawę.

B: Z tego świata?

A: Z tym światem.  
B: W tym tunelu metra nie sądzę, żeby ktoś pozostał.  
A: Puciekali? Wszyscy, którzy...  
B: Niewykluczone. Nie było ich aż tylu, kiedy wsiedliśmy do tego wagonu.  
A: Jak szczury.  
B: Szczury? Nie przesadzaj.  
A: Uciekli. Jeśli jednak nie wszyscy? Jeśli okaże się...  
B: Okazałoby się...  
A: ...okazałoby się, że niektórzy zostali, garstka szczęśliwców, a może i nie, może i mniej. Mniej niż garstka.  
B: I nie szczęśliwców. Niekoniecznie. *Nieszczęśliwców. Towarzyszy...*  
A: ...niedoli. *Socii...*  
B: : ...*malorum. (śmieją się)*  
A: Jeśli jednak są, to są tuż obok. Choć ich nie słyszysz.  
B: Choć ich nie słyszysz, oni ciebie słyszą. Słyszają nas. Przynajmniej... nasłuchują.  
A: W uchu Paryża. Jesteśmy w uchu miasta. Środkowym. W bębunku. Ta szyba to membrana. Wszystko, co mówisz, słyszy całe miasto.  
B: Cała Francja.  
A: Cały świat.  
B: Do diabła ze światem. Mówię o Francuzach.  
B: Słyszę ich niepokój.  
A: Może ci się udziela. Ich niekopój.  
B: Niewykluczone. Człowiek w pokoju, szczur za ścianą. Człowiek w łóżku, chce spać, marzy o nocy, nocnym odpoczynku...  
A: Spoczynku. Na wieki wieków.  
B: Człowiek chce spać, szczur chce się ruszać. Jeden w łóżku, drugi za ścianą. Obaj są nieszczęśliwi. Jeden nie może zasnąć. Bo czuje, że drugi tylko na to czeka. Drugi, słabszy, ale silny uporem, siedzi jak mysz pod miotłą.  
A: Szczur. I człowiek. Kto lepszy? Który mocniejszy.  
B: Są obaj szczęśliwi, jeden we śnie krąży po ziemi, drugi na jawie – w gorączkowym ruchu zdobywa pożywienie.  
A: To dopiero fantazje!  
B: Uśpić ciało... Po to nam płoty, martwe i żywe, palisady, siatki, bariery, kraty, kolczasty drut. Uniemożliwić ruch, uwolnić wizję. To proste, każdego na to stać.

A: Nie wiadomo. Pełno być może ludzi wszędzie naokoło. Nawet na naszym poziomie, tu pod ziemią.

B: Dobrze więc. Niech ci będzie. *Są tam*, chcesz mnie o tym przekonać.

A: Poczekaj chwilę, sam się przekonasz. Z przodu i z tyłu. Ale i w sąsiednich tunelach. Czekają, jak my. Aż pociąg ruszy. Na nowo. Może się boją. Ani w jedną, ani w drugą stronę. Naraz zaczęli się bać.

B: Słyszałeś, co on powiedział?

A: Kto on?

B: No, ten człowiek.

A: Człowiek? Skąd tu człowiek?

B: Maszynista.

A: Maszynista?

B: Konduktor, maszynista czy jak mu tam, jaka różnica? No, ten z metra.

A: Jeśli to ten. Tak, słyszałem. Że mamy być cierpliwi. Że oni... wiedzą. Na pewno już wiedzą. I zrobią coś, jak najszybciej. By nas uwolnić. Oni!

B: No, ci na gorze.

A: O nas?

B: No tak, że coś się stało.

A: I ktoś nas uratuje?

B: Uratuje? Przesadzasz. Po prostu naprawi pociąg. I stąd nas wywiedzie.

A: Ale to nie pociąg winny. Nie pociąg się zepsuł. To raczej awaria sieci. Pociąg bez prądu musiał stanąć.

B: Więc pewnie wojna. Na gorze jest nalot. Syreny zawiodły. Zaskoczone. Tu pod ziemią nic nie słyszymy. Jak się skończy, kiedy umilkną działa, wyjdziemy na powierzchnię i okaże się, że tylko my przeżyliśmy.

A: Nie wywołuj wilka z lasu.

*Próbuje zapalić zapałkę, ta gaśnie po krótkiej chwili.*

Widziałeś?

B: Niespecjalnie.

A: Chmura kurzu, nawet tu, wewnątrz.

B: Nie szkodzi.

A: Człowieku, jeśli ten kurz mnie szkodzi, to co mówię o tobie.

B: Nie mów.

A: Ja codziennie, kiedy podnoszę się z łóżka, mam gips we włosach i glinę pod paznokciami. Jeśli mnie to przeszkadza, tobie nie da żyć. Komuś jak ty nie wolno czegoś takiego wdychać bezkarnie.

Ditto. *Zapałka gaśnie jeszcze wcześniej.*

Za dużo wilgoci. W drzewie, może w powietrzu, w siarce. Obawiam się, że to są ostatnie.

B: Były. Nie szkodzi. Poczekajmy.

A: Nie martw się, przyjdą po nas i nas stąd wyprowadzą. Przyjdą z latarkami. Będą brnęli przez tunel, wiele świateł, żeby nas uratować. Specjalna ekipa w hełmach z latarkami. W tunelu promyk nadziei.

B: Wzniecą jeszcze więcej kurzu.

A: Może sami powinniśmy uciec z tego metra. Nie czekać. Tylko sami ruszyć, choćby po omacku. Do wyjścia bezpieczeństwa. Doczołgać się.

B: Ale nie wiemy, gdzie jesteście.

A: Jak to nie wiemy? Przecież wiesz: Odéon.

B: Mabillon.

A: Między Odéonem a Mabillon. Nieźle brzmi.

B: I się rymuje.

A: Chyba że Châtelet, między Châtelet i Cité. Nie pamiętam. W którą stronę mieliśmy jechać.

B: W jedną, wszyscy zdążamy w jednym kierunku. Zaczekaj, jeśli Châtelet i Cité, to może dlatego taka wilgoć. Jeśli już wojna, to może bomby uszkodzą tunele podwodne. Runie na nas cała Sekwana. Zacznie się od małego przecieku. Potem pokruszą się tunele. Wypełni je woda...

A: Czysta poezja. To nie błoto, jak u Dantego –

B: To Leopardi.

A: Słucham?

B: Nie słyszysz? Leopardi, *A se stesso*.

A: Zgoda. Nie błoto, na razie sucho. Kurz, ten balsam na twoje płuca. Zwłaszcza to, w którym rana. No właśnie. Twoja rana. Głęboka?

B: Półtora cala. Ale nie w serce. Tylko tuż obok. Nóż zatrzymał się obok serca.

A: Uderzył cię nagle? Tak z głupia frant?

B: Na to wygląda. Tak po prostu, coś mu widać przyszło do głowy.

A: W dzień czy nocą?

B: W wieczór Trzech Króli. Straszny chłód. Już po północy. O pierwszej. Punktualnie. Odprowadzałem Alana i Belinę po kolacji, dotarliśmy już do ich uliczki, ślepej rzecz jasna, kolejny impas, nagle wyrasta ten typ i zaczyna nas nagabywać.

A: Spod ziemi?

B: Spod ciemnej gwiazdy. Znikąd.

A: Wyrasta? Z nożem w ręku?

B: Nie zauważyłem, szczerze mówiąc. Ale chyba niezasłużenie. To irytujące, przecież w niczym mu nie uchybiłem. Mamrotał coś, a my szliśmy dalej, jakby nigdy nic. Trafił centymetr od serca.

A: Więc chybił.

B: To się robi na chybił trafił. Zatrzymał się o włos od serca. Jego nóż.

A: Człowieku, miałeś szczęście. W sumie, nie spadł ci włos z głowy. I serce nietknięte.

B: No, nie wiem. Mogłem żyć bez tego.

A: To znaczy... że nie trafił.

B: Trafił.

A: Ale niedokładnie.

B: A, to co innego. To twoja opinia, *mon vieux*, zawsze byłeś tak pozy---

A: Zawsze! Znamy się od niedawna.

B: Dobrze, więc jesteś tak pozytywnie do tego nastawiony.

A: Do czego?

B: Ludzkości oczywiście. A czego innego?

A: Boga? Kosmosu? Nie wiem.

B: I taki wyrozumiały, dla sprawcy.

A: Kosmosu?

B: Wypadku. Przecież tobie zmiażdżyło stopę.

A: No wiesz, to nic wielkiego. Po włosku wypadek to *incidente*. W moim wypadku to incydent, banalny wypadek. Drobiazg. Bagatela. Po prostu rozjechała mnie limuzyna. Stopę nieco spłaszczyła. Nie ma co wyolbrzymiać. Robić z igły widły. Natomiast u ciebie to była próba morderstwa.

B: Chyba się zagalopowałeś. U mnie też incydent. Ko-incydent. Zwykła *co-incidentia*. Po prostu znaleźliśmy się w jednym punkcie dwóch orbit. On i ja. W godzinie zero. O pierwszej zero zero z Alanem i Beliną, chodzę z nimi równym krokiem, nawet jeśli chwiejnym nieco, w kierunku ich domu. O pierwszej zero jeden już nie chodzę, tylko na chodniku, twarzą do ziemi, leżę i krwawię.

A: Gdzie to było?

B: Vey.

A: Cœur de Vey? Avenue d'Orléans. Przecież to ode mnie rzut beretem. Słyszałbym, jak jęczysz.

B: Nie jęczałem. Wszystko odbyło się błyskawicznie, obyło się bez jęków, bez krzyku. Staralem się być dyskretny, żeby nie pobudzić już śpiących. Ludzkości oczywiście. Pierwszą myślą było: Dać nogę. No, ale to nie takie proste.

A: „Nie dostrzegłem zdradzieckiego sztyletu”.

B: Nie, to nie Shakespeare. Wiesz, to był zwykły nóż kuchenny. Ale ja nie wiedziałem, ja tylko poczułem uderzenie dłoni, jego dłoń na mojej piersi, dość stłumione, niezbyt silne, jakby w zwolnionym tempie. Tempo się na jakiś czas zwolniło. Widziałem jego twarz, on musiał widzieć moją-widzącą-jego, moment, krzykliwie ściszony, kilka posępnych, piekielnie klarownych chwil, wołanie, bezgłośnie, o pomoc, nie o pomstę, i chyba do nieba! (*śmieje się*) Teraz można się z tego śmiać. Z całej tej sceny. Jednoaktówka w paru odśłonach. Pod osłoną nieba. Stop-klatka. Skurczył się kadr. Tylko on i ja. Napastnik z ofiarą. Alan i Belinda już poza kadrem. Rozmyli się na peryferiach, znikli, stopniowo stopili się z resztą niewidzianego świata. Kochani, wręcz anielscy, i bardziej przerażeni niż ja. Ale dla mnie wszystko się zawężyło do tej niezapisanej twarzy, mojego lustrzanego odbicia. Już tylko pozostał sprawca z ofiarą, moment sprawcy, moment ofiary, splecione z sobą rozdzielenie, jego momenty, moje momenty. Momenty noża. Momenty jasności. Wszystko zastygło, kilka chwil sprężonych oczu, on i ja, ja i on, on ja, Kain i Abel w stalowym splocie, w żelaznym zwarciu. Nic, tylko oczy. Upadłem, na ziemię, padłem krzyżem, czas nie przyspieszył. Twarzą do ziemi, wiesz, tylko ruchy lokalne miały rację bytu, zwilżyć wargi, obrócić do ziemi drugi policzek, tak, ta myśl, by nastawić drugi policzek. Ból skoncentrował się na głowie, nos mam złamany, myślałem, ale nie czułem niczego w płucach. Wyłączyły się z gry. Dopiero kiedy moja dłoń napotkała coś lepkiego, pomyślałem: krew. Jak kobieta w połogu, wyobrażam sobie, nagle uspokojona. Zaledwie parę sekund, ale tak się wymknąłem ze wszystkiego, że nie pamiętam, jak przyjaciele, dobrzy, prawdziwi, podnieśli mnie, odwrócili na plecy, podparli i wsparli. Przeciągnęli kilkadziesiąt kroków, wciągnęli do wnętrza domu, ściągnęli koszulę, przyłożyli płótno do rany i wezwali ambulans. Następną rzeczą, którą spostrzegłem, pamiętam, był powolny, ściszony głos: „Szpital Broussais, proszę pana. Rue Didot”. Pielęgniarka.

A: Broussais? To też zaraz obok.

B: Śmierć idzie prędko, nie zawsze ma daleko.

A: Mnie zawieźli do Bichat. To bliżej ciebie.

A: Człowieku, upiekło ci się.

B: Nie ma co się rozczulać. Wszystko przed nami. Słyszałem Adolfa, jakże pokojowo usposobionego. Transmisję radiową. Ciarki. A ty?

A: Nie słucham radia. Zresztą nie mam. Nie mam radia. Zresztą nie słucham.

B: *Grosse Nation im Umbruch*, wielki naród w przełomowym momencie. Wiesz, Noc Kryształowa tu się zaczęła. Niejaki Grynszpan ubił niemieckiego konsula. Trzy stacje metra dalej. Jeśli jesteśmy koło Mabillon. No dobrze, nie ma co się o mnie rozwódzić. Powiedz lepiej o twoim wypadku. Incydencie.

A: Wiesz, od dawna się na to zanosiło. Czułem, że tracę grunt pod nogami. Ale w sumie, teraz parę tygodni po, to ulga. Choć nie będę już wchodził na Piz Duan.

B: Piz Duan?

A: To najwyższy szczyt, który widać z okien domu, w którym się urodziłem. Nie wejdę tam o kulach. Ani z laską. Za to pokuśtykam do Piz Duan, na kieliszek wina.

B: Tam dają wino?

A: Tak, ta karczma tak się nazywa. Hotel mojego wuja po drugiej stronie ulicy.

B: Rozjechała cię kobieta?

A: Tak, to wszystko przez kobiety. (*lekki śmiech*) Tego dnia, jak co dzień zresztą od jakiegoś czasu, czułem, że tracę grunt pod nogami. W zawieszaniu. W rozkroku. Jedną stopą na ziemi, najchętniej tak już bym pozostał. Bo tak się da – choć nie na długo, przynajmniej nie zawsze. W moim wypadku na pewno nie.

B:

A: Nie słyszę.

B: Narzekać na but, kiedy stopa jest winna.

A: Nie wiem, czy tu ktoś był winny. Pewnie ja. Więc co się stało? Cały dzień Isabel pozowała mi do portretu, kolejny dzień, cierpliwie pozowała. W pewnej chwili zaczynam przemierzać pokój w tę i z powrotem, nie mogę się zatrzymać. Mówię jej: „Popatrz, jeszcze krok i wzbiję się w niebo”. Zatrzymałem się, ale jednej stopy nie postawiłem na ziemi. I czekam, Isabel mówi: „Skończmy”. Tego związku nie mogliśmy doprowadzić do finału. Wyszliśmy, odprowadzam ją do hotelu, na prawym brzegu, dobranoć i wracam od strony Opery, myśląc, po co to wszystko, i co mam robić, i jak to skończyć, i jak skończę, jak skończę, przechodzę przez Place des Pyramides, patrzę na Fremieta, piękna Joanna na złotym rumaku, cała ze złota, i to wrażenie ruchu, przynajmniej ona nie ma



z tym problemu, i od lat w ruchu, nie ruszając się z miejsca, pewnie trzydzieści trzy tony. I nagle jakies auto nieziemskie wpada na placyk i z wielkim hukiem wbija się w okna restauracji. A ja to oglądam, już leżąc na bruku. Uderzyła z tyłu. Upadłem chyba bez odgłosu, po cichu, skromniutko. Auto wpada na środkową część placu, ociera się o postument pomnika, w zwolnionym tempie wjeżdża między pilastry i z całym impetem wbija się w okna restauracji, zamkniętej na szczęście. *Deus ex machina*. Biedne auto. Fiakr i koń w jednym ciele. Widzę tylko tyłek, ale ma przecież oczy, usta, serce i jelita. Przód na pewno zmiążdżony. Krwawi, coś z niego wycieka. Dymek jakiś unosi się wokół. Wówczas z kabiny wydobywa się jakaś korpulentna postać, chwiejnym krokiem oddala się z miejsca zbrodni. Zostawiając mnie i auto bez pomocy. Więc tylko ja i jej auto i Joanna d'Arc, ona dumna, auto dogorywa, ja powalony na plecy. Moje oczy bezwolnie, machinalnie, patrząc na tę zakończoną scenę, cofają się powoli i na najbliższym horyzoncie zatrzymują się na moich stopach. Widzę, że jedna tak jakoś dziwnie wystaje, dziwnie wykrzywiona, przestawiona, coś się przemeblowało. Ruszam lewą, przesuwam się, ruszam prawą, utknęła w miejscu. Wystaje. Nagle zrobił się rwetes. Ktoś do mnie podbiega: „Nic się panu nie stało?”. Chyba nic, mówię. Ale podnieść się nie mogę, podnoszą mnie i wspierają.

B: I cały czas byłeś przytomny?

A: Nie mniej niż przedtem. W zaciemnionym ambulansie nagle wyrasta przede mną jakaś ruda dziewczyna i pyta, czy mam może peta. Może mam, mówię, tu w kieszeni. Trafia od razu, częstuje się, zaciąga. Piękna. Niezła lufka. Piersi niebywałe. Coś mówi, nie rozumiem, nie słyszę, powtarza już głośniejsz, z niecierpliwą nutką: „No już, spieprzamy stąd, no chodź! Na co czekasz?“, wydziera się na cały głos, „zaraz nas zamkną, dawaj nogę!”. Nie mogę, mówię, spójrz na to! Trochę ją spłoszyło. „Co to?” Nie widzisz?, mówię, moja stopa, nie podoła, nie da rady. „Dobra”, ona do mnie, „ja w każdym razie spylam”. I na pierwszych światłach się ulotniła. Znajoma twarz, skądś ją znam. Piękne piersi. Na pewno nie ze Sphinx, nie z Chabanais.

B: One-Two-Two?

A: Nie, daję głowę, że nie. Zaczekaj, coś mi się wydaje, yhm, może, tak, może z tego małego przybytku na Saint-Germain-des-Prés. Jak się nazywała ta uliczka od rue de Rennes?

B:

A: Nie, w drugą stronę.

B: Bernard Palissy?

A: Tak, niewykluczone. Jeszcze jeden artysta. Zaczekaj. Bernard Palissy? Przecież ty mnie tam zaprowadziłeś. Aaa, no właśnie. Teraz sobie przypominam. Pamiętasz, tam była taka ruda, potem wszędzie pełno było rudych włosów. Na głowie, pod pachami, na udach, na łydkach, na moim garniturze, na mojej głowie. Mówiła trochę jak ty.

B: Jak ja? Nie przesadzasz?

A: Tak, chyba z Irlandii. Rubi, Rudi, coś w tym rodzaju.

*Pauza*

B: Ruby!

A: *Voilà*, Ruby.

B: I właśnie z nią jechałeś ambulansem? Po wypadku. Po Isabel. Szkoda, że z nią nie dałeś nogi. Po Isabel. Nigdy nie za późno, by się wycofać. Z honorem rzecz jasna.

A: Tak, wiem, to twoja filozofia?

B: Człowieku, Ruby to Angielka, wbij to sobie do głowy.

A: Ale z Irlandii.

B: Nie. *AU CONTRAIRE!*

A: Co? Angielki mają inaczej?

B: Kiedy staną na głowie. No dobrze, rozumiem.

A: Co rozumiesz? Nic nie rozumiesz.

B: Więc nie rozumiem. Dobrze.

A: Ja też nie. Do usług. (*pauza*)

B: A tę pijaną zatrzymali?

A: Wciąż jej szukają. Ponad dwa miesiące. Pewnie już wytrzeźwiała.

B: Powinieneś dostać odszkodowanie.

A: Ja to nic. Ale auto do kasacji. Już nie pochodzi.

B: Litujesz się nad samochodem?

A: I słusznie, to on na tym najbardziej ucierpiał. Lubię samochody. Sama idea jest genialna. Auto-mobil. Wóz bez konia. Ani z przodu, ani z tyłu. Nie ma potrzeby niszczyć zwierząt dla naszej wygody. A do tego jeszcze forma. Styl...

B: Jeździsz autem? Prowadzisz?

A: Jeżdżę, nie prowadzę. To by się źle skończyło. Silnik spalinowy był u nas zabroniony. Oprócz pojazdów poczty, straży pożarnej, policji. Pierwszy raz widziałem przed domem na złote wesele rodziców.

B: Złote wesele?

A: W dwudziestym piątym. Ich związek zaczął się wraz ze stuleciem. Za granicą oczywiście, zaraz za miedzą, w Chiavennie. Roifo się od samochodów.

B: Ulga dla biednych koni.

A: Masz rację. Konie sapiące godzinami nad przepaścią, ciągnące leniwych ludzi stromym niebezpiecznym podejściem do przełęczy Maloja. Okropne. (pauza) A ty?

B: A ja co?

A: Lubisz samochody?

B: Ojciec był dumnym właścicielem jeszcze przed moim urodzeniem.

A: A po?

B: Nawet po. Samochód tak go wciągnął, że nawet się nie załamał. A nawet w trakcie. Kiedy matka była w połogu, on zasiadł za kierownicą w garażu. Moja wina. Francuski pojazd, nie muszę dodawać. De Dion Bouton.

A: Nie znam.

B: A widzisz. Zagiąłem cię. De Dion Bouton, cztery koła, trzy biegi, dwa pedały, ani jednego hamulca.

A: Przesadzasz.

B: Jak bym mógł...

A: To bardzo proste. W twoim wypadku.

B: W żadnym wypadku! Nie mów mi o wypadkach. To bardzo proste. Choć się nie przyjęło. Pedał gazu służył jako decelerator.

A: Decelerator?

B: *Deceleratore.*

A: A lubisz prowadzić?

B: Szczerze mówiąc... nie mógłbym zaprzeczyć. Choć nie wiem dlaczego.

A: Dlaczego?

B: Może ten pęd... który można zatrzymać.

A: Masz samochód?

B: Miałem. Poległ na polu chwały. W zeszłym roku zabrałem go na przejażdżkę, dobrze nam było, ale wjechał w ciężarówkę. Albo ona w niego. Nie wnikam w szczegóły. *Incidente.*

A: Gdzie to było?

B: W domu... to znaczy w Foxrock.

A: Foxrock?

B: Dublin. Wielki Dublin.

A: Ale wy jeździcie po lewej stronie.

B: Tak, wiem. Ale to nie powód. Od dziecka tak się jeździło. Niestety, nie ma już auta. A ja miałem złe ubezpieczenie. Przegrałem.

A: Ale czyja wina? Kto był winny?

B: Dobre pytanie. Nie wiem, nie pamiętam, może nie moja. Ale do sądu nie chciałem. Musiałbym zaskarżyć go prywatnie. Kierowcę. Miał pewnie czworo dzieci, chorą żonę i niedołączonych rodziców u kresu sił. *La vita e dura. E per me era solo un divertimento*. No, ale prawdę mówiąc, byłem już tym autem lekko zużyty, chciałem się z nim rozstać i zamienić na rower.

A: Rower w Paryżu idealny. Cały Paryż powinien przenieść się na rower.

B: No właśnie, jechałobyśmy teraz bez przeszkód tam na górze...

A: W promieniach słońca. Szczęśliwi.

B: Uchowaj Boże.

A: Zwłaszcza ja dobrze bym na tym wyszedł. Z kulą u nogi. Jak twój *in spe*. Ten na rowerze z wolnym kołem, ale bez łańcucha. Dobrze bym wyszedł, ale na rowerze już nie wyjadę. Z tym już koniec. Nareszcie. Nigdy go nie miałem, ale chętnie się go pozbędę.

B: Możesz go powiesić na ścianie atelier, *Alberto's readymade*. Twój kartezjański piesek, pełen kinetycznej energii. Będzie błagał, aby wprawić go w ruch. Na jałowym biegu.

A: Duchamp? Rozumiem. Nie jestem pewien. (*pauza*) Czyli przestałeś prowadzić samochód?

B: Niezupełnie. To nie takie proste. Jak mam przemieścić się gdzieś dalej, autem jest nieco bliżej. W dodatku latem chciałem objechać rowerem Loarę, tak jak dziesięć lat temu, ale czasami bolało mnie, no wiesz, płuca jeszcze nie całkiem... Więc kiedy mieliśmy jechać do Cagnes, wybrałem samochód. Sportowy. Pasażerowie lekko spanikowani.

A: Dziedziczka też?

B: Nie, dziedziczka wcześniej, więc się wykruszyła. Peggy dała mi tylko auto. Chartres jej wystarczyło. Wmówiła sobie, że niezbyt uważam, za kierownicą.

A: A co? Wypad do Chartres źle się skończył?

B: Nie, nie, bez sensacji. Po prostu myśli, że trochę za szybko. I za często coś wyrasta na mojej drodze. Ale spójrz na to, co się teraz dzieje.

A: W świecie?

B: Wszystko trochę za szybko.

A: W znajomym kierunku?

B: Tak, jeszcze chwila i będzie katastrofa. Włączony akcelerator. *Acceleratore!*

A: *Incidente*.

B: Prawdziwa katastrofa. Ale i tak najrozsądniej stąd się nie ruszać. I spotykać się tu, pod dachami Paryża.

A: Byle nie niżej, byle nie w metrze. Ty wciąż mieszkasz w Lutecji?

B: Skądże znowu! We własnych czterech ścianach. W cztertnastce. Na mojej ulubionej ulicy.

A: To znaczy?

B: Tuż obok impasu Dzieciątka Jezusa, oczywiście. Rue de Favorites. Nie-daleko od ciebie. I do nieba. Tuż pod dachem. Na siódmym piętrze. Bez windy, rzecz jasna, *stairways to heaven. Scale per il Paradiso.*

A: Wolę *verso l'inferno.*

B: A ja *Purgatorio.*

A: Wiem, Belaqua, już mi mówiłeś. Rozumiem. Z tym że jeśli tu rozpęta się wojna, nie ostanie się ani Dante, ani Giotto. Pogrzebią nas pod zwalami gruzu i żelaza.

B: Zostanę mimo wszystko. Ja się stąd nie ruszam. Czym ryzykuję? Mam tylko nogi, ręce, plecy, jaja i tak dalej. I nic im nie jestem winien.

A: A co jak i nas wojna nie oszczędzi – nas neutralnych?

B: Widzisz, co tu się dzieje? Wszystko przygotowane. Ulice pełne ludzików ubranych w khaki, cywilów jeżdżących zarekwirowanymi ciężarówkami.

A: Obrona terytorialna. A ja widziałem furmanki ciągnięte przez konie, biedne zwierzaki. To okropne, ale ludzie nie zdają sobie sprawy. A kiedy wybuchnie wojna, żołnierzy, poległych, jakby nie było, na polu chwały, będzie się chować, a konie wrzucać w ziemię i pokrywać siarczanem. Może w ostatniej chwili ktoś się opamięta.

B: Na to specjalnie bym nie liczył. Póki co, dobrze jest sprawiać wrażenie, że oni są fe, a my zwarci i gotowi.

A: My?

B: No, cywilizowana Europa. Więc trzeba ponieść ofiary. Mniej ostryg w restauracjach. Za to kolejki po chleb i mięso. Przydziały na głowę. Codzienne alarmy...

A: ...przeciwlotnicze. I zaciemnienie. *La ville lumière* w wersji *notturmo francese*. I latarnie przyćmione, i światła samochodów zaklajstrowane.

B: Jak u Prousta, w czasie nalotu, z powodu zaciemnienia, trafił do przybytku uciech. Na pocieszenie. Nie był na froncie.

A: My też nie pójdziemy na front. Pokuśtykałbym, ale mnie nie wezmą. Nie jestem swój.

B: Tak, my neutralni nie pójdziemy na front. Więc obiecałem Péronowi, że kiedy ogłoszą mobilizację, zabiorę samochodem jego dzieci, teściową, Manię i jej ciotkę.

A: Jego autem?  
B: Jego autem. Zanim je zarekwirują. (pauza) Widzisz, gdybyśmy pojechali na wernisaż, tam na ziemi, już byłoby po. Choć nie wiem, co w tym dobrego...  
A: Co nam strzeliło, by jechać metrem, znaleźć się teraz pod ziemią bez wyjścia?  
B: Jaki zły wiatr wepchnął nas w to... podziemie?  
A: Przecież ja nigdy nie jeżdżę metrem.  
B: Ani ja. Wolę pieszo. (pauza, ironicznie) Lub konno.  
A: Lub rowerem. Albo od razu na czworaka. Pełzać jak gad.  
B: Nie przesadzaj. Nie jesteśmy aż tak ważni.  
A: Czy nie lepiej było spotkać się wieczorem, po zmroku?  
B: Zmrok już zapadł. Już tego nie unikniemy.  
A: Ale lepiej byłoby po zmroku iść do Select.  
B: Albo Dôme.  
A: Albo Select.  
B: Ale na wystawę byśmy nie zdążyli. Zamknięta wieczorem.  
A: Już i tak za dnia tam nie dotrzemy. Więc po co się silić?  
B: Nie wiedzieliśmy.  
A: Czego nie wiedzieliśmy?  
B: Że metro to zły pomysł. Jeden ze złych pomysłów. Ja od rana do wieczora mam złe pomysły.  
A: Nie wiedzieliśmy, że tak się skończy.  
B: Masz rację. Trzeba było od razu dać sobie spokój, porzucić ten pomysł. Wszystkiego zaniechać. Nie wychodzić z domu.  
A: Już z góry dać spokój? Fałszywa logika.  
B: Tym lepiej.  
A: Tym gorzej. Na dobre i gorsze.  
B: Najlepiej najgorsze.  
A: Nie byłoby nas tu. Nie rozmawialibyśmy, jakby nigdy nic.  
B: Nigdy Nic.  
A: Akurat z tym nie ma problemu.  
B: Flaki miasta. Trzewia.  
A: Nie trzeba było... W mojej sytuacji to morderstwo, wchodzić i schodzić. Zrobiłem to tylko ze względu na ciebie.  
B: I *vice versa*. Myślałem, że robię to dla ciebie.  
A: Nieistotne.  
B: Owszem, w pewnej mierze...

A: Pod pewnym kątem. Rozumiem. Zważywszy wszystko. Zaczekaj, *à propos* gwiazd. Pod dachem mieszkasz?

B: Uhm.

A: Ja na parterze. Więc o kulach czy z laską, bez problemu. A w twoim domu jest winda?

B: Nie zauważyłem.

A: Rozumiem. Ale ty jesteś sportowcem. Choć teraz, z chorym płucem. Musisz włączyć na... siódme piętro?

B: Ostatnie. Dwa ostatnie. Nad pokojem jest mansarda. *Mein Dachkammer*. Moja sypialnia. Okrągłe schody, które chwieją się w nocy. Na których ja się chwieję. Ale lubię ten ruch. Spirala prosto do nieba. Wieczorem gwiazdziste sklepienie wprost nade mną. Tylko poranki straszne.

A: Kac?

B: To nie takie straszne. Sąsiad.

A: Sąsiad?

B: Sąsiedzi. Od świtu włączone radio. Teraz już i przed. Od siódmej rano!

A: Biedaku, chcesz, żebym ci coś znalazł w mojej okolicy?

B: Nie, nie, dziękuję. Muszę się przyzwyczaić. Są gorsze rzeczy niż radio na cały regulator. Może powinienem zmienić tryb życia. Kłaść się jak cały świat lub jego większość, jak normalni ludzie, i od rana brać się do pracy. Może tym razem się uda. Nie raz próbowałem. Nic z tego nie wyszło. Do wyrzucenia. Niedługo zacznę zapisywać na papierze toaletowym. Aurora mi nie sprzyja. A ty? Rzeński od rana?

A: *Au contraire*. Wieczorem lepiej, ale od kiedy pracuję z modelem, zaczynamy po południu. Uwielbiam ranki, nie muszę na nic patrzeć, w domku ani obok nic się nie porusza, nawet światło mi nie przeszkadza. Słońca nie widzę, ale lampy wewnątrz nie gaszę. Zасыpiam przy niej. Budzę się rano i widzę to samo.

B: Ja rano nic nie widzę, tylko słyszę. Wstaję i zaczynam coś gryzmolić, potem siadam do mercedesa, idzie opornie, walę z furią w klawisze, zniechęcam się, próbuję czegoś innego, listy na przykład, ale i tak trudno mi się skupić. Klawisze znoszą to cierpliwie.

A: Naprawdę mogę ci coś wynaleźć. Przy Moulin Vert jest szyld, mieszkanie do wynajęcia.

B: Nie, nie, ja właściwie lubię tę moją rezydencję. Pierwszy raz jestem u siebie. Dolne piętro jest w miarę jasne, a im wyżej, tym więcej światła. I więcej gwiazd.

A: A słońce?

B: Trudno powiedzieć. Światło wystarczy, nawet w chmurach. A w nocy gwiazdy tuż obok. Więc rano tłumaczę sobie, że to nic i nucę sobie:

*Je chante, je chante soir et matin  
Je chante sur les Chemins  
Je chante les fermes et les châteaux  
Un fantôme qui chante, on trouve ça rigolo  
Et je couche, la nuit sur l'herbe des bois  
Les mouches ne me piquent pas  
Je suis heureux, ça va, j'ai plus faim  
Et je chante sur mon chemin*

A: *Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter.*

B: Z ust mi wyrwałeś, więc słucham przemówień Daladiera, i tak lepsze od gardłowego Adolfa i jego bandy. Ale na tym się nie skończy, nie zatrzyma, jestem pewien, ta fala i nas zaleje. Ale ja, póki co, nie ruszam się stąd.

A: Mówią, że to wszystko na użytek wewnętrzny.

B: Oby tak było. *Wishful thinking*. Ludzie nie zdają sobie sprawy. Ludzie tutaj. To będzie gorsze niż Hiszpania i Włochy razem wzięte. Ja zasmakowałem tej paranoi na co dzień.

A: Racja, Jean-Paul mówił mi, że się tam uczyłeś.

B: Szaleństwo. Obłąd. Ale jak tam jesteś, musisz tym oddychać. Przetykać. Dławić się tym od rana do wieczora. Spędziłem tam prawie rok. Obserwując upadek i rozpad. Budzę się teraz w nocy, patrzę w gwiazdziste niebo, po krótkim czasie przychodzi pamięć przyszłości. Poddaję się jej. Piszę. Myślę, co nas czeka.

A: Po co tam pojechałeś?

B: Nauczyć się niemieckiego. Berlitz-Schule. Nie, żartuję. *Ich scherze nur. Du sprichst doch Deutsch. Jeder Schweizer müsste es eigentlich tun.*

A: *Nicht jeder, aber ich war tatsächlich in Schiers auf dem Gymnasium.*

B: *Schiers?*

A: *Nahe Chur. Musste doch Deutsch lernen, und lesen. Sie haben mich Tching genannt. Tching bedeutet Italiener. Langer weg, von Schiers nach Bergell, die Reise dauerte eine Ewigkeit.*

B: Nigdy tam nie byłem.



A: Zimą przez wiele tygodni ani na moment nie zagląda słońce. Ale jest biało. Raz niemal zamarzęłem, wracając z internatu do domu na Boże Narodzenie. Kupiłem książkę i zabrakło mi na bilet. Rodin. Więc ostatnie kilometry pokonałem pieszo, choć była obawa, że to one mnie pokonają. Mróz, śnieg i ciemność. I jeszcze kły wilków po drodze. No wiesz, natura, w moich stronach jej nie brakuje.

B: I tak lepsze to, niż gnić w tunelu podziemnym w otoczeniu szczurów.

A: Nie przesadzaj. Poczekamy jeszcze chwilę, jeżeli nic się nie ruszy, nie będziemy czekać, aż ktoś nas wyzwoli z tego czekania...

B: Marzyciel!

A: ...tylko sami ruszymy w kierunku nieba, wygrzebiemy się na powierzchnię, ziemi, a potem – złapiemy taksówkę...

B: Do Select?

A: Nie, zawiozę cię do mojej klitki, pięć metrów na pięć metrów na pięć metrów, w której nikt rozsądny nie wytrzymałby dłużej niż my teraz w metrze. Rozsądny człowiek dawno by dał za wygraną. Wyprowadził się. A ja już tam jestem całe dziesięciolecie. Może do pracy, do pracy może nie najgorsze, ale do spania niezdrowe. Gipsowe legowisko. Umarłbyś, przespawszy się w tym wyrku. Ale zaletą jest, że jak mi coś przyjdzie do głowy, mogę pracować, nie ruszając się z posłania. Teraz trochę się wszystko skomplikowało. Od kiedy pracuję z modelem. *(pauza)* No właśnie, dobrym byłbyś modelem.

B: Mówisz mi to, bo mnie nie widzisz.

A: Takie głowy się pamięta. *(pauza)* Nie. Naprawdę, żarty na bok, naprawdę mógłbyś mi pozować.

B: Żarty na bok! *(śmieje się)*

A: Ty się nie ruszasz. Nie wiercisz. Jesteś cierpliwy. Byłbyś dobrym modelem. Twoja głowa. Czaszka. Gdybyś był cierpliwy.

B: Wiesz, ja niedawno pozowałem, z kurtuazji. To śmieszne.

A: Przyjacielowi Peggy?

B: Nie, nie, młodej kobiecie. Daleko stąd. Raczej nowicjusze.

A: Daleko stąd?

B: W Hamburgu.

A: I co z tego wyszło?

B: Nie wiem, nie widziałem. Zgodziłem się wbrew sobie, nie mogłem jej odmówić.

A: I nie widziałeś siebie? W jej oczach? Co to było? Rysunek?

B: Olej.

A: Gdzie on jest teraz?

B: Zabrała z sobą. Nazajutrz miała wyjechać. Załatwiła wizę wyjazdową z Rzeszy.

A: Po coś ty tam pojechał?

B: Celebrować koniec zdegenerowanej sztuki. *Entartete Kunst*. Mam nadzieję, że udało jej się bezpiecznie wyjechać, że nikt jej wcześniej nie zabił.

A: Może spotkasz ją tu w Paryżu –

B: jeśli stąd wyjdziemy. Albo w Londynie, Nowym Jorku. Lub u ciebie, w Helwecji. Dla niej tam byłoby najlepiej.

A: I jak to się skończyło?

B: Mam nadzieję, że przeżyła.

A: Mam na myśli twoje pozowanie.

B: Marnie.

A: Byłeś szczęśliwy, siedząc przed nią? Pogodny? Cierpliwy?

B: Wyszedłem, nie spojrzawszy na efekt jej pracy. Z ulgą. Fotografia jest lepsza. Krzyżują szybciej.

A: Ale wtedy nie fotografowali. Fotografą przy tym nie było. Ani przy zwia-stowaniu, ani narodzeniu. Nawet na wieczerzę ich nie zaproszono.

B: A zdjęcie z krzyża?

A: A epifania? Twoja epifania? Twój sztylet? (*pauza*) No właśnie, chciał cię zabić w Trzech Króli. Powtarzam, miałeś szczęście.

B: No nie wiem.

A: Także artystyczne.

B: To znaczy?

A: Bo, na przykład, nie było cię parę tygodni później w galerii Beaux-Arts. Mocne uderzenie w galerii Beaux-Arts. To cię na szczęście ominęło. Sam Bóg ci tego oszczędził. I złoczyńca.

B: Miałeś wystawiać, mówiła mi Peggy. Ja niestety... nie mogłem przyjść.

A: Jakie niestety? Powinieneś być z tego powodu szczęśliwy jak nienarodzone dziecko. Że już nie zdążyłeś.

B: Ale w końcu coś im dałeś, prawda?

A: I w tym problem. Katastrofa! Wielka wystawa surrealistów. Zgodziłem się, choć to już tyle czasu po zerwaniu. *Mea culpa!* Moja bardzo wielka wina. Tak, jakbym zobaczył zombie. Co byłoby może zabawne. Tym bardziej że tym zombie byłem ja. Ja sam, Sam, ty wyobrażasz sobie, że natknąłeś się na własnego trupa!

B: Mnie wciąż to się zdarza. Już się przyzwyczailem. Nawet się zaprzyjaźniliśmy.

A: Trzeba by zobaczyć, jak by się zachował przed deszczową taksówką. *Dio mio*, mam gęsią skórę za każdym razem, jak ktoś mi o tym przypomina. Jak sobie przypominam. W przedsionku galerii był Dalí, *Deszczowa taksówka*, cała galeria ciężko wydumanych osobliwości, kobieta pokryta pełzającymi ślimakami, sałatą i deszczem, wszystko żywe oprócz kobiety, kobieta manekin oczywiście, wszędzie pełno manekinów, cała ulica manekinów, ulica krokodyli, artyści manekiny, pijawki naszej psyche, okazało się, że wszyscy twórcy zgodzili się pokazać manekin podobno reprezentujący ich pragnienia. Widownia też zamieniająca się w manekiny. Nieskrępowana wyobraźnia. *Cliché cliché* pogania. Masson umieścił głowę swojej kobiety w klatce ptasiej pełnej czerwonych ryb z celuloиду. W głównej części worki węgla nad podłogą i masa wysuszonych liści, a pośrodku kupa błota, z cementarza oczywiście. Kicz i koszmarny. Ja już mam dosyć.

B: Z którego cementarza?

A: A jak myślisz? Montparnasse. Wielka nekrofilia. Père-Lachaise się nie umywa, wielki odsetek artystów. Wciąż w procesie kreacji.

B: Na naszej trasie.

A: Co?

B: Montparnasse, rzecz jasna, zwłaszcza teraz, w listopadzie.

A: Jeśli wszyscy skończymy na jednym wysypisku, to oni, surrealiści, nas uprzedzili.

B: Mam na myśli linię cztery. Metro.

A: A Bienvenue! Więc masz szczęście, że cię ominęła ta wystawa. *Bien-être*, przez cały miesiąc ludzi katowali. O miesiąc za długo, moim skromnym zdaniem. Ale poza tym, fantastyczne. Wiele hałasu o co? Ale to mnie utwierdza w słuszności mojej decyzji. André się odgrażał, że bez nich źle skończę. Że się skończę. Wracając do tego, co na początku. Ale wolę to, niż dalej brnąć w tym błocie z Montparnasse. Może źle skończę. Tym lepiej. Postawię na swoim. Upadnę według własnego scenariusza.

B: Jak ja! U mnie to już *fait accompli*! Wszystko spieprzyłem.

A: Witaj w klubie...

B: ...świętego solipsysty!

*Pauza*

A: Był męczennikiem, nie trzeba dodawać.

B: Nic dodać, nic ująć. *Bienvenue!*

A: *Bienvenue au cabaret!* Tak, to się nadaje do kabaretu – rzecz jasna w mojej opinii. Cały ten majdan. Wszyscy ci ludzie. Beau-Arts. Miarka się przebrała. Wypadek mnie jeszcze w tym utwierdził.

*W oddali za oknem włącza się nagle bardzo słabe światło. Pozwala minimalnie rozpoznać kontury. Po chwili gaśnie.*

A: Widziałeś? Co to? Co to takiego? Światło.

B: Światełko, w tunelu.

A: Zaraz wszystko powróci?

B: Do czego?

A: Do punktu wyjścia. Już nas szukają.

B: Idą po nas.

A: Uratują.

B: Zgubią, zgubią trop. Na razie cisza. Nic się nie rusza. Widzisz, zgasło.

Choć na moment było. Jeżeli było.

A: Platon? Widziałeś te cienie?

B: Berkeley. *(pauza)* No i co?

A: Co co?

B: Co z Bretończykiem?

A: Cierpliwości. On i cała reszta. Wszyscy ci ludzie. Wszystkie te wygłupy. To nie sztuka, to literatura. Dobre to, ale nie dla mnie. Nie chcę już tego.

B: Ja też nie. Literatura. To straszne!

A: No, może nie w twoim wypadku. Ale w moim...

B: W moim też.

A: Przecież to twoja działka.

B: Wiem, ale ja tego nie trawię, ja tego nie kupię.

A: To twoja materia!

B: Wolę formę. Jak chciał Arystoteles. Pełna już tego. Pełna materii.

A: Ja, modelując gips, umyłam ręce, od literatury. Ale twój gips to literatura. Musisz się w tym babrać.

B: *W tym, ale nie tym.* Ja już tego nie chcę. Płynę w tej łódce, ale naumyślnie będę wiercił w niej dziury. Raz w burcie, raz w pokładzie. Nie dotknę się steru. Będę czekał, co z tego wyniknie. Może w krzyku o ratunek będzie jakaś prawda. Któregoś dnia ktoś wykrzyknie. To będzie forma, i treść. Ale rozumiem,

oczywiście, twoje rozróżnienie. Niby ja usiłuję ugryźć własny ogon. W sumie jednak podobne do tego, co ty chcesz.

A: Ale to niewiele się różni od tego, co ty...

...rzeczywiście, za długo paralem się metaforą, z lenistwa, z wygody, dla poklasku, z obawy, żeby nie być sam, nie zostać sam. Bawić się w gromadzie. To ślepa uliczka. Człowiek się w to wdaje, przystępuje do grupy, ona go wchłania, w końcu jak ryba wije się w panicznej pantomimie, wygina się, chcąc wrócić do wody. Ktoś ci gra, wybija rytm, a ty się w jego rytmie masturbujesz. Literaturę, owszem, lubię, ale nie tę, której oni chcą, nie tą, którą oni chcieliby załatwiać sztukę, zabić na zimno. Unicestwić. Fasolka po bretońsku. Z puszki, niestrawna, i nie da się jej odgrzać. Więc zabrałem swoje zabawki. Ty masz przynajmniej Jamesa, to twój wzór.

B: Tak, Jimmy jest półbogiem, uwielbiam go, to, co robi. Z językiem, z literaturą, z astronomią. Przy całym podziwieniu do tego, co robi, to, co robi, przekonuje mnie, że to nie dla mnie. Chcę iść inną drogą. Jeśli jeszcze nie za późno.

A: Inną drogą?

B: W przeciwną stronę. W odwrotnym kierunku. Choć za bardzo nie wiem, gdzie jej szukać.

A: Na bezdrożach.

B: Irlandzkich bagniskach. Gdzie pełno wiedźm i męskich potworków. Ale kurzu mało.

A: Tu też błota nie brakuje. Może zaraz nas zaleje. Dante? Leopardi? A może to już jest. Jesteśmy w raju. Może ten tunel jest drogą.

B: Wiedza tajemna. Nie trzeba jej szukać, sama przyjdzie. Twierdzi Jimmy. On ją posiadał. Jestem pewien, że niekoniecznie nie ma racji. Ale w moim wypadku byłyby to słabowite wyczyny. Zrozumiałem to, więc teraz mam z nim dobry kontakt, na luzie, już nie jestem spięty. Jimmy też jak do rany przyłożył. No i prawdziwego przyjaciela poznaje się... rzadko. Pięknie się zachował po moim *incidente*. Natomiast twój gość chyba wciąż na ciebie cięty.

A: Powiedziałem mu, że moje ręce nie będą już produkowały aluzji, wyszukanych, wykoncypowanych, nawet najprostszych. Nie są do tego stworzone. Nie uda im się nawet najlepszy gag, czyli najgorszy. Nie będę eksperymentalnie służyć poszukiwaniu irracjonalnego. Mało tego wokół? Nie trzeba szukać. Kiedy mówią o kreacji, kreatywności, kreatorach, nawet kreatorze, robi mi się niedobrze. Żołądek mi się wywraca obraca przewraca wykręca przekręca, wymiotuję. Rzygam tym wszystkim. Nie chcę i koniec, ja chcę robić swoje, pokazać, co widzę, przed sobą, zdać z tego sprawę, co przede mną mający, choćby

przez chwilę, wyrwać to stamtąd, dokąd je odłożyłem, wydobyć z miejsca, które może jest mu przeznaczone, owszem, ale chciałbym na chwilę je zduplikować, skopiować. Ręce i oczy, to wszystko, czego mi potrzeba. I tak za dużo. Uchwycić twarz, jednocześnie czubek nosa i jej totalność. Odtworzyć, to mi wystarczy, tworzyć, stworzyć to już nadużycie, trucizna dla sztuki.

B: Ale to, co widziałem w tej pierwszej galerii, było fantastyczne. Fantazja.

A: Gdzie? O czym mówisz? Co to było?

B.: Kobieta z dłońmi na wysokości piersi, wysoko nad nieruchomym łonem, ramiona przyklejone do torsu, przedramiona wzniesione na tyle, by nie pozwolić dotknąć się dłoniom.

A: Niewidzialny przedmiot. *Przedmiot niewidzialny*.

B: Gdyby ją położyć na plecach, mogłaby być pomnikiem nagrobnym.

A: Z uniesionymi kolanami.

B: Pewnie dlatego przykleiłeś płaski kamień do goleni. Tablicę. Aby nie uciekła.

A: Tak, to był pogrzeb. Oczywiście też narodziny. Masz rację, fantazja.

B: Ja w tym widzę Madonnę Cimbauego, może *vice versa*. Zaczynam u Cimbauego widzieć twój przedmiot. Za każdym razem, kiedy go widzę. Chrystus nieobecny.

A: Ten w Luvrze? Nie spodziewałem się, że tam na siebie wpadniemy.

B: Czysty przypadek.

A: „Nic nie jest czyste”. To twoje słowa. Aaa, złapałem cię, za słowo. Byłeś tam ostatnio? Teraz...

B: Lubię krążyć po salach, że tak powiem bez myśli przewodniej. Cimbauego widziałem już wcześniej, ale po twoich *rękach pustki* znalazłem się bliżej ciebie i jego.

A: A *Kubus*? Wspominałeś...

B: No właśnie. Nieprzenikniony wielościan. Powierzchnie odbijają twoje spojrzenie. Nie, nie twoje, ty tam wszystko zamknąłeś. Moje. Spojrzenie widza. Patrzącego. Oczy. Nie ręce. Policzyłem te ściany skrupulatnie. Jakby wypadł jej z rąk, kobiecie od Cimbauego.

A: Jakby urodziła, o tym nie myślałem. Wypadł jej z rąk?

B: Wypadło, upuściła na świat to dziecko. Pokażne.

A: Niepokalane urodziny.

B: Cięża pozamaciczna.

A: Tak naprawdę – choć co jest naprawdę? – co do wielkości, chciałem, żeby *Kubus* nie był rozmiaru głowy ani rozmiaru ciała. Coś pomiędzy. A jeśli ciała, to małego.

B: A jeśli głowy, to dużej. Rozumiem. Ale akurat w kwestii wymiarów doskonale nadawałby się na kamień nagrobny.

A: Masz rację, także na to. A tak naprawdę to raczej myślałem o twarzy.

B: O czaszce!

A: O twarzy. Zresztą masz rację. O czaszce. I wolę *Kubus* od *Przedmiotu niewidzialnego*. Dziś, w momencie, w którym jestem. W którym się znalazłem. Mam nadzieję. Już nie ma symboliki.

B: Zamiast niej Geometria.

A: *Esattamente!* Uwolnił mnie od literatury.

B: Ale tam jest czaszka. Czaszka Dürera, czaszka... Wariant twarzy, choć nie za życia.

A: Umartwiona. Raz na zawsze wolna od anegdoty. Uśmierciwszy twarz i literaturę, jestem teraz wolny. Mogę się zabrać do najważniejszego. Pokazać to, co widzę. Nie uda mi się, wiem, ale jakie mam wyjście. Będę siedział z modelem tak długo, aż dojdę do końca, przynajmniej pierwszego etapu. Teraz chcę wszystko obciąć, nie, wyciąć. Będzie wycinka –

B: Wszystko?

A: Wszystko, co nie jest... faktem.

B: A fakt?

A: Jest sprawdzalny, ale tylko *post factum*. Trzeba próbować

B: Na ślepo?

A: Wytężając wzrok, ale przecież na ślepo. W ostatecznym rachunku.

B: Zbliżamy się, a kiedy już jesteśmy blisko, wymyka się...

A: Coś nieustannie się wymyka, ale żyje, gdyby można schwytać, przyłapać na gorącym uczynku. Już byśmy przyszpilili, unicestwili, a wtedy jest martwe. A utrwalić, nie, nie utrwalić, przyłapać, przyłapać życie na gorącym uczynku, nie takie proste...



Fot. Sabine Weiss



Giacometti w swej pracowni, na tle rzeźby *Przedmiot niewidzialny* (1934).  
*Kubus* (1933–1934) w pracowni zrekonstruowanej  
w siedzibie Fondation Giacometti (2018).



## Postscriptum

Nie ukrywam, że do zajęcia się Alberto Giacomettim skłonił mnie nie tylko, łagodnie mówiąc, lekki deficyt refleksji o jego twórczości w krajowych publikacjach, ale i chęć zastanowienia się nad tym, co łączyło osobowości twórcze Giacomettiego i Becketta.

Przekonany, że należałoby ustalić fakty, a częścią tychże była historia ich wzajemnych kontaktów, szukałem świadectw u tych, którzy znali ich obu bądź też, dobrze znając Giacomettiego lub Becketta, pamiętali, jak Giacometti wypowiadał się o Beckettie i *vice versa*.

Kiedy dwaj artyści się poznali, dokładnie nie wiadomo, było to jednak najpóźniej w połowie 1938 roku. Beckett mówił mi, że jeszcze przed wybuchem wojny widywał się z Alberto, zazwyczaj włączając się po paryskim bruku, „najczęściej wieczorem”. Większą część okupacji, obaj obywatele neutralnych krajów, spędzili z dala od Paryża, Alberto w Genewie, Samuel w regionie Vaucluse, który do 1943 roku znajdował się w tak zwanej strefie nieokupowanej. Kiedy umilkły działa, dosyć szybko powrócili do Paryża i tam, w ciągu kilku lat bardzo intensywnej pracy, znaleźli swój styl, stworzyli dzieło, które w pierwszym rzędzie większość świata utożsamia z dwoma arcydziełami: *L'homme qui marche* i *En attendant Godot*.

We wrześniu 1951 roku w liście do Georges'a Duthuita Beckett donosił o spotkaniu z Giacomettim w następujących słowach: „Widziałem Giacomettiego – granitowo subtelny, pełen nie z tej ziemi spostrzeżeń, ale w gruncie rzeczy grzeczny chłopiec, chce oddać [w swoich pracach – M.K.] to, co widzi, ale może wcale nie jest to takie grzeczne, kiedy widzi się rzeczy tak jak on. Moje nieśmiałe »ale przecież« zostały natychmiast odrzucone, a raczej zmiażdżone, z moją wydatną pomocą, rzecz jasna”.

Dziesięć lat później – przez ten czas obaj zdobyli światową sławę – jedyny raz spotkali się w sztuce, przy inscenizacji *Czekając na Godota* w Théâtre de

l'Odéon. Alberto zaprojektował – i rękami Diego, młodszego brata, wykonał – drzewo, które odgrywa w sztuce tak ważną rolę.

Wiedziałem, że w tym wypadku na pomysł ich współpracy wpadł Avigdor Arikha (1929–2010), który, jak wszyscy wiedzieli, znał tak Samuela, jak i Alberto. Nasze drogi, mam na myśli Avigdora i mnie, kilkakrotnie się skrzyżowały przy okazji kolejnych wydarzeń beckettowskich. Ale gdy zadzwoniłem do niego w 2002 roku, Avigdor niezbyt o tym pamiętał, a co do moich pytań, odradzał porównanie geniuszu obu: „Nie chce pan chyba zestawiać tak różnych osobowości, jak Sam i Alberto. Beckett był filozofem głębi, Alberto – dobrym artystą, ale niezbyt skomplikowanym, niemal prostaczkim”. Myślę, że z niezgody na ten raczej uproszczony wniosek zrodziło się moje przekonanie o artystycznym pokrewieństwie obu. W rozmowie z Beckettem, w bardzo życzyliwych słowach o Alberto, nie wyczułem najmniejszego akcentu, który by rzeźbiarza deprecjonował. Avigdor był świetnym artystą, autorem kreślonych subtelną kreską portretów Becketta, wcale nie musiał dodawać sobie znaczenia, zalecając mi, żebym przed spotkaniem przejrzał i zgłębił monografię jego twórczości, która wyszła w Phaidon Press. („Wie pan, co to Phaidon! Ja, proszę pana, malowałem Królowę Matkę! Proszę się zapoznać z monografią, na pewno znajdzie ją pan w bibliotece Mitteranda”). A przecież pamiętałem artykuł Arikhi w „New York Review”, w którym oprócz tego, że analitycznie wypunktował główne elementy poetyki widzenia rzeczywistości u Giacomettiego, z sympatią pisał o poczuciu humoru, ironii, ambiwalencji i właśnie o przenikliwości intelektualnej wielkiego artysty. Skąd nagle takie niepochlebne sądy? Może wyolbrzymione poczucie własnej wielkości? Może to rodzinne. Anne Atik, poetka amerykańska, a prywatnie małżonka Avigdora, napisała wspomnienie o Becketcie, książkę przetłumaczoną na wiele języków, przychylną dla Becketta. Dobrze napisana, ale nie sposób nie zauważyć, że autorka nie chce, by czytelnik choć na chwilę wątpił, że A, czyli Avigdor, i S, czyli Beckett, mogliby nie być geniuszami tego samego kalibru. Pokrewni geniusze.

W porównaniu z Arikhą Jacques Dupin (1927–2012), subtelny i skromny poeta, równie wyrafinowany jako krytyk sztuki, okazał się – i słusznie! – barankiem. Przyjął mnie w swoim biurze przy Miromesnil, obdarował książkami i z wielką skromnością snuł przed mikrofonem refleksje na temat Alberto, co chwila zastrzegając się, że są to niewiele znaczące prywatne przemyślenia. Tylko brak czasu nie pozwolił mi dotychczas tego nagrania opublikować.

Młody Dupin, jako krytyk sztuki, prowadził z Giacomettim rozmowę, kiedy ten rzeźbił. A filmował ich przy tym Ernst Scheidegger.

Scheidegger (1920–2014), artysta-fotografik, należący do grona legendarnej agencji Magnum, który założył w Zurychu Wydawnictwo Scheidegger und Spiess i opublikował w nim między innymi słynny tekst Geneta o Giacomettim, przyjął mnie w swoim biurze w centrum Zurychu, po którym biegał jego wielki, czarny sympatyczny pies. Rozmowę regularnie punktowało radosne szczekanie, sygnał dla Ernsta, by nie dać wygasnąć płomieniowi trzymanego w ustach cygara. Scheidegger pamiętał Giacomettiego jeszcze z czasów wojny, gdy jako poborowy stacjonował w dolinie Bregaglii. Od niego właśnie dowiedziałem się wiele o rodzinnych stronach Giacomettich, byłem tam wielokrotnie, przemierzyłem okoliczne szczyty wzdłuż i wszerz, brakło mi jednak rozmówców stamtąd.

Ubywa tych, którzy pamiętali Alberto. Moja rozmowa z Bruno Giacomettim odbyła się w niefortunnym dla niego czasie, spotkanie z Siną Dolfi zostało kilkakrotnie anulowane, była chora. Ciekawą rozmówczynią, przypadkowo, okazała się właścicielka małego hoteliku z gospodą w Stampie, która pod warunkiem, że w nim zamieszkam, zgodziła się opowiadać mi historie – rówieśniczka Silvio Berthouda, syna Ottilii, zmarłej przy pożogu siostry Alberto. Yolanda i Silvio biegali po okolicach w poszukiwaniu drutu i kawałków metalu, które Alberto wykorzystywał do wykonywania armatury rzeźb.

Moim głównym rozmówcą w 2002 roku był James Lord (1922–2009), autor obszernej biografii artysty. Okazało się, że jest przyjacielem mojego dobrego znajomego z nowojorskiego pisma „The New Criterion”, gdzie publikował swoje teksty. Pierwsze spotkanie odbyło się w kawiarni przy Quai Malaquais. Siedział przede mną prawdziwy Jankes. Uprzejmy, formalny, z lekką arogancią, ale rzeczowy, trzeźwy, kontrolujący. Wypowiadał się z emfazą i precyzją członka Kongresu USA, co z lekką trąciło arogancją, ale później zrewidowałem tę opinię w odniesieniu do jego stylu pracy. Po krótkiej kawie i kurtuazyjnej wymianie uprzejmości na temat Polski i Ameryki, wyraził gotowość nagrania na temat „Mój Giacometti”. Miałem go o tym zawiadomić, kiedy będę miał konkretny plan publikacji, uprzedzić kilka tygodni wcześniej. On znajdzie czas i przygotuje się, jak najsolidniej potrafi. Minęło parę dobrych miesięcy, nim ruszył projekt. Po krótkiej kawie w tym samym miejscu, przeszliśmy do jego mieszkania na rue de Lille, od razu przystępując do nagrań. Przez kilka dni

zjawiałem się u niego o określonej godzinie. Nasze sesje były bardzo rzeczowe. Opowiadał głównie o sobie, ale odpowiadał też na moje pytania, z solidnością i cierpliwością zdobytą, jak pomyślałem, podczas pozowania Alberto. Lord był bowiem nie tylko biografem i przyjacielem artysty, ale i modelem. Książka Lorda *A Giacometti Portrait* to kronika osiemnastu dni w 1964 roku, spędzonych przy rue Hippolyte-Maindron w czasie pracy Giacomettiego nad jego portretem. Zdecydowanie mniej kontrowersyjna niż biografia.

Rok temu na ekrany kin weszła hollywoodzka ekranizacja owej kroniki, w roli artysty wystąpił Australijczyk Geoffrey Rush, gwiazdor, król Lear z Sydney, okryty teraz niesławą z powodu nieosądzonej jeszcze agresji seksualnej na Kordelii. Choć filmowcom udało się bardzo dobrze stworzyć podobieństwo fizyczne, Rush grał Giacomettiego raczej jak neurastenik w stylu Woody'ego Allena. Natomiast aktor grający Lorda, choć nie tak podobny fizycznie, zagrał go, moim zdaniem, bardzo przekonująco.

Lord zjawił się we Francji w ostatnich miesiącach wojny, dosłownie wjeżdżając do Paryża na amerykańskim czołgu, na przepustce, jeszcze w mundurze, krążył wokół atelier Picassa w szóstym *arrondissement*, fortelem dostał się do środka, przechytrzył lokaja Picassa. I tak się zaczęło. Mistrz wziął go z czasem pod swoje skrzydła, a potem Lorda zaczęli portretować inni – Cocteau, Balthus, Lucian Freud, Cartier-Bresson i kilkunastu innych mistrzów.

Ta pierwsza sesja nagraniowa w mieszkaniu przy rue de Lille zrobiła na mnie duże wrażenie także z powodu rozwieszonych na ścianach obrazów. Zbiory te zostały jeszcze przyćmione tym, co ujrzałem w drugim mieszkaniu Lorda przy rue des Beaux-Arts. Prywatnej kolekcji mogłoby mu pozazdrościć niejedno znane muzeum nawet we Francji, nie mówiąc już o naszej części Europy.

Lord znał fakty z życia Giacomettiego z pierwszej ręki, jego biografię dobrze się czyta. Podejrzewam jednak, że nie wahał się pewnych rzeczy przerysowywać, naginać fakty do własnej interpretacji. Kłopoty zaczynają się, kiedy biografią objaśnia dzieło, które z kolei ma wyjaśnić biografię. Czasami autora nieco ponosi wyobraźnia. Opisu Lorda, z jakim uśmiechem i w jakiej kolejności zdejmowała z siebie stanik i pończochy Annette w czasie pierwszej schadzki z portretowanym przez Alberto japońskim profesorem Tadao Yanaiharą, nie da się potwierdzić ani zanegować.

Skąd o tym wie Lord? Był przy tym? – retorycznie pyta autor artykułu w „The New York Review”, którym okazuje się... Avigdor Arikha.

Utarczki biografów z krytykami i uczonymi, uczonych krytyków z autorami wspomnień o wielkich twórcach. Potyczki i utarczki personalne. W 2003 roku w Krakowie Lord opowiada mi o „absurdalnej” monografii Giacomettiego napisanej przez „kompletnie psychotyczną psychoanalityczkę” z Nowego Jorku, w której wywodzi ona dzieło Alberto z rzekomych traum z dzieciństwa, spowodowanych przypadkową obserwacją porodu i pozowaniem nago do portretów ojca, Giovanniego. Nagie sesje ocierały się ponoć o kazirodztwo, krzyczy do mnie Lord w opustoszałym lobby hotelu Francuskiego w Krakowie. „Crazy broad! Głupia krowa! Szalone babsko”, Lord nie może opanować oburzenia.

Z ciekawości kupuję potem *Alberto Giacometti: Myth, Magic, and the Man* Laurie Wilson, książkę wydaną przez Yale University Press. Nic specjalnego, na czterystu stronach kontrowersyjne tezy, ale badaczka ma do tego prawo. W książce uderza brak znanych z licznych „standardowych” publikacji fotografii tak artysty, jak jego prac. W artykule napisanym rok później Wilson skarżyła się na utworzenie całego frontu przeciw niej, potraktowanie jej jak pariasa przez media, wydawnictwa i muzea. Przewodził James Lord, który pisał do wydawców i skłonił Bruno Giacomettiego do konfrontacji z autorką już po ukazaniu się książki.

Lord łącał Laurie Wilson, Arikha łącał Lorda, Arikha łącał też Barbarę Bray, mówiąc, że była dla Sama „jedną z wielu”. Karawana idzie dalej. Barbara z kolei w bardzo wyważony sposób opowiadała mi, że Beckettowi wcale się nie podobało, że Arikha po wojnie sześciodniowej otrzymał w Jerozolimie za gorsze mieszkanie po rodzinie arabskiej. Avigdorowi nie mówił o tym wprost, ale ich kontakt uległ znacznemu rozluźnieniu. „Sam, nie możesz z tego powodu z nimi zrywać. Jesteś dla niego *a father figure*”.

Kiedy umiera artysta taki jak Giacometti, cała chmara tych, co chępliwi się znajomością z nim czy przyjaźnią, czy jego protekcją i opieką, zaczyna odzidybywać dla siebie część artysty. Twierdzić, że ich uwielbiał i popierał. Nawet błogosławił. Lepiej nie dawać im wiary.

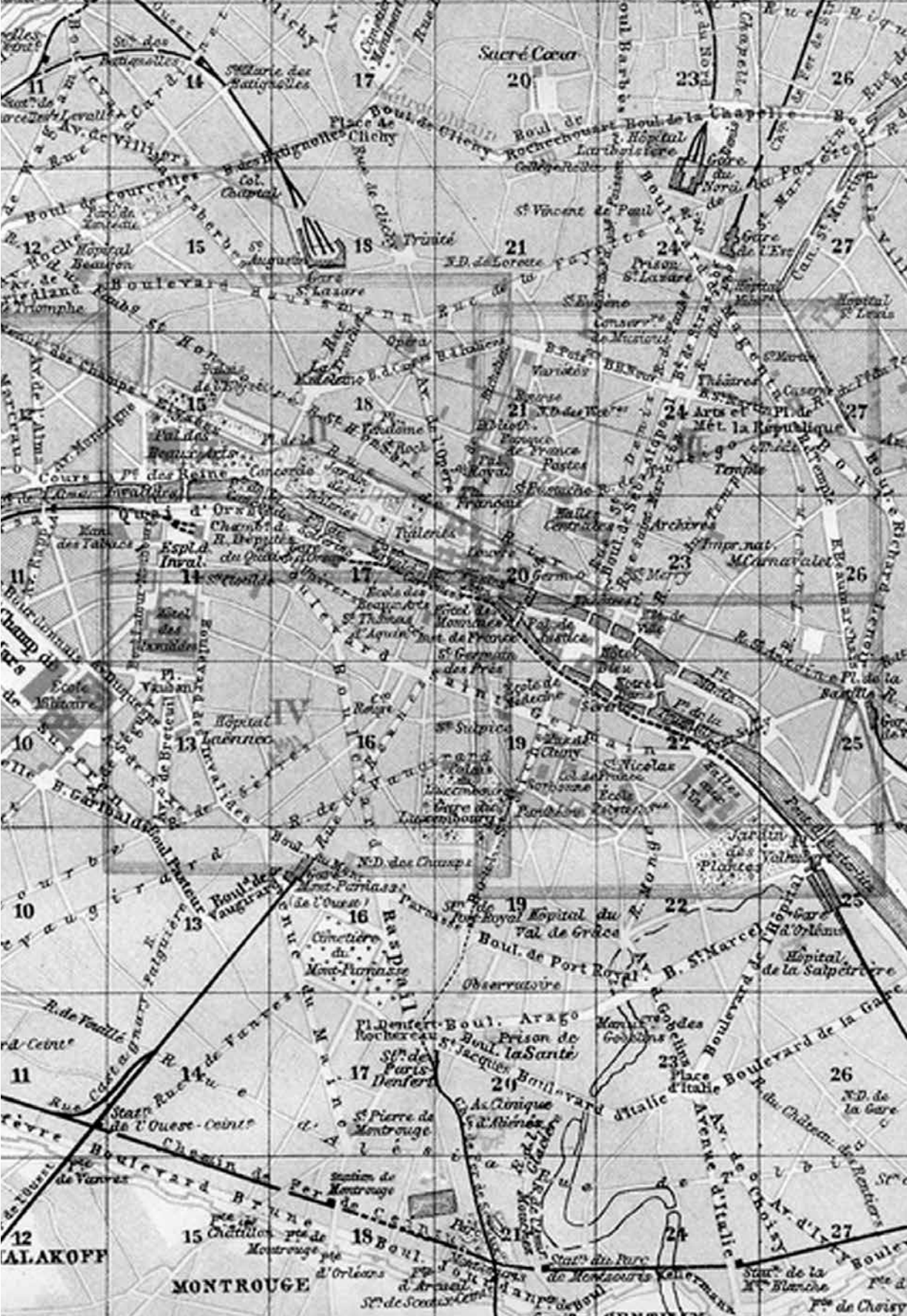
Marek Kędziński

Alberto Giacometti

Non capisco né la vita né la morte  
Je ne comprends ni la vie ni la mort  
Ich verstehe weder das Leben noch den Tod



Marco Giacometti i Claudia Demel, Salm Verlag, Wohlen / Bern 2016, okładka książki



Sacré Coeur

Place de Clugny

Boul. de la Chapelle

Boul. de Courcelles

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

Boulevard de la Chapelle

MONTROUGE

ALAKOFF

GIACOMETTI



STEFAN CHWIN  
Dziennik 2018 (4)

Czwartek, 11.24. List do Andrzeja S.

Drogi Andrzeju,

wróciliśmy właśnie z Lozanny, gdzie zaprosiła nas Duża Firma, byśmy wzięli udział w seminarium historycznym na temat stulecia Niepodległości razem z prof. F., politykiem S. oraz redaktorem Ż., a przy okazji pomieszkali sobie w sztukateryjno-złoconym hotelu z dziewiętnastego wieku, wzniesionym na zboczu wzgórza nad samym brzegiem jeziora Lemana. Firma z literaturą i naukami humanistycznymi raczej niewiele ma wspólnego, ale co jakiś czas organizuje w różnych stronach świata spotkania z historykami, filozofami i pisarzami, by „poszerzyć horyzont intelektualny personelu wyższego szczebla”.

Nie widzieliśmy żadnych powodów, by odpowiadać odmownie na uprzejme zaproszenie, tym bardziej że jeśli chodzi o wędrowanie po świecie, to oczywiście czemu nie, tyle że unikamy jak możemy wszelkich śpiworów, tacy niestety – wybaczu, Andrzeju – już jesteśmy, że kuszą nas białe prześcieradła o chłodnym dotyku, piękne łazienki i maksymalnie ucywilizowane, ozdobne miejsca, gdzie zdziczała natura, skutecznie ujęta w mahonie i marmury, na szczęście nie ma żadnego bezczelnego dostępu, nie zrezygnowaliśmy więc ze szwajcarskiej podróży, chociaż w Lozannie już byliśmy. W tamte strony zawsze chętnie wracam, bo coś nas tam ciągnie z rozmaitych ogólniejszych i bardzo prywatnych powodów.

Najpierw – dawno temu – była Genewa, gdzieśmy pojechali na odbiór Kościelskich. Potem trafiłem do Bazylei razem z Krzysztofem Rutkowskim na Festiwal Miast. On jako autor *Paryskich pasaży*, ja jako polski Danziger. Potem zaprosiła nas siostra Wojciecha Młynarskiego, organizując spotkanie autorskie z Polonią szwajcarską w jakimś mieście szwajcarskim, którego nazwy nie pamiętam. Potem była po raz pierwszy Lozanna, gdzie nas przewiozła z Bazylei przez Alpy ośnieżone siostra sławnej Zofii Stryjeńskiej. Krystyna zaś odwiedziła Bazyleę, jak mi opowiadała, z grupą polskich pisarzy – byli tam z nią Piotr Sommer, Broniek Maj i chyba także Ty.

Seminarium historyczne, na które nas zaproszono, odbywało się w sali hotelowej na parterze. Za oknami hotelowy ogród z piniami i cyprysami, za cyprysami jezioro rtęciowego blasku, bo słońce białe, październikowe, a po drugiej stronie francuski brzeg i poszarpane Alpy zygzakiem granatowo-sinym prują francuskie niebo na skrawki błękitu, które przyprawiały o ciemną melancholię Mickiewicza, gdy nad Lemanem mieszkał.

W hotelowej sali gadaliśmy o Drugiej Niepodległości i o tym, co dzieje się dzisiaj w Polsce, bo porównania same cisnęły się na usta. Redaktor Ż. – chyba tak jak Ty – uważał, że coś się w naszym kraju osunęło, jakiś wstrząs, zawalenie, więc pytał mnie, co ja o tym myślę. Ja zaś odpowiadałem, że żadnego wstrząsu nie ma i nie było. To tylko nasza biedna wyobraźnia, spragniona wyraźnych cezur historycznych, chętnie wmawia sobie, że historia ludzka pocięta jest nagłymi wstrząsami na otwierające się nowe epoki jak ta kiszka pasztetowa na desce do krojenia wędlin. W 2015 roku – ciągnąłem dalej swój wywód – nic się u nas nie osunęło czy zawaliło, tylko odsłoniło się coś, co od dawna było wiadome, a czego myśmy, biedni inteligenci polscy, nie chcieli zauważać, bo nam do obrazka nie pasowało.

W roku tym bowiem sławetnym na wierzch wylazła po prostu polska dusza endecka, która endecką była i jest od niepamiętnych czasów końca dziewiętnastego wieku – tak na początek powiedziałem, ale potem się poprawiłem, bo to nie była prawda najistotniejsza. Dużo istotniejsze jest – dodałem – rozkrojenie na pół narodu naszego na – mówiąc w przybliżeniu – takie Dziwadła jak Ty, Andrzej, i ja, co do inteligencji polsko-liberalno-lewicowej bywają zaliczane, oraz zdrową resztę narodu polskiego, która do nas mocno jest niepodobna. Bo ja, Andrzej, drogi, uważam Ciebie za stuprocentowego inteligenta polskiego, który dusi się w bańce inteligenckiej duchowości i stara się z niej wyleźć na świeże powietrze rozmaitymi sposobami, czasem się podpierając twardym wyrażeniem, ale wciąż w niej pozostaje, chociaż chce

wierzyć, że już dawno z niej wylał. Ja też staram się z tej bańki jakoś wyleźć, tyle tylko, że robię to innymi sposobami, bo równocześnie – co chętnie podkreślam – bardzo sobie tę bańkę inteligentką cenię, chociaż mnie ona czasem mocno uwiera i przydusza.

Otóż, drogi Andrzeju, to nie świat jest dziwny, który nas otacza, jak piszesz, tylko my Dziwadłami Patentowanymi jesteśmy na jego tle a że lubimy przy tym efekt odwróconej lornetki, wmawiamy sobie, że to Dziwność nas spowija dookoła, gdy tymczasem my sami Dziwactwem jesteśmy do szpiku kości.

I w poczuciu, że tak właśnie jest, na seminarium historycznym w Lozannie, w hotelu sztukateryjno-złoconym opowiedziałem pracownikom Dużej Firmy taką oto historię z życia własnego, żeby tezę moją zilustrować namacalnym przykładem. Historia ta zdarzyła się w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, dokładnie w Orwellowskim roku 1984 roku, kiedy to dostałem wezwanie na zimowe ćwiczenia rezerwy. Najpierw znalazłem się w garnizonie na Mazurach, potem zaś przewieziono nas na leśno-bagienny poligon w Drawsku Pomorskim, żeby tam w realiach współczesnej wojny raz jeszcze zdobywać umocnienia Wału Pomorskiego, tak jak to robiło wspólnie z Rosjanami wojsko Berlingowsko-polskie w roku 1945.

Tam właśnie z wielką siłą odsłoniło się przede mną wieczne (?) rozpołowienie narodu naszego na dwie części, kompletnie do siebie niepodobne. Kiedy przybyłem do mazurskiego garnizonu, przydzielono mi dowodzenie baterią artylerii ciężkiej, co było dla mnie doświadczeniem ciekawym, choć i frustrującym. Mój pododdział składał się w dziewięćdziesięciu procentach z robotników rolnych z pobliskich pegeerów, które jeszcze w okolicy jakoś wegetowały. Ty napisałeś swoje czułe *Opowieści galicyjskie*, gdzie swojakom wieśniakom z beskidzkich okolic współczucia swego chrześcijańskiego nie załowałeś, obejmując ich losy ciepłym ramieniem. Ja zaś od początku miałem kłopoty z dyscypliną, bo co i rusz paru chłopaków z mojej baterii przeskakiwało przez mur jednostki, wzniesiony przez pruską armię w wieku dziewiętnastym i znikало na jakiś czas wśród domów miasta K. w poszukiwaniu sklepu, gdzie można było nabyć butelki z mocną wódką. Miały też miejsce zdarzenia niebezpieczne, kiedy to wartownik, pełniący nocną służbę z kałachem i ostrą amunicją w magazynku, znikал na jakiś czas za murem, po czym dalszą służbę pełnił aż do świtu w stanie zamroczenia wódczanego, za co – jak mi powiedziano – mogłem odpowiadać jako jego dowódca.

I tu się zarysowują silnie różnice, drogi Andrzeju, między nami. Ty, jak wynika z Twoich książek i podróży, łatwo łapiesz kontakt z ludem pod wszystkimi

szerokościami geograficznymi, chociaż ja też tak jak Ty spędziłem dzieciństwo swoje w atmosferze raczej gorszych dzielnic miejskich w rodzaju Twojego warszawskiego Grochowa, więc kontakt ten powinienem nawiązywać bez trudu. Niestety, tak się nie stało w garnizonie mazurskim, do którego trafiłem, bo nawiązanie kontaktu z personelem rolnym mojego pododdziału nie było łatwe. Kontakt jakoś nie iskrzył, chociaż starałem się zachowywać przyzwoicie, to znaczy na moich żołnierzy nie wrzeszczałem, jak inni dowódcy, a nawet szybko do nich mówiłem: „Spocznij, siadajcie”, kiedy z wraskiem: „Bacność!” zrywali się z koszarowych krzeseł na widok tego, co miałem na pagonach. Dopiero po jakimś czasie zorientowałem się, że prawdopodobnie to właśnie był błąd podstawowy, bo gdybym ich obrzucał od rana do wieczora mięsem oficerskich przekleństw, tak jak inni porucznicy i kapitanowie to czynili, może kontakt by zaiskrzył lepiej.

Dowódcą naszego pułku był wysoki, krótko ostrzyżony brunet po Akademii Artylerii i Wojsk Rakietowych w Leningradzie, pełen ogłady, inteligentny i dobrze wychowany przystojniak w oficerkach z błyszczącymi cholewami, który do nas – rezerwistów z uczelni Trójmiasta, pełniących funkcje dowódcze – zwracał się zawsze *per* „obywatele oficerowie” i nigdy w naszej obecności nie podnosił głosu.

Załadunek jednostki na eszelon jadący z Mazur do Drawska Pomorskiego wyznaczono na dwunastą w nocy. Przed samą dwunastą haubice zostały wtoczone przez żołnierzy na kolejowe lory, przywiązane konopnymi linami do wagonów, potem wtoczono na platformy ciężarówki i ciągniki. Podczas załadunku żołnierze wrzeszczeli w niebo nieznaną mi dotąd pieśń ze słowami „Ogórek, ogórek, ogórek, zielony ma garniturek”, co zapewne pomagało im w robocie. Po skończonym załadunku ciężkiego sprzętu zarządzoano apel. Na rampie przed elewatorium zbożowym ustawiło się kilkuset żołnierzy w dwóch rzędach, twarzą do pułkownika z Leningradu, który stanął na krawędzi peronu i kiedy na niedalekiej wieży kościoła poniemieckiego wybiła północ, zarządził powszechną rewizję osobistą.

Żołnierze dostali rozkaz, żeby rozpięli i opuścili spodnie. Piękny to był widok. Kilkuset żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego stało pośród nocy mazurskiej na rampie towarowej garnizonu, świecąc gołymi udami, a oficerowie zawodowi, którzy mieli z nami prowadzić szkolenie wojskowe na poligonie w Drawsku, jako bardziej zaufani, zaczęli grzebać w fałdach nogawek żołnierskich. Rewizja zakończyła się wielkim sukcesem. Z opuszczonych portek wydobyto kilkaset butelek wódki i wysokoprocentowego spirytusu. Potem

przystąpiono do ich tłuczenia o szyny kolejowe. Każdemu trzaśnięciu szkła towarzyszył przejmujący jęk boleści stojącego w dwóch rzędach żołnierskiego tłumu.

Patrzyłem na to wszystko z uczuciem inteligenckiej odrazy. Pracownicy uczelni wyższych Trójmiasta, którzy tak jak ja pełnili w pododdziałach obowiązki dowódcze, stali razem ze mną w niedużej grupie obok gazika dowódcy naczelnego. Kiedy uważne spojrzenie leningradzkiego pułkownika dosięgło nas, zawodowi oficerowie przystąpili do rewidowania także naszej grupy, co nas zaskoczyło i rozwścieczyło. Spodni nie opuściliśmy, ale z naszych prywatnych teczek kontrolerzy wydobyli kilka butelek dobrego alkoholu, które natychmiast powędrowały z brzękiem na kolejowe tory. Potem ogólna rewizja się skończyła, kilkuset żołnierzy wciągnęło na powrót spodnie, wsiało do wagonów i około godziny pierwszej pociąg ruszył w stronę zimowego poligonu w ośnieżonych drawsko-pomorskich lasach.

Kiedyśmy jechali do leśnej bazy na zachodnim Pomorzu, jako inteligent, który nie chciał się wynosić i pogardzać ludem, postanowiłem towarzyszyć moim żołnierzom w towarowym wagonie, na znak, że jestem duchem z nimi, czego oni, niestety, nie przyjęli z wdzięcznością, więc na pierwszym postoju przesiadłem się do wagonu zajmowanego przez kadrę w sprawiedliwym poczuciu, że jednak starałem się zasypać rów oddzielający mnie od „prostych ludzi”.

Co to wszystko ma wspólnego z opowieścią o rozpołowieniu narodu, o jakim wcześniej wspomniałem? Otóż do dziś pamiętam twarze żołnierzy, kiedy na towarowej rampie opuszczali spodnie. Nie widzieli po prostu niczego dziwnego w tym, że się ich tak traktuje. Ściąganie spodni na towarowej rampie w świetle kolejowych lamp było dla nich rodzajem karnawału, tak przynajmniej starali się to przyjmować. Rewizji, która odbywała się przed północą, towarzyszyły stłumione okrzyki, szturchania w bok i śmiechy. Mieli za sobą nie tylko trening koszarowego poniżenia, który ich ustawiał na całe życie. Mieli też trening ludowego wychowania domowego, gdzie tatuś traktował ich podobnie. To był ich świat i w żądaniu leningradzkiego oficera, by ściągnęli na towarowej rampie spodnie, nie widzieli niczego nadzwyczajnego. Przeciwnie: – Prawdziwy pan taki powinien być. Prawdziwy pan ma prawo, a nawet obowiązek... Tak jak dyrektor pegeeru, który traktował ich dokładnie tak samo.

Pojęcia takie jak godność osobista, poniżenie, prawo do prywatności czy osobista nietykalność – nieszczęsne fanaberie inteligenckiego umysłu – były im kompletnie obce. A może nawet były świadectwem śmiesznego urojenia

dziwaków z miasta, którzy nie przywykli do twardych wymagań prawdziwego życia, więc jak głupi obrażali się o byle co. Bo właściwie o co tu, na towarowej rampie, było się obrażać? Że rewizję masową z opuszczaniem portek zrobiono pod gołym niebem na oczach wszystkich? Obrażony inteligent – miastowy delikacik – po prostu budził politowanie swoimi żalonymi pretensjami.

Podobno, jak mówią niektórzy historycy, wszystko to były relikty pańszczyźnianej przeszłości naszego narodu, która wciąż bulgocze w polskich głowach. Nie wiem, może. Ale trzeba powiedzieć, że całkowicie bzdurna jest gadanina, że kluczową tradycją polską jest tradycja szlachecka ze wszystkimi jej wadami, warcholstwem, pieniactwem, wybujałym indywidualizmem. Jakież tam warcholstwo! Na rampie mazurskiego garnizonu w zimową noc zobaczyłem paruset chłopaków, którzy przez całe życie żyli z podwiniętym ogonem i pomiatanie nimi traktowali jako coś najzupełniej naturalnego. Oczywiście co jakiś czas grali kozaków, stawiali się, skakali sobie do oczu, a nawet tłukli się pięściami, ale tylko między sobą, w swojej sferze, doskonale wiedząc, że władza to władza, a tylko głupi przeciwko władzy podskakuje.

Potem się zresztą mocno zdziwiłem, gdy w Sierpniu 1980 zobaczyłem chłoporobotników z gdańskiej stoczni, którzy zbuntowali się, ale to byli już robotnicy przemysłowi, nie robotnicy rolni, skazani na wieczne życie w pegeerze. Zresztą w Solidarności od razu dostrzegłem mocne różnice. Wszyscy stawiali się Rosji i komunistom, ale bali się wikarego, ulegając mu całkowicie. Buntowali się, ale równocześnie buntowali się stadnie, tak, by nie odstawać, broń Boże, od buntującej się reszty. Nie tyle buntowali się przeciwko władzy, co przyłączali się do zbuntowanych, o ile zbuntowanych było dużo.

Nazajutrz po ogólnej rewizji akademicy na funkcjach dowódczych, do których należałem, podnieśli inteligencki bunt. Rzecz ciekawa, że nie był to bunt w imieniu poniżonych żołnierzy, tylko bunt w imieniu poniżonych inteligentów. Chodziło o to, że karygodna rewizja kadry, którą zarządził leningradzki pułkownik, odbyła się na oczach szeregowców. Chyba tylko ja jeden – oto kolejny dowód mojego Dziwactwa – zwróciłem uwagę, że dokonując rewizji osobistej w miejscu publicznym, naruszono po prostu obowiązujące prawo, ale ten szczegół nie został podniesiony. Sprokurowaliśmy list protestacyjny w formie maszynopisu, który należało gdzieś wysłać. Zamiar z listem rozwścieczył zawodowych oficerów, którzy chcieli mieć spokój w jednostce, więc zagrozili nam konsekwencjami dyscyplinarnymi. Na szczęście między zrewidowanymi dowódcami z rezerwy znalazł się adiunkt Akademii Medycznej w Gdańsku, który pełnił funkcję oficera politycznego dywizjonu, a którego

też zrewidowano na oczach żołnierzy. Był to człowiek inteligentny, zadziorny i stanowczy, więc nie odwołał się do żadnych tam nieuleczalnych argumentów inteligentnych, do których ja się odwołałem. Po prostu poszedł do leningradzkiego pułkownika i jako przedstawiciel rządzącej partii komunistycznej poddał krytyce jego zachowanie wobec żołnierzy, nielicujące – co podkreślił – z egalitarną etyką armii ludowej. Było to posunięcie trafne. Kiedy po południu w namiocie-kantynie jedliśmy obiad, do pachnącego zupą jarzynową z wkładką mięsną pomieszczenia wszedł leningradzki pułkownik, wyprostowany, elegancki, zapięty na wszystkie guziki, uprzejmie nas przeprosił za wczorajszy niefortunny incydent na rampie towarowej mazurskiego garnizonu, co przyjęliśmy z ulgą i satysfakcją, po czym, jak gdyby nigdy nic, odwrócił się na pięcie i wyszedł. Rzecz jasna, ani mu przez głowę nie przeszło, żeby przeproszać tłum zwykłych szeregowców, rewidowanych hurtowo poprzedniej nocy na mazurskiej rampie – bo niby za co?

Tu nasze biografie, drogi Andrzeju, wyraźnie się rozmiągają. Ty odmówiłeś wypełnienia żołnierskiego obowiązku i za to poszedłeś siedzieć. Ja nie miałem takiej odwagi. Stawiałem się na każde żądanie do momentu, aż armia dała mi spokój. Ale dzięki temu zobaczyłem na własne oczy to, co zobaczyłem. I jeszcze na dodatek brałem w tym udział, co nadaje sens specjalny wszystkiemu, co widziałem.

Doświadczenie wojskowe pozostawiło we mnie traumę nie do zmycia. Może gdybym był zwykłym żołnierzem, wyglądałoby to inaczej. Pewnie nabrałbym rutyny w codziennym poniżeniu. Widziałem okropne traktowanie żołnierzy i jeszcze okropniejsze ich pogodzenie się z takim traktowaniem. W końcu we wszystkich armiach jest tak samo, więc co oni właściwie mogli zrobić? Miałem delikatne, inteligencko-liberalno-lewicowe sumienie, co zawdzięczałem mojej matce i Stefanowi Żeromskiemu, którego rzeczy kiedyś czytałem z prawdziwym wzruszeniem, bo on pięknie wypowiadał bliską mi barwę inteligenckich wyrzutów sumienia wobec ludu. Ale też właśnie w wojsku zrozumiałem, co to jest autentyczna niechęć polskiego ludu do polskiej inteligencji, która dzisiaj w Polsce rozkwita stu barwami, podsycana przez ludzi spod ciemnej gwiazdy. Właśnie w wojsku poczułem się najsilniej Inteligenckim Dziwadłem, bo tak mnie pewnie lud polsko-pegeerowski widział.

Byłem młody. Popełniałem dziecinne błędy. Kiedy nas wystali na nocny poligon w dwudziestostopniowym mrozie, spałem z żołnierzami na śniegu, bo serce mi się kroilo na myśl, że mogę sobie całą noc drzemać w ciepłym

gaziku, jak bezpieczny, wygrzany, spokojny skur...syn, patrząc przez zamrożoną szybę na ich pozwijane z zimna ciała. Oni spali w zwierzęcym kłębowisku. Szczepiali się ze sobą po kilku w zagłębieniach ziemi pomiędzy krzakami głogu, owijali w gruby kokon z siatek do maskowania haubic i tak zdrętwiali, obsypani białym pyłem, czekali świtu. Drzemałem z nimi przy dopalającym się ognisku, które dawało trochę ciepła. Chrześcijańsko-inteligencka sentymentalność niosła mnie ku nim, czego oni – o czym się przekonałem – wcale nie pragnęli. Do niczego im nie była potrzebna moja szlachetna czułość moralno-egzystencjalna. Oni chcieli mieć nad sobą Jaśnie Pana Oficera, którego mogli bezsilnie nienawidzić i przeklinać, a nie Inteligenckie Dziwadło z sentymentalno-demokratycznymi urojeniami.

I dzisiaj w Polsce ci sami ludzie, którzy wtedy spali w zwierzęcym kokonie, chcą mieć nad sobą Surowego Ojca Pana, a nie jakiś rozgadany parlament z jakimiś tam liberalnymi partiami. Takiego Ojca, co sprawiedliwie nagradza i karze. Dobry to jest pan i sprawiedliwy, bo Polski broni przed Niemcami, ku... wami i złodziejami oraz Dziwadłami, co stoją po stronie zbrodni, same nie wiedząc, czego chcą.

Tak więc widzisz, Andrzeju drogi, Ty i ja jesteśmy spod innego sufitu.

Jak to się mówi? Planeta, ale nie ta.

Pozdrowienia serdeczne dla Ciebie i Moniki

Środa, noc. Obudziłem się koło drugiej. Co stracę?

Co stracę, kiedy mnie już nie będzie? I czego właściwie mam żałować? Że nie będę widział codziennie tego, co widzę z okna? Argument, że stracę na zawsze piękno świata, którym karmię swoją duszę, zupełnie mnie nie przekonuje. Zwiedziłem sporo miejsc na Ziemi i wiem, że świat bywa piękny, ale piękny raczej z przewagą zwykłości, szarości oraz nieciekawości, która nas zalewa ze wszystkich stron. Mam więc się martwić, że kiedy mnie już nie będzie, nie zobaczę już nigdy tych zardzewiałych szyn tramwajowych, na które co dzień patrzę z okna, tego skrzyżowania ze światłami, które uparcie powtarza w ciemności: „Uwaga, tramwaj!”, tej jezdni asfaltowej z wytartymi białymi pasami na przejściu, tego przystanku ze szklaną wiatą, oblepioną brudnymi reklamami, tego autobusu ochlapanego błotem, tego supermarketu w deszczu z różowym neonem, tych mokrych drzew, tych dziesięciopiętrowych bloków z szarego betonu, które widzę za szybą.

Też mi strata. Mam nad nią rozpacz? A dajcie spokój.



Śmierć boli tylko wtedy, gdy jeszcze żyjemy. Przykre tylko jedno – że umierając, naszym umieraniem sprawimy komuś ból. Ale może ten ból nie będzie tak dotkliwy, jak myślimy? Może – przeciwnie – moją śmierć inni (nawet najbliżsi) przyjmą z ulgą? Sam pamiętam, że po śmierci ojca nie cierpiełem długo. Przyjąłem jego zniknięcie jako fakt, z którym się nie dyskutuje. Po prostu ojciec był, a potem przestał być. Nie rozpacziałem, nawet odczułem pewną ulgę, że już nie musi się męczyć. Udało mu się. Zmarł we śnie. Dostał skierowanie do sanatorium, pojechał, położył się w swoim pokoju na łóżku, owinął kołdrą, zamknął oczy i już się nie obudził. Czy może być lepsza śmierć? A jeżeli moi bliscy przyjmą moją śmierć podobnie? Za skrytym zdziwieniem: – O, już go nie ma... Nawet mi się to podoba, bo rozwiązuje ręce. Moja śmierć nie wyrządzi krzywdy nikomu? Nikogo nie zrani? Nie dotknie? Czerwona nitka na szyi – i znikam bez śladu, nie zostawiając w niczyim sercu żadnej piękającej rany i pustki?

Poniedziałek, 14.23. Polonistka jako anioł śmierci.

Dzisiaj w południe na dworcu w Gdańsku zobaczyłem  
moją nauczycielkę ze szkoły podstawowej

Miałem szczęście. Nauczycielki języka ojczystego, które mnie uczyły, były piękne. Odkąd pamiętam – pogodne, miłe, mądre – swoimi łagodnymi głosami zachęcały mnie z uśmiechem: – Stefanku, pamiętaj, masz umrzeć, kiedy wybije godzina. Bądź gotowy. Zawsze gotowy. Idź. – I takimi wierszami jak *Reduta Ordona* oraz *Śmierć pułkownika* popychały mnie w śmierć. *Pan Tadeusz* też był do tego dobry, a *Trylogia* najlepsza.

Młode, zgrabne, swoimi dźwięcznymi głosami wzywały: – Kochany, urodziłeś się nie po to, aby żyć, lecz po to, aby dać świadectwo. Kiedy nadejdzie godzina, masz umrzeć pięknie za Polskę! – Byłem mały, z przedziałkiem na gładko uczesanej głowie, w białych podkolanówkach i skórzanych sandałkach siedziałem cierpliwie w szkolnej ławce, a one delikatnie dziobały moje dziecięce serce ostrym paznokciem patriotycznych wierszy. – Przygotuj się na najgorsze – mówiły. – Widzisz – pokazywały mi palcem obrazy Grottgera wiszące na ścianach w szkolnej sali – oni umarli za Polskę. Ty też powinieneś umrzeć tak, jak oni.

Były piękne jak czarne wdowy z obrazów Grottgera, chociaż ubierały się w kwieciste sukienki, jasne i powiewne. Gdyby im ktoś powiedział, że są aniołami śmierci, wzruszyłyby tylko ramionami. My? Polonistki? Aniołami śmierci? Ach, cóż za głupstwa! – pewnie by tylko westchnęły, mimochodem oglądając

swoje polakierowane paznokcie. Na lekcji – drżący z tremy i wzruszenia – recytowałem *Śmierć pułkownika* i *Redutę Ordona*, nie zdając sobie sprawy, że to one – nikt inny, tylko one same – podniosłymi słowami wiersza popychają mnie w śmierć, za co sprawiedliwie pobierają comiesięczną, uczciwie – jak uważały – zarobioną pensję.

Więc udawały, że są kapłankami Literatury, a tak naprawdę były ambasadorkami Karty Mobilizacyjnej, która na mnie cierpliwie czekała, aż dorosnę? Łagodne, uśmiechnięte, czarujące, za pomocą wierszy i powieści całymi latami uczyły mnie, jak patriotycznie nienawidzić wrogów Ojczyzny? Straszły mnie skutecznie *Krzyżakami* Sienkiewicza, warkoczykiem Różewicza z obozu koncentracyjnego Auschwitz, dziećmi z Wrześni oraz wozem Drzymały, wrośniętym po osie w polski grunt? Miałem więc całym sercem pogardzać Bogusławem Radziwiłłem i kochać Andrzeja Kmicica, a przy okazji ulegle czekać, aż mi Naród w stosownym momencie wręczy Kartę Mobilizacyjną i wyśle na śmierć?

– Ty też, Stefanku – zachęcały mnie łagodnie – jeśli ładnie umrzesz, możesz trafić do patriotycznego wiersza. – Spokojnie, z kobiecym uśmiechem uczyły mnie, bym zbyt nie przywiązywał się do życia. Miałem zapamiętać na zawsze, że Polak, który zasługuje na szacunek, to ktoś, kto do życia jest przywiązany niteczką cieniutką jak włos.

Ich słodkie głosy były głosami syren, które wabiły do grobu. Zgrabne, smukłe, uczesane u fryzjera, umalowane, wykąpane, wypachnione, z koralami na szyi, z pierścionkami na palcach, z klipsami w uszach, w białych bluzczkach z falbankami, w odprasowanych spódniczkach, w pantofelkach na płaskim obcasie, mówiły do mnie słodko: – Masz być gotowy umrzeć za nas, Stefanku. Popatrz. Widzisz nas? To my jesteśmy Polską. My, polskie kobiety, siostry, żony, matki. Nie bądź tchórzem. Idź wyprostowany wśród tych, co na kolanach i obalonych w proch. Kiedy będzie trzeba, swoją śmiercią za Polskę ocal nas. Potem ty będziesz sobie patriotycznie gnić w piachu z dziurą w głowie od karabinowej kuli. My – ocalone przez ciebie – będziemy pić w kawiarniach kawę ze śmietanką, grać sobie w karty, jeździć na wczas, wychodzić za mąż, rodzić dzieci, czytać powieści, chodzić do kina oraz na dancing, cieszyć się życiem oraz przygotowywać kolejnych chłopców, żeby umieli tak jak ty w stosownej chwili pójść na śmierć. A o tobie – możesz być spokojny – nie zapomnimy. Będziesz miał ładny nagrobek z dobrego kamienia z pięknie wykutymi literami NN.

Kiedy byłem chłopcem, kochałem się w pięknych nauczycielkach języka ojczystego. Patrząc ze szkolnej ławki na ich twarze, czułem wdzięczność,

że traktują mnie poważnie. Wiedziałem, że bardzo im zależy na mojej duszy. Starwały się nadać jej właściwy kształt. Ale teraz już nie czuję dla nich żadnej wdzięczności. Teraz czuję żal, że nie potrafiły zatruć mojego serca patriotycznym jadem, którego krople całymi latami sączyły do naszych dusz, recytując *Fortepian Szopena*, opowiadając o Wandzie, co nie chciała Niemca, oraz o Kościuszcze pod Raławicami. Zbyt szybko jak na swój wiek pojąłem, że mówią głosem Stada, a tylko udają, że mówią głosem Literatury. Mądre, miłe i piękne, nie potrafiły uwieść mnie magią dobrowolnej śmierci, która Stado zamienia w Naród.

Wracając ze szkoły, rozglądałem się po okolicy. Chciałem zobaczyć Naród, za który, jak mnie zachęcały, miałem umrzeć. Ale idąc ulicą, Narodu jakoś nigdzie nie mogłem wypatrzeć. Pytałem siebie: – A więc to jest Naród? Ten robociarz stojący przed sklepem spożywczym z kípem przyklejonym do warg? Ta śmiejąca się głupio kobieta w chustce, która szarpie za rękę swoje płaczące dziecko? Ten facet w berecie z antenką, który chwieje się na rogu ulicy i chce bić przechodniów? Ta banda uczniów z zawodówki, którzy palą papierosy w krzakach bzu? Ta ekspedientka ze spożywczego, która oszukuje na wadze i przy wydawaniu reszty? Ten sąsiad spod siedemnastki, który kradnie węgiel z naszej piwnicy, kiedy całą rodziną idziemy do kościoła na poranną mszę? I to za nich – jak chcą nasze polonistki – miałem oddać życie, kiedy nadejdzie godzina? To za każdego z nich z osobna miałem pięknie umrzeć jak Emilia Plater, Tadeusz Kościuszko i Jurand ze Spychowa?

Piękne polonistki wspólnie z pięknymi nauczycielkami historii zachęcały mnie w szkole swoimi syrenimi głosami, bym pięknie umierając, skutecznie zabijał dla dobra Ojczyzny wrogów Ojczyzny. Ale ja w ich syrenich głosach słyszałem coś jeszcze. Spokojną, patriotyczną groźbę, która nie znała żadnej litości, chociaż była owinięta w mięciutką biało-czerwoną bawełnę szlachetnego uniesienia. Jeśli nie pójdziesz zabijać, jak tego Ojczyzna chce, jeśli nie przyjmiesz Karty Mobilizacyjnej, która sprawiedliwie czeka na ciebie, aż dorosisz, to cię Ojczyzna dopadnie, postawi przed sądem wojennym i sprawiedliwie zabije bez żadnych skrupułów. Bądź więc wierny. Idź wyprostowany wśród tych, co na kolanach, na front z milionami takich samych jak ty, żeby zabijać, by uniknąć zabicia przez Ojczyznę, która cię zabije, jeśli nie będziesz chciał w jej imieniu skutecznie zabijać. A kiedy zginiesz dla dobra Ojczyzny, zostaniesz prawdziwym Jej synem, nawet jeśli nie przeczytałeś w życiu choćby jednego patriotycznego wiersza.

Bo do patriotycznej śmierci nie jest potrzebny żaden patriotyczny wiersz. O patriotycznej śmierci nie decyduje żadne patriotyczne wychowanie, tylko wojskowa żandarmeria, która patriotycznie zabije każdego za odmowę patriotycznego zabijania. Albo wyśle do karnego batalionu, gdzie na opornych czeka szybka, patriotyczna śmierć w okopie pełnym brudnej wody i błota.

I pomyśleć, że gdyby piękne polonistki umiały moją duszę w porę zatruć jadem patriotycznej wzniosłości, którego krople cierpliwie, z czułą łagodnością sączyły do naszych serc, czytając nam *Redutę Ordony* oraz *Litwo, ojczyzna moja*, nigdy bym nie napisał tego, co powyżej napisałem.

Nigdy im tego nie wybaczę.

Sobota, 00.14. Sprawa Pana B.

Wczoraj zrobiliśmy duże przyjęcie w mieszkaniu na Ujeścisku.

Dzisiaj nad ranem wzięliśmy się za sprzątanie po nocnych swawolach gości.

Kiedy K. wynosiła przed dom puste butelki po winie, na dnie wiklinowego kosza znalazła jeszcze dwie nieotwarte butelki z piwem. Ulicą szło właśnie dwóch bezdomnych. Dała im po butelce Carlsbergu.

Wracając z pustym koszem do domu, usłyszała za sobą, jak jeden mówi do drugiego:

– Widzisz? Bóg istnieje.

KRZYSZTOF SIWCZYK

## Bezduch (4)

Wracasz po swoich śladach, w kompletnie przemoczonych kapciach brodzisz w głębokich rowach, gdzie mieści się tyle stworzeń, teraz obudzonych pierwszym dniem śnieżnej wiosny. Czerwie i pomniejsze maleństwa żwawo pomykają koleiną, którą zostawiły twoje stopy. Próbujesz sobie nieustannie wyobrazić, jak to będzie z tobą, w jakiej mierze pogodzisz się z utratą umiejętności abstrahowania, co wyrazi się w absolutnym skupieniu na przypadkach własnego ciała. Będziesz najpewniej nieznośnym heliocentrykiem, który uzna, że wszystko winno się kręcić wokół jego wygasającego źródła życia. Nie bacząc na nic, będziesz prątkować swoimi zgorzknieniami na jak najliczniejsze grono ludzi zainteresowanych jeszcze twoim losem. Nie będzie cię stać na krztę dzielności i dyskrecji. Rozwleczesz niemożliwie temat swojego zniknięcia, nie znajdziesz dla niego żadnej definitywnej formuły, po której każda glosa wydawać by się mogła przykrym obniżeniem rangi ostatecznego twierdzenia. Oprzesz się właśnie na glosach, na dogadywaniu życiu ciągów dalszych – najpewniej żałosnych onomatopei, niemogących nadążyć za twoim rżeniem. A może jednak uda ci się zatrzymać w chwili, w momencie najwłaściwszym, w „teraz” decyzji o porzuceniu dawnych nawyków, czyniących z ciebie człowieka niedefinitywnego. Dopóki próbujesz w języku wypisywać resztkę dawnych potencji, dopóty nie będziesz w stanie przystąpić do paktu przeoczenia. A przecież marzysz o tym. Marzysz, żeby patrzeć przez okno bez zastanowienia, żeby nie patrzeć na nic. Nie wiesz, jak blisko jesteś już definitywnej ulgi, z jaką przyjmiesz różne rzeczy. Przyjmiesz je z prostym, użytecznym gestem akceptacji, ruchem niepowodującym refleksyjnego przestoju, który nie służy niczemu poza wyrażeniem zwątpienia. Opracowałeś je rzetelnie pod każdym względem, towarzyszyły ci nawet w momencie narodzin twojej córki. Dziś próbujesz to wyprzeć, ale tak było: fenomen obcego życia musiał cię podbić. Musiałeś mieć czas. Musiałeś nauczyć się kochać. Dałeś sobie do tego prawo, nie pytając nikogo o zdanie. Jej pierwsze słowo okazało się twoim imieniem. Ściągasz mokre kapcie, grzejesz stopy na kaloryferze, podnosisz głowę do nieba, z którego wynika mamidło, receptura wzniosłości, miłe skądinąd

zapośredniczenie w czymś większym niż tylko rozmiar twojego buta. Niebo jest kontrą faktyczności, a zarazem jej jedynym wymiarem. Idealna niebotyczność wzrostu i wegetacji, moralna obojętność cmentarzy, zabawna gra w zaklinalanie dni – wszystko to kończy się na neutralnym spojrzeniu do góry, spokojnym uchwyceniu pasma chmur toczących pianę melodii dla nikogo, niczego i po nic. Brak obciążeń, brak sensu. Twoje kapcie spokojnie schną, kurczą się do rozmiaru skorupki orzecha, w której mości się ziarno chwastu albo kielek czegoś równie ekspansywnego. Twój film przyspiesza, implozywnie, klatka po klatce, wracasz do początku, kiedy postanowiłeś wyjść na zewnątrz, z krzykiem, witało cię światło. O niczym nie mogłeś wiedzieć, dopiero po jakimś czasie włączył się głos. Przekleństwo mogło polegać na tym, że go usłuchałeś i w odpowiedzi na pytanie, co to jest teraz, niczemu nie mogłeś zaprzeczyć, niczego nie mogłeś potwierdzić.

Chciałbyś dzielić się z córką tym, co w tobie stanowi obiektywną wartość dodaną, którą wielokrotnie potwierdzają znający cię ludzie, czyli upodobaniem do wynoszenia miazmatów do poziomu zasady organizującej porządek symboliczny twojego życia. Ciekawe dla ciebie staje się to, że porządek ten utkałeś z zupełnie bezbarwnych i nieciekawych w sumie znaków, które biorą się z przywiązania do przeszłości, a właściwie do stygmatyzujących ją elementów wystroju rzeczywistości, jakie odnajdujesz w każdym muzeum w gablotce z charakterystycznymi gadżetami. Dzielisz tę skłonność z większą liczbą ludzi, ale w głębi serca wstydzisz się w towarzystwie apelować do pamięci szczegółu, bo natychmiast się okazuje, że jest to pamięć wspólna. To z kolei budzi śmieszna nostalgię, powodującą, że chcecie paść sobie w ramiona, co po latach mogłoby ujawnić jeszcze większe przepaście dzielące was – ludzi metrykalnie pokrewnych. To jedyne pokrewieństwo, które czujesz z innymi. Inaczej interpretujesz alfabet tego pokrewieństwa. Ze znaków przeszłości starasz się odczytywać profetyczną wizję. Winna ona być równie spolegliwa jak twoje przeszłe doświadczenie życia, które nigdy nie obfitowało w tragiczne zdarzenia, co z kolei przekłada się na całkowicie neurotyczną mapę podróży twojej psychiki. Pragniesz córce zorganizować równie neurotyczną przeszłość. Masz świadomość, że może to stanowić szansę na obronę jej życia psychicznego, a jednocześnie wiesz, że jesteś całkowicie bezbronny, bo przecież podprowadzisz ją tylko do pewnego etapu funkcjonowania w języku i porzucisz ją w sercu środowiskowej dżungli. Takimi obawami zajmujesz zgłiszczając swojej psychiki, złupione przez czas pustostany. Uwznioślasz każdą refleksję, wprowadzając na scenę dziecko, tak jakby miało to wzmóc jej powagę. Nie

możesz się już bez tego obyć, masz do dyspozycji jedynie gesty klauna, które nie sprawdzają się nawet przed lustrem, nie mówiąc już o większym audytorium, złożonym z bliższych lub dalszych ci ludzi.

Czytałeś ostatnio sporo o późnym stylu wysokim w literaturze i sztuce. Odnosiłeś wrażenie, że styl ten mogą uprawiać jedynie ludzie epoki, ci, którzy przechowali w sobie przedwirtualny obraz rzeczywistości, transferowany w dziś za pomocą skonwencjonalizowanego języka epoki, w której duchowość wyrażana była za pomocą określeń takich jak „duch”. Tautologiczny charakter późnego stylu wysokiego jest uchwytny dopiero dzisiaj, w tej chwili, kiedy każda próba porozumienia między ludźmi jest tautologiczna, a jedyna szansa na jej estetyczne zainfekowanie to ostentacja, z jaką używa się pewnych, dawno wypadłych z obiegu, wyrazów. Cieszy cię odwaga innych, którzy decydują się mówić w tonacji wysokiej. Wiesz, że potencjalnie mości się w tym geście wyniosłość dandysów, ale masz dla nich coraz więcej zrozumienia w okolicznościach, w jakich przyszło ci teraz żyć. Wiesz, że nie możesz sobie pozwolić na ich konkretne nazwanie, że powinieneś dostrzegać mechanizmy ogólne zarządzające ideologiami rozkoszy, które organizują historię na każdym poziomie. Wzbranasz się jednak przed zbyt wyrazistą oceną stanu obecnego, w przyrodzonym ci kraju i języku. Na dobrą sprawę nic cię to nie obchodzi. Starasz się tylko wygodnie rozlokować w każdym reżimie, z którym dotychczas miałeś do czynienia. Teraz radzisz sobie już całkiem sprawnie. Korzystasz ze swoich rozlicznych naskórkowych znajomości, by pozyskać jak najwięcej fruktów z określonych pionów administracyjnych piekła, jakim jest każdy organizm zbiorowy, także państwo wydalaające do swoich melioracji ludzi takich jak ty – drobnych cwaniaczków, odczytanych, ale nietraktujących tego, co przeczytali, jako życiowych drogowskazów. To jest twój późny styl wysoki. Z nim zrosłeś się jak osłonica z dnem swoich rozwojowych możliwości. Jesteś strunowcem, prostym mechanizmem biochemicznym, wylinką porzuconą przez dojrzałą postać cynika, który poszedł już w świat, by go zawojować. Ty niczego nie chcesz już zmieniać. Masz nadzieję, że dzięki literaturze zmienisz się w zdanie, które teraz wydaje ci się rezolutne i takie będzie również jutro w czyichś oczach przyznających ci rację, ale nie widzisz w takim układzie następstw realnej siły literatury, o jakiej przywykłeś mówić „konieczna”. To ciekawe, że odruchowo wynajdujesz na regałach tych pisarzy, którym udało się przenieść najintymniejszą konfesję na widok publiczny, związując ją sprytnie z realnym czasem historycznym, z jakimiś bieżącymi wydarzeniami, które przesądzały o pokoleniowej identyfikacji, tak bardzo potrzebnej komuś, komu leży na

sercu zaznaczenie własnej odrębności, a brak mu odwagi, żeby wziąć odpowiedzialność za wybór samotności, która nie zna głodu i pragnienia komunikacji swojej wyższości moralnej. Z jaką pasją czytasz teraz wyznania czynione przez prawdziwych fachurów poezji, którzy potrafią wlać w całkiem złożoną formę stosunkowo dużą ilość krwi tłoczzonej przez porywy serca na progu depresji, wrażliwości albo elegijnych wspomnień o samobójczo finiszujących kolegach. Starczyło dla nich miejsca w historii literatury, ale nie starczyło cierpliwego znoszenia niedogodności, z jakimi ty dopiero będziesz musiał się zaprzyjaźnić, obdarzyć sympatią karlenie postaci, projektowanej w sobie przez długie lata. Odwzajemniała ci się ryzykownymi podszeptami, każącymi obstawiać w literaturze życie jako stawkę prawdy jej istnienia. „Piszę, więc jestem” – tak myślałeś, tym zajmowałeś się zastępczo, zamiast stanąć do prawdziwej gry w życie pozbawione górnolotnie brzmiącej fikcji wyrażanej w mniej lub bardziej zawiłych frazach. Teraz przeszukujesz nerwowo regały w poszukiwaniu czegoś, co brzmi autentycznie nawet wtedy, gdy ten autentyzm wpisuje się w doskonale opracowane teoretycznie reguły sztuki gatunku, do którego się nie przyznawałeś, odkąd osiągnąłeś pełnoletność. A teraz co wieczór wracasz do zwierzeń w konfesjonale wiersza, które tak pięknie brzmią, bo dziś dla ciebie tylko brzmią, a nie znaczą. Wiesz już, że znaczenie tego brzmienia zależne jest całkowicie od nastroju czytelnika, a nim jesteś jednak pierwiej, zanim jeszcze przepoczwarzysz się w piszącego. Czytelnik jako taki nie może być niczym poruszony. Owszem, słowa rezonują z jego empatycznymi predyspozycjami lub układają mu się w znajomą melodię własnej melancholii bądź znużenia, ale ostatecznie nie mogą go pchnąć do dalej, do głębi indywidualnego wyżarzenia. Wysoka temperatura lektury to oksymoron. Aby lektura była skutecznym impulsem autodestrukcyjnym, musi odbyć się na chłodno, w niskim pułapie chmur, w pełnym zachmurzeniu, z domyślnym zaledwie horyzontem jakiejś dali. Wszystko, co naoczne, ośmiesza bowiem wewnętrzną gotowość do rozpaczy. Naoczność zubożętnia. Śmierć pod pręgierzem opisu boli bardziej niż rak. A jednak unikasz tej naoczności, wykręcasz się coraz częściej od perwersyjnego obowiązku towarzyszenia procesom rozkładu. Wypierasz i wypraszasz za drzwi percepcji wszystko, co nie stanowi potwierdzenia dla twojego postulatu trwania przy życiu i *afirmacji, która nie afirmuje nic*, tylko je podtrzymuje w gotowości do literackiego użycia. Na razie podziwiasz tych, którzy użyli życia, zupełnie go nie doświadczając. Pisali bowiem od siebie, w swoim imieniu, o swoich klęskach. Doświadczenie mylili z literaturą. W tych pomyłkach osiągnęli prawdziwe mistrzostwo, choć mówi się, że odślanianie



się świadczy o braku smaku. Też tak uważasz. Coś jednak każe ci do tych konfesji wracać, brzydzić się i czytać wciąż od początku o końcach miłosierdzia, jakim kiedyś była literatura.

Formuła pisania, jakiej szukasz, winna być niczym bezinteresowne zaproszenie wysłane do córki, która już dawno opuściła dom rodzinny i bez specjalnego żalu zamieszkuje swoją teraźniejszość z pełną świadomością, że zawsze może zdecydować się na powrót, niczego nie tracąc z własnej autonomii, ale też nie zyskując niczego poza pretensjami, które wcześniej czy później sformułuje któraś ze stron, znudzona dzielnością, jaką trzeba wykazywać w spotkaniu z absolutną przegraną w czasie i przestrzeni, omyłkowo nazywaną logiką następstw czy dumą z dorosłego dziecka. Ty też, poddawany wielokrotnym próbom takich pretensji, które tylko do pewnego momentu przynoszą ze sobą zaskakującą wiedzę o rodzicach, a potem jedynie potwierdzenia tej wiedzy, nieświeżej już kazuistyki, przestałeś w końcu traktować je intencjonalnie. Po prostu akceptujesz nieruchomą już sferę, zatrzymany pejzaż, automatykę języka i pneumatykę smutku, ściskającego w gardle, upychanego po kątach wciąż nowych zapytań o to, co i jak było. Też najprawdopodobniej będziesz operatorem smutku, którego nie da się zutilizować w konwencjonalnej z gruntu radości z odwiedzin, szczerzej, ale konwencjonalnie ogarniętej jak pokój twojej córki, który był jej królestwem, a dla ciebie stanowił stajnię Augiasza, ciągle odnawiany chaos życia. Ciebie nie bardzo było na chaos stać, nawet kiedyś, kiedy jeszcze wykazywałeś bezproblemowość w kontakcie z ludźmi. Podziwiałeś w niektórych z nich ruchliwą gorączkę, ciągłą gotowość do skoku w zwyczajne zgoła emocje, ale przeżywane w ciągle rosnącej amplitudzie, we wrzeniu afektów, w granicznym czasami oddaniu, co czyniło z nich młodych duchem dziadków, chodzące przykłady żywego kontaktu z rzeczywistością najdrobniejszych rytuałów. Ty nigdy nie miałeś takiego temperamentu. Odpadałeś od spraw po ich załatwieniu lub obejściu, przepchnięciu dalej lub zwykłym zignorowaniu. Rzeczywistość zostawiała w tobie ślady już na wstępie spłowieła. Blade akryle, pospolity impresjonizm wiszący na bramach wiekowych miast – oto twoje przytulne wnętrza. Próbowaleś się bodźcować, czasami wskakiwałeś w ryzykowne blagi, te jednak zawsze wymyślał ktoś inny. Byłeś raczej odbiorcą zawodu. Twoją odpowiedzią wysyланą życiu była pełna zrozumienia defensywa, uśmiech klauna postawionego na końcu kolejki do wyjścia na scenę, kiedy aplauz dla spodziewanych gagów dawno już wygasł. Akceptowałeś półśrodki i półprawdy. Dla swojego dziecka oczywiście chciałbyś czegoś innego, ale dawać potrafisz właśnie to, czego ci się

uzbierało już całkiem sporo: półzycie. Nie wiesz do końca, czy to źle. Kwadry księżycy, balans gwiazd w konstelacjach, pochmurność – dużo o tym gładzisz córce. Wiesz, że wygaszenie źródeł i źródeł woli życia może doprowadzić to życie do zakończenia, na które przystanie bez żalu. Cała reszta reakcji jest buntem, głównie syczącą na pustyni, kiedy nie ma już nikogo i nic nie zostaje do powiedzenia. Bez wspomnień bliskich, dalszych już się nie ma. Ślepa i już niezaradna.

Śniłaś mi się, dziecko, raz za razem. Kiedy nie ma już od ciebie wiadomości, polegam na snach, nawet takich śnionych przez nieobecność, twoją o mnie pamięć. Zaproszenie ciągle aktualne, drzwi zawsze otwarte. Przechodzi przeciąg od furtki po ogród. Słysząc w nim nasze radosne krzyki, warkot nebulizatora, „sto lat” śpiewane nad tortem, zdmuchnięte kolejne fikuśne świeczki odkłada się na kolejną okazję. Nikt tego nie może widzieć, nikt tego nie słyszy. *Nikogo z nas już tu nie ma. Nowy właściciel plombuje nawet altankę na śmieci, wyrzuca nasze łachy, łamie ogrodowe krzesła. Leżak sam kruszy się jak płot.*

Ślepe uliczki, w które wjeżdżasz, wiedząc, że za moment rezerwa zacznie piszczeć nieprzytomnie, są jak początki autobiografii. Pojawia się zawsze, kiedy zabrniesz w jakiś życiowy zaułek, pod ścianę, gdzie możliwy jest już tylko autoreferencyjny manewr. Nie przeceniasz ważności tego, co masz innym do powiedzenia o sobie, ale nie przywiązujesz się także do szeptanych wieści, które przynosisz sobie samemu u progu każdego dnia, wstępnie diagnozując harmonię powtórzeń, bo tak chciałbyś widzieć poczynania własne i cudze, rytualizując chwilę namysłu tak bardzo potrzebną w opiece nad kimś, kto jeszcze nie do końca porusza się po własnych trajektoriach wyborów i nie do końca również wie, dokąd prowadzi każda z nich. Ślepe uliczki, zamknięte przejazdy, wyłączone z użytku odcinki drogi – tak najczęściej widzisz przestrzeń, w której poruszasz się pewnie i bez większych emocji, w której jest ci wygodnie i bezpiecznie. Wybierasz pory puste, dni wolne, wielkanocne przymusy, kiedy większa część mieszkańców twojego miasta realizuje przewidziane z góry świąteczne scenariusze. Jedziesz powoli, z samego rana, zmokłymi alejami, wjeżdżasz w kałuże, z premedytacją, ale nikogo specjalnie tym nie prowokujesz. Twoje dziecko choruje, twoja żona już też. Odbierasz od rodziców awaryjne śniadanie i wracasz do domu, tymi samymi drogami. Jednak, wiedziony nie wiadomo czym, skręcasz wprost na chodnik, przebijasz się ku nabrzeżu rzeki, przecinającej miasto czarną nitką jak dratwę, z góry widać to dobrze. Żona szybowała kiedyś, opowiadała później niestworzone rzeczy. „Korkociągi i becзки mnie pozamiatały”, nie było mowy o dole i górze, wszystko straciło na moment ciężki charakter. Nieusuwalny ślad wyroku – jak szyny wciekle

głęboko w asfalt – tym jesteśmy, myślisz, jadąc po kocich łbach, zerkając na pojedynczych żuli, szukających czegoś w koszach. Wsiadasz z auta, siadasz na murku, patrzysz w spieniony nurt. Zamknięte urzędy i banki, spuszczone rolety we wszystkich oknach domu handlowego, pięknej, modernistycznej bryły, o której możesz powiedzieć troszkę dobrego, bo przecież właśnie w te okna patrzyłeś trzydzieści lat temu, w nich podglądałeś głowy anonimów, pisałeś o nich, jakby to były świetliki otwierające widok na szczególne nieba, prywatne tajemnice. Każdy był dla ciebie nikim i każdy nosił swój cień jak cały dobytek. Nowa pamięć i nowy kraj – tak jawił ci się ten diagram głów, widocznych w wysokich oknach reprezentacyjnej miejskiej moderny. Dziś budynek nie ma żadnego znaczenia. Ludzie przy koszach nie mają znaczenia dla ludzi w autach. Na ścianach wiszą jakieś reklamy. Z pół poszarpanego prochowca ścieka smar, gnany przez zacinający deszcz do ziemi. Siedzisz na murku, nad rzeką, przemieszczasz się po nim. Siedzisz na rękach włożonych pod pośladki. Trzesz nimi o szorstki beton, ranisz powoli naskórek śródścza. Uśmiechasz się do siebie. Wiesz dobrze, że nie ma czego szukać na zewnątrz. Wracasz do samochodu, rozchodzą się po nim zapachy wielkanocnego śniadania, które wiesziesz swoim schorowanym miłośnikom. Masz sens i cel. Mały i określony, wciąż relacyjny i konieczny. Po skończonej prymarii wylewa się w miasto ludzka strużyna, ze wstrętem omijająca przeszukiwaczy koszów. Odpalasz silnik, chcesz jakoś zagłuszyć bicie dzwonów. Sięgasz do schowka w poszukiwaniu płyty. Znajdujesz wymięte kartki. Zaczynasz czytać, jakbyś znał autora, miejsce i czas akcji. A zaledwie domyślasz się pretekstu i jak zwykle braku konkluzywnej aury.

# LESZEK SZARUGA

## Na końcu języka (6)

Notatnik okołoliteracki

22.

W 1965 roku nakładem Stowarzyszenia Umělecká beseda ukazał się w ówczesnej Czechosłowacji złożony z ośmiu wierszy druk autorstwa Jiříego Kolářa zatytułowany *Básně ticha*. Był to zestaw wierszy konkretnych, później potraktowany w sposób niezwykle brutalny, gdyż przygotowany w 1970 roku skład poszerzonego ich zbioru, o czym pisze w posłowniu do tłumaczonego przez siebie zbioru *Sposób użycia i inne wiersze* (2010) czeskiego poety Leszek Engelking, został rozrzucony. Tytuł tomu wprowadza w istotę podjętego w nim eksperymentu: *Wiersze ciszy*.

Poezja konkretna cieszyła się w okresie Praskiej Wiosny 1968 roku w Czechosłowacji sporą popularnością, co mogło być jedną z wielu literackich reakcji na odejście od obowiązującej dotąd w tym kraju doktryny realizmu socjalistycznego i nawiązaniem do bogatej tradycji czeskiej awangardy okresu międzywojennego, w której co prawda dominującą pozycję zajmowały tendencje surrealistyczne (w 1934 roku powstaje podpisany przez kilku autorów manifest *Surrealizm w Republice Czechosłowackiej*), lecz w której nie brakowało też, szczególnie w malarstwie, nawiązań do futuryzmu i konstruktywizmu. Poezja konkretna – zapewne nie bez wpływu poszukiwań szeroko pojmowanego konceptualizmu na Zachodzie – czerpała z wcześniejszych doświadczeń, lecz także stawała się jednym z manifestów wolnościowych (warto przypomnieć, że w 1968 roku w Czechosłowacji przestała obowiązywać cenzura).

Kolář posługiwał się w tworzeniu tych utworów maszyną do pisania. W takiej też wersji prezentuje Leszek Engelking ich polskie przekłady (żałować należy, że nie mamy do czynienia z edycją dwujęzyczną, gdyż w wypadku poezji konkretnej język rodzimy autora jest fundamentalnym materiałem twórczym), co w przypadku takich tekstów jak *Pieśń ciszy* czy *Narodziny wykrzyknika*, utworzonych ze znaków przestankowych, nie stanowi w przekładzie istotnego problemu, w innych, jak *Strajk samogłosek* bądź *Rewolucja liter*, jeśli nie jest prostym odwzorowaniem oryginału, może budzić obawy o wierność polskiej

wersji językowej. Tak jak choćby we fragmencie ostatniego z nich, gdy pojawia się tekst „znaczący”:

hżąxycbźliterówk  
ipodpręgierz  
lepioćśźzdkmn

Całostki „literówk/ipodpręgierz”, podobnie jak dalej „papier/naprzemiał” i „żądamymuzeumliter”, wyłaniające się z „przypadkowego” zapisu dowolnie wpisywanych w wersy liter zapisywanych bez przerw (z odrzuceniem podziału wersu na „wyrazy”), są manifestacją „przypadkowości” znaczeniowych – z punktu widzenia języka naturalnego – i zdobywania wolności przez składowe alfabetu, mogące tworzyć „każdy” tekst. Z kolei *Portret echa* zbudowany jest na wygłosowym charakterze zjawiska podkreślonym rosnącym odstępem między wersami:

ECHO ODEZWIJ SIĘ!

echo o d e z w i j s i e !

o d e z w i j s i e !

w i j s i e !

Warto w tym kontekście przywołać słowa szkicu Jakuba Kornhausera poświęconego poszukiwaniom czeskiego artysty (cytuję z książki tegoż *Awangarda. Strajki zakłócenia deformacje*, Kraków 2017): „W przypadku Kolářa w latach sześćdziesiątych mamy do czynienia z faktyczną rewolucją, która doprowadzi go od kontestacji słowa, poprzez wezwanie do działania, aż do porzucenia tradycyjnych środków wyrazu i stworzenia własnego, intermedialnego języka. Pierwszym sygnałem nieufności do słowa jest porzucenie klasycznej formy wiersza i stworzenie idiomu konkretnego w tomie *Básně ticha* (*Wiersze ciszy*), nad którym pracował w latach 1959–1961. Ten niezwykle oryginalny zbiór nie jest li tylko, jak mogłoby się wydawać, czeskim wariantem letrystycznych zabaw; zamiary artysty są znacznie poważniejsze. *Básně ticha* stanowią synchroniczny zapis rozkładu dotychczasowego języka, którego zdolności komunikacyjne uległy zatarciu, oraz wykluwania się nowego sposobu ekspresji, opartego nie na zdaniach i słowach, a na pojedynczych literach i znakach”.

Nie ulega wątpliwości, że ten rodzaj poszukiwań artystycznych pobudza pytania o naturę języka nie tylko mówionego, ale i pisanego, o konsekwencje poznawcze pojawiających się tu relacji między oralnością i piśmiennością, wreszcie nie na końcu o kwestię udziału zmysłu wzroku w pisemnej komunikacji językowej. Zwracał na to jeszcze uwagę w 1938 roku słowacki autor Michal Považan w zatytułowanej *Poezja dla oczu* recenzji tomu wierszy Rudolfa Fabrego: „Poezja Fabrego różni się od pozostałej części poezji słowackiej swym oddziaływaniem na zmysł wzroku. Odczucia, wrażenia i wyobrażenia projektowane są na sferę wizualną. Jeśli nawet znajdziemy tu czasem ślady zabarwienia dźwiękowego, tłumim je o d d z i a ł y w a n i e o p t y c z n e. Dominujący optycyzm poezji Fabrego wynika ze sposobu jego twórczości, automatyzmu psychicznego, naśladowania symboliki sennej oraz pracy snu” (przekład Hanny Marciniak w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, redakcja Jakub Kornhauser i Kinga Siewior, Kraków 2014).

Istotną cechą prezentowanych w *Sposobie użycia* wierszy konkretnych jest – podobnie jak w wielu, wyłączając zapisy „muzyczne” (dźwiękowe), na przykład Helmuta Heissenbüttla, utworach konceptualnych – ich „niewypowiedzalność”.

### 23.

W posłowie do zbioru wierszy Ernsta Jandla *Laut und Luise* (Wiedeń 1996) pisze Helmut Heissenbüttel, że wiersz może być żartem: „A jeśli. Dlaczego nie? Żartobliwe wiersze są dziś lepsze niż nasycone głębokim znaczeniem lub sentymentalne. Symbol okazuje się w każdym wypadku pustą formą. Wiersz, można to tak generalnie ująć, okazuje się żartobliwy. Nie obywają się już bez żartu. Zwłaszcza tam, gdzie zjawia się lakoniczny, ciemny, cierpki, agresywny, nie może się zaprzeć swego żartu. To oznacza, między innymi, nieskrępowanie. Umysł przestaje wystarczać. Służy żartowi, rozdwojeniu języka, grze językowej”.

Lecz warto pamiętać o tym, że Heissenbüttel nie mówi tu o uniwersalnym pojmowaniu wiersza – to, co pisze, odnosi się do utworów Jandla, a nawet ściślej: do konkretnych utworów tego właśnie autora. Przykładem takiego właśnie wiersza – cytuję ten akurat utwór, gdyż w zasadzie nie wymaga tłumaczenia na polski, a zawsze w wypadku poezji słuszniej jest pozostawać przy oryginale – jak *pi*:

pi  
ano  
anino  
anssimo

pi  
pi

o  
nano  
nanio  
nanissimo

o  
pi

Wiersz ten wyjęty został z części tomu zatytułowanej z *muzyką*. Czy wymaga analizy i objaśnień? Powtórzę za Heissenbüttlem: dlaczego nie? Tylko po co? Tym bardziej że, jak wiadomo, wyjaśnianie żartów na ogół im na dobre nie wychodzi.

Zamiast tego warto może przyrzeć się innym podobnym utworom. Oto Timm Ulrichs w zbiorze *lesearten und schreibweisen* (Stuttgart 1967) pisze (przekład z niemieckiego):

na początku było słowo na

Inny, z kolei nieprzetłumaczalny żart tego typu – autorstwa José Lino Grünewalda – odnaleźć można w książce *muster möglicher welten, eine anthologie für max bense* (Wiesbaden, rok wydania niepodany):

1  
2 2  
3 3 3  
v i e r

Wreszcie – by przy tym tylko jeszcze przykłady pozostać – wiersz Konrada Baldera Schüffelena (z tomu *en gros & en detail* (Stuttgart, bez roku wydania) w wolnym przekładzie:

móc	woli	on	jak	chce
chcieć	umie	on	jak	robi
robić	chce	on	jak	umie
umieć	musi	on	jak	potrafi

potrafić musi on jak musi  
musieć musi on

być dobrym człowiekiem

Po co to, czemu to służy i wreszcie, co to ma wspólnego z poezją?

\*

A co jest sztuką?

Spośród wielu prób określenia swoistości działania, którego efektem jest dzieło sztuki, warto chyba odwołać się do przemyśleń, jakie na ten temat poczynił Immanuel Kant. W *Krytyce władzy sądzienia* pisał: „Sztuką powinno się z reguły nazywać tylko te wytwory wolności, tj. swobody, u podstaw których znajduje się rozum”. Pisał też: „Sztuka [...] jest sposobem przedstawiania, który sam dla siebie jest stosowny, oraz, choć bezcelowy, przynosi jednak kulturę władz umysłu w sferę zabawy”. Inaczej mówiąc – tak chyba można to przeformułować – sztuka, w tym i poezja, jest cechującą się zarazem swobodą i bezcelowością czy bezinteresownością grą władz umysłu.

Niewątpliwie dwie kategorie czy wartości mają tu znaczenie podstawowe: swoboda, czyli nieskrępowanie, i bezinteresowność. Jeżeli się z tym zgodzić, to pytania o to, po co się taką grą podejmuje i czemu ma ona służyć, są pytaniami bezprzedmiotowymi. Istotna jest tu natomiast sprawa owej „stosowności samej dla siebie”. Celem gry jest zabawa zgodna z ustanawianymi dla niej – przez poetę – regułami wykluczającymi zarówno dowolność, jak i samowolę. Wolność artysty wyznaczana jest przez określającą jej granice samodyscyplinę, za każdym razem – jak choćby w wypadku poetyckich żartów Jandla – stosowna do jego woli. I gdy mowa o autonomii dzieła sztuki, to jest ona określana właśnie przez zespół reguł kreacji owego indywidualnego świata.

Nie wyklucza to wszakże relacji z odbiorcą, czytelnikiem, ale na pewno nie z każdym: zawsze z czytelnikiem, który okazuje zainteresowanie tym innym światem. W wypadku literatury tworzywem owej gry artystycznej jest język – zarówno mówiony, jak i pisany, co nie zawsze da się z sobą utożsamić. Przykładem znaki przestankowe, które akurat w poezji konkretnej zajmują dość ważne miejsce: są „bezglósne”, niemniej – zwłaszcza w poezji „tradycyjnej” – odgrywają w zapisie ważną rolę, szereg utworów skonstruowanych jest z nich właśnie i są one „czytane” w przestrzeni milczenia, ciszy.



Lubię powracać do *Wiersza* Leopolda Staffa:

Skąd mi to przyszło?  
 Może z obłoku drogą anielską?  
 A może Wisłą?  
 A może rzymskim traktem  
 Przez Przełęcz Dukielską?  
 Ale jest faktem,  
 Że nagle wytrysło, zabłysło  
 Od razu w sercu i głowie  
 I jest! Jest, drodzy panowie!

Poezja (sztuka) bierze się „znikąd” albo „skądkolwiek”, niekoniecznie z udziałem rozumu, poza rozumem albowiem, zdaje się sugerować Staff, mamy do czynienia także z innym rodzajem władz umysłowych. Za ich sprawą uruchamiana jest „radość pisania”, o której w jednym z utworów mówi Wisława Szymborska. Rzecz dzieje się – zapisuje Staff – „od razu w sercu i głowie”, jednocześnie. Nie oznacza to wszakże, że „serce” jest tu władzą jakichś emocji, sentymentów, choć, oczywiście, nie oznacza to również, że jest od nich wolne. Na dobrą sprawę o ile jeszcze, w pewnej przynajmniej mierze, pojmujemy, co znaczy „w głowie”, o tyle zrozumienie, co znaczy „w sercu”, nie da się do końca wyjaśnić. Nie wiadomo zatem, „skąd to przeszło”, wiadomo natomiast, że „jest faktem”.

Wiersz jest faktem. Można dopowiedzieć: każdy wiersz jest faktem. Ale też jest to fakt, którego status, mimo jego materialności, pozostaje niedookreślony, niepochwytny, niedefiniowalny w czysto racjonalnych kategoriach. Sztuka jest tą sferą poznania – i samopoznania – w której właściwie nie sposób oddzielić sfery racjonalnej od irracjonalnej, tworzą one spójną przestrzeń indywidualnej wyobraźni. Na styku owych sfer dzieje się to, co Staff zapisuje w lapidarnym „wytrysło, rozbłysło”, przy czym nie do pominięcia jest tu także nagłość. Ów rozbłysk wydaje się tu najbardziej istotny. W eseju *Czas, fizyka, metafizyka* (przekład Kazimierza Napiórkowskiego) Carl Friedrich von Weizsäcker pisze, komentując swe spotkania z naukowcami ze Wschodu: „Wewnętrznym doświadczeniem religii jest wiara, kult, modlitwa, również ekstaza; jest ona przemianą osoby. Przypomnienie ascetów prowadzi nas historycznie do trzeciej metafory światła, do trzeciego daru ludzkości: indyjskie oświecenie – *bodhá* – nierozdzielności przeciwieństw, doświadczenie Jednego. Wyszedłem od greckiej próby pomyślenia Jednego. [...] Filozofujemy dzisiaj. Nie znam

dzisiaj nikogo, kto mógłby powiedzieć, jak łączą się w całość czas, fizyka i metafizyka, albo Oświecenie, Objawienie i *Bodhá*”.

Nie będzie chyba nadużyciem, gdy owo „indyjskie oświecenie” określi się jako olśnienie. Prawda rozumu zatem wyrażałaby się jako oświecenie, religii jako objawienie, sztuki zaś jako olśnienie. I o tym ostatnim doświadczeniu zapewne mówi utwór Leopolda Staffa.

PIOTR SZEWC

## Z powodu i bez powodu (52)

Bez tytułu i daty (XLV)

Pani Maria Szwabowa, siostra pana Kawy (nie wiem, czy młodsza, czy starsza), w latach pięćdziesiątych opuściła na stałe Czołki, wyjechała z trojgiem dzieci do Szczecina. Poznałem ją jako kilkuletni chłopiec. Ale do Czołek wracała. Pamiętam przyjazdy pani Szwabowej i odwiedziny sąsiadów, których bardzo jej w Szczecinie brakowało. Nosiła dużą torbę, rozsiadała się u Babci na parę godzin, rozmowom, wspomnieniom nie było końca. Doroczny przyjazd pani Szwabowej miał w sobie coś zwyczajnego, ale i odświętnego, rytualnego. Babcia traktowała ją jak domownika.

1 września 2018 roku umarł Adam Twardziszewski, młodszy brat dziadka Edwarda. Był rówieśnikiem Babci, rocznik 1921. Ileż razy go widziałem, powożącego furmanką zaprzęzoną w parę koni, siwego i karego. Z trzema siostrami – Reginą, Mietką i Heleną – przyjeżdżał z Sitna do Czołek do prac na polu. Ich długi aż po łąkę zagon dzieliła i łączyła z zagonem Babci i Dziadka wspólna droga. Tą drogą prowadziłem na pastwisko (na pastwisko mówiliśmy łąka) krowy, Czarną i Rabą. Gdyby zsumować czas, to pochyleni nad burakami cukrowymi, ziemniakami, snopami zboża Adam z siostrami spędzili długie lata. Długie lata ciężkiej pracy. Do Adama zwracałem się stryju, a do jego i Dziadka sióstr ciociu. Adam Twardziszewski w Sitnie się urodził i w Sitnie umarł. Nie wiem, w jakich miastach bywał, co widział oprócz najbliższej okolicy. Został pochowany 4 września na cmentarzu parafialnym w Horyszowie Polskim.

Żywiół niepamięci, żywiół zapominania... Opiera mu się poezja. Nie zawsze, na co mamy dowody, ten opór – lepiej powiedzieć opieranie się – jest donkiszoterią w postaci czystej.

Trzy tomy *Obłądu* Jerzego Krzysztonia, wydane w 1980 roku. Moje egzemplarze tego utworu to trzecie wydanie, z roku 1983. Kilkakrotnie zabierałem się do przeczytania dzieła Krzysztonia, niestety bez powodzenia, odpadałem po kilkudziesięciu stronach. Zastanawiam się, czy to tylko mój przypadek i czy wina leży tylko po mojej stronie. Choć brak miejsca na półkach z moimi

książkami, nieprzeczytany *Obłąd* stoi między *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego* Białoszewskiego i *Opowiadaniem* Hłaski.

„Obsesji nie należy tępić / kompleksów nie należy topić / lepiej je hodo-  
wać / oswajać jak koty i psy // To są przecież zagęszczenia / pragnień energii  
/ logarytmy i całki zamierzeń” – z utworu *Zagęszczenia* Andrzeja Kuśniewicza  
z tomu *Czas prywatny*.

Późno, bo dopiero w 2018 roku, dowiedziałem się, że żona Włodzimierza  
Słobodnika, Eleonora, z domu Mandeltort, córka kupca Eliasza, tłumaczka lite-  
ratury rosyjskiej i radzieckiej, urodziła się w Zamościu 22 maja 1901 roku. Wojen-  
ne losy małżeństwa Słobodników przypominają losy Juliana Strykowskiemu.

Różne niedostatki duchowe i materialne lat sześćdziesiątych i siedem-  
dziesiątych, których byłem świadkiem i których doświadczyłem, za sprawą  
nieodwołalnego braku i nostalgii stają się wartością trwałą, ważną. Owszem,  
jako punkt odniesienia dla dzisiejszych realiów, ale też, co ma dla mnie więk-  
sze znaczenie, jako składnik biografii. Żadne z tych niedostatków nie ubiega  
się o pierwszeństwo, jest takie, jakie było i jak się we mnie osadziło.

Moja złota rybka była karasiem, niedużym, bo mieścił się w dłoni ośmio-  
czy dziewięcioletniego chłopca. Złowiłem go w prymitywną sieć w toma-  
szowskim stawie, jak zarosnięte rzęsą mokre oko rozlanym na pastwisku nie-  
opodal ulicy Petera. Karasia przywozłem w słoiku do Czołek. Tam umieściłem  
go w wypełnionej wodą dębowej beczce, która stała na podwórzu pod śliwą.  
Po śliwie zostało mi wspomnienie i jej obraz, jak przez lata przechyla się w jed-  
ną stronę – w stronę Sitna. Mógłbym powiedzieć, że śliwa twarzą przechylała  
się na wschód, w stronę Sitna, beczka zaś stała za jej plecami. Jak długo moja  
złota rybka – karaś – żyła? Tego nie pamiętam. No, ale pozostała trwałym zna-  
kiem mojego ówczesnego czasu i należy się jej kilka słów.

Od czasu, który ogarnia moja pamięć, Babcia cedziła mleko przez złożoną  
w kilka warstw tetrę. Mówiła na nią powążka. Potem tetrę-powążkę staran-  
nie płukała i rozwieszała, żeby wyschła na zawieszonych na ścianie nad płytą  
pieca kilku narzędziach kuchennych, jak na przykład trzepaczka do bicia pia-  
ny czy ażurowy, drucziany tłuczek do ziemniaków. I tak się te czynności miały  
przez długie lata, aż do ostatniego udoju. Nie wiem jednak, kiedy ostatni raz  
Babcia doiła krowę. Ta niewiedza bardzo mnie obciąża.

Góry Ural dzielą Europę i Azję – to nieodwołalne jak prawo fizyki oznaj-  
mienie miało moc zaklęcia. Wypowiedziała je pani Romana Żołyńska na lekcji  
geografii, gdy byłem w piątej lub szóstej klasie. Czas je wypolerował jak ka-  
mień szlachetny, dodając sentymentalnej wartości.

## Krok do szczytu

Drugie, zmienione i rozszerzone, wydanie antologii przekładów z poetów amerykańskich Piotra Sommera to książka, a właściwie księga, bez której trudno sobie dziś wyobrazić panoramę dwudziestowiecznej poezji zza oceanu. Pięknie wydany, inkrustowany reprodukcjami obrazów Jane Freilicher, wolumin stanowi o randze tłumacza i niewątpliwym, wciąż silnie wyczuwalnym wpływie, jaki poezja amerykańska wywierała i nadal wywiera na poezję rodzimą. Piotr Sommer w najnowszej edycji poszerzył zestawy wierszy kilku autorów, w niektórych starszych przekładach, z właściwą sobie gracją i dociekliwością, pogrzebał, a ponadto dokonał istotnych podmiarów. Zniknął obecny w pierwszym wydaniu, i wciąż żyjący, August Kleinzahler. Żałuję, gdyż dzięki Sommerowi miałem okazję poznać poetę i dawno temu przeprowadzić z nim telewizyjny wywiadzik. Było to ekscytujące o tyle, że rozmawiałem właśnie z poetą o krok od niego, w bliskim kontakcie, odnosiłem wrażenie, że dane mi jest gaworzyć

z autorem obecnym w legendarnej antologii Sommera. Tym razem jednak Kleinzahler nie mieścił się w pomysłach na wznowienie antologii, jakoś do tej złożonej układanki nie pasował. Nowe elementy to od dawna nieżyjący William Carlos Williams, David Schubert i James Schuyler. Po niedawnej śmierci Johna Ashbery'ego mamy więc do czynienia poniekąd z antologią zamkniętą.

Chciałbym przede wszystkim zatrzymać się przy jednym nazwisku, jednak najpierw proponuję szybki przegląd istotnych poszerzeń. Cieszy niezmiernie wzmocniona o nowe przekłady prezentacja Roberta Lowella, Franka O'Hary i Johna Ashbery'ego. Najpewniej Lowell, w przekładach Sommera, brzmi wciąż świetnie i po nowemu. Idiom, jaki w polszczyźnie wybrał dla niego tłumacz, sprawdził się już w kanonicznym wydaniu poezji autora *Life Studies*, opublikowanym przez Wydawnictwo Literackie w 1986 roku w przekładach paru tłumaczy. W *O krok od nich* mamy kolejną okazję przekonać się, że nic z tamtych przekładów się nie zestarzało, a nowe rzeczy, publikowane w jednym z zeszłorocznych

numerów „Literatury na Świecie”, poświęconym Elizabeth Bishop i Lowellowi właśnie, czyta się równie doskonale.

Chociaż nurt poezji konfesyjnej nie jest być może ulubionym modulem poezjowania dla Sommera, poeci właśnie go reprezentujący są mocno obecni w antologii. John Berryman, kolejny z gigantów tego nurtu, prezentuje się doniośle, choć rozległość jego dzieła jest na dobrą sprawę nieformatowalna do rozmiarów antologijnej prezentacji. Zupełnie inaczej ma się sprawa z Allenem Ginsbergiem. Tu Sommer pozostał wierny swojemu pomysłowi na krzykliwy i donośny głos beatnika. Oto czytamy Ginsberga sprywatyzowanego i melancholijnego, wyciszzonego i elegijnego. Takiego, którego znamy z pięknej edycji Biblioteki „NaGłosu” z roku 1993. Z pewnością „konikiem” Sommera w tym zestawie nazwisk jest Charles Reznikoff. Jest go więcej, a będzie jeszcze więcej, gdyż od dawna zapowiadany samodzielny tom tego powściągliwego i subtelnego obiektywisty ma się ukazać wkrótce nakładem WBPiCAK w Poznaniu. Z pewnością ta książka będzie podsumowaniem długoletniej przygody tłumacza i pokaże całe spektrum głębi tej gnomicznej momentami poezji.

Najbardziej jednak cieszą nowe przekłady z O’Hary i Ashbery’ego.

Radość ta ma zupełnie odmienne aspekty. Jak powszechnie wiadomo, dla Franka O’Hary po polsku jest Sommer tym, kim dla Ingmara Bergmana była Liv Ullmann. Piotr Sommer w latach osiemdziesiątych stworzył w przekładzie personę liryczną, dał w polskiej poezji pewien specyficzny wygląd i brzmienie wierszom O’Hary. A zrobił to w sposób tak wymowny, że O’Hara stał się najmodniejszym poetą polskim przełomu 1989 roku. *Twoja pojedynczość*, fundamentalny wybór poezji O’Hary, okazała się książką, bez której trudno dziś sobie pozwolić na odpowiedzialne, panoramiczne ujęcie przemian, jakie zaszły w polskiej liryce ostatnich trzydziestu lat. Znalizśmy i lubiliśmy tamte wiersze. Z tym większym zachwytem miłośnik poezji O’Hary odnajdzie w *O krok od nich* genialnie przełożony poemat *Pamięci moich uczuć*. Jakże inny to O’Hara od tego z *Twojej pojedynczości!* Inny nie znaczy wcale lepszy. Po prostu na przykładzie tego wiersza widać, jak szeroką skalę reprezentował poeta, w Polsce przez krytykę pośpiesznie zaklasyfikowany jako ten, który jedynie „widzi i opisuje”. O’Hara w *Pamięci moich uczuć* pokazuje, jak myśli się w języku o tym, co się widziało i opisywało, czym się żyło, a czym umierało. To jeden z tych wierszy, wobec których czytelnik pozostaje w niemym lekturowym

zachwycie. Radość z nowych wierszy Ashbery'ego jest z kolei jak radość z jedzenia pysznych kandyzowanych owoców późnej twórczości wielkiego autora. Piotr Sommer do spółki z Łukaszem Sommerem dokonują translatorskich cudów, przysposabiając polszczyźnie *Rapsodię fińską* – gigantyczny, kolubryniasty „wiersz o wszystkim”, ale prawdziwą frajdą jest również czytanie krótszych wierszy autora *Autoportretu w wypukłym lustrze z nominalnie ostatnich*, wydanych za jego życia tomów. Ashbery nic nie stracił ze szwungu i dezynwoltury, zyskał jeszcze większą ostrość spojrzenia na absurdalne zjawiska późnego kapitalizmu, w jakimś sensie robił to, co Tadeusz Różewicz w *Kup kota w worku*, tylko z nieco większą gracją i luzem. Aż nie chce się wierzyć, że można tak pisać, będąc mocno po osiemdziesiątce, dźwigając na karku wszystkie nagrody i medale amerykańskiej kultury, łącznie z tym nadanym przez Baracka Obamę.

James Schuyler prezentowany jest momentami wierszami bezceremonialnie dowcipnymi, grającymi motywami, wydawałoby się, zgranymi jak spadające jesienne liście. Być może cały, tragiczny przecież i podszyty poczuciem pustki, humor Schuylera wydarza się właśnie w tej bezceremonialności i odrzuceniu wstydu przytoczeń banalnych

okoliczności, w jakich wydarza się dramat każdej egzystencji. Dobrze mógł się o tym przekonać czytelnik „Kwartalnika Artystycznego”. Właśnie na tych łamach Sommer zaprezentował pokaźnych rozmiarów zestaw Schuylera, całkiem słusznie ponowiony w antologii.

Powoli zbliżając się do meritum, przynajmniej dla mnie, drugiego wydania *O krok od nich*, nadmieniam jedynie, że dla spragnionych eksperymentów formalnych antologia ma nieocenione w tym względzie teksty E.E. Cummingsa, a na czytelników ze skłonnościami do teatralnej groteski czekają już wiersze Kennetha Kocha. Na koniec jednak słów kilka o odkryciu nowego łądu. Być może nie każdy z czujnych obserwatorów posunąć translatorskich Piotra Sommera pamięta pierwszą prezentację wierszy Davida Schuberta. Świta mi jak przez mgłę jego wiersz, opublikowany w nieistniejącym już dodatku „Europa” do także chyba nieistniejącego „Dziennika”. Jedno jest dla mnie pewne. Nazwisko to poznałem dzięki książce *Inne Tradycje* Johna Ashbery'ego. Dużo później pojawił się Schubert na łamach „Literatury na Świecie”, a teraz w antologii dodane zostały kolejne wiersze protoplasty chyba całej „szkoły nowojorskiej”. Cudowność tej liryki spełnia się w całkowitym rozwibrowaniu i deregulacji logicznej, w zmysłowej

niemal czułości dla błędów percepcji świata, która wyraża się w kongenialnym „zanieczyszczaniu” mimetycznej optyki spekulatywną emocją. A dokonuje się to na mocy błahych, na pierwszy rzut oka, językowych sztuczek. Wiersze Schuberta, w tłumaczeniu Sommera, momentalnie otwierają się na dialogiczność, znoszą dychotomię „ja-Świat” na rzecz jakiejś jedni obserwacji i mówienia. Wiersz staje się dawcą świata, konstytuuje go na mocy własnego uniwersum, które okazuje się bardzo prywatnym mikroświatem, doskonale omapowanym. Czytając Schuberta, widzimy późniejsze realizacje poetyckie O’Hary, nasycające go swoje teksty nazwami własnymi. Przy lekturze Schuberta wyczuwamy późniejszą metodę poezjowania Ashbery’ego, otwierającego wiersz na oścież, przez którą sączy się nieustający strumień tego, co nieświadome. Schubert, do spółki z Wallace’em Stevenssem, stanowią ciekawe punkty orientujące bieguny „poezji nowojorskiej”. Życzyć sobie można jedynie, by Piotr Sommer zechciał kiedyś wydać tego autora w osobnym wyborze. Być może wybór taki mógłby stać się kolejnym kamieniem węgielnym, na którym wiersz polski budować będzie swoje perspektywiczne, gościnne dla amerykańskich wpływów domostwa. Póki co, Piotr Sommer jako tłumacz wyznacza an-

tologią drogę na szczyt. Pytanie, czy jako czytelnicy spoglądamy akurat w tym kierunku. Jesteśmy o krok od niego.

Krzysztof Siwczyk

**Piotr Sommer**, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018

## Oko Chwina patrzy na Miasto, widzi człowieka

Najnowsza literacka książka Stefana Chwina *Opowiadania dla Krystyny* składa się z kilkunastu różnej długości tekstów uporządkowanych według autorskiego klucza dwóch minicyklów (*O ludziach* i *O aniołach*), pozwalających czytać poszczególne utwory jak swego rodzaju komentarze do wielowymiarowego – w sensie dosłownym i przenośnym – świata dawnego i współczesnego, ale także rzuconego w dalszą przyszłość (*E-maile wiejskiego proboszcza*), wypełnionego postaciami realnymi i fantastycznymi. Istoty te pojawiają się w opowiadaniach na równych prawach, niemniej jednak obecność bytów i zjawisk nadprzyrodzonych tylko częściowo wywołuje efekt zaskoczenia, związanej z funkcją



tradycyjnie pojmowanej fantastyczności (choćby tej zaproponowanej przez Rogera Cailloisa). Można by sądzić, że do rąk czytelnika trafił zbiór opowiadań fantasy lub po prostu tekstów fantastycznych, przypominających swoją strukturą wcześniej opublikowane powieści Chwina, a więc *Dolinę Radości* czy *Żonę prezydenta*. Poniekąd tak jest, że gdański pisarz nie porzuca od dawna wypróbowanych strategii pisarskich, w których magia współlistnieje z rzeczywistością opartą na zasadach racjonalnych. W omawianym tomie pisarz wykorzystał „anielską” (choć nie tylko) fantastyczność przede wszystkim do pogłębienia odczuwalnej zmysłami i obejmowanej kategoriami racjonalnymi rzeczywistości.

Ponadto, warto zaznaczyć, że opowiadania Stefana Chwina są przykładem zabawnej, ale i niepozbawionej nuty sarkazmu gry, zapośredniczonej w jednym z tekstów konwencją detektywistyczną (mam na uwadze prozę *Dirty Martin*, pisaną na wzór tak zwanego czarnego, chandlerowskiego kryminału), z polską dwudziestopięciowieczną codziennością. W tym samym, sarkastyczno-ironicznym tonie utrzymane są opowiadania *Droga na Belweder* oraz *Straszne skutki romanśów ze studentkami lat pierwszych*, w których „gorące” dziś dla dyskursu tematy obyczajowe i społeczno-po-

lityczne stają się źródłem w sumie niebanalnych refleksji o absurdzie dystrybuowanym za pomocą mediów przy walnym udziale polityków i publicystów różnej maści.

*Opowiadania dla Krystyny* nie są jedynie efektem żartobliwych literackich „wycieczek” pisarza w stronę tego, co dziś Polaków uwiera, a z czym niełatwo sobie radzimy jako wspólnota, bo, po pierwsze, ma ono charakter zjawiska globalnego oraz, po drugie, niespodziewanie staje się poręcznym, wielofunkcyjnym narzędziem w codziennej dyskusji na tematy wszelakie, od seksu poczynając, na kondycji instytucji państwowych (w ogóle, nie tylko polskich) i dramacie imigrantów kończąc. Zatem najnowszy zbiór tekstów Chwina można czytać także jako zdystansowany doświadczeniem pisarskim namysł nad sprawami ogólnymi, a zarazem na wskroś ludzkimi. Podczas lektury dużej części opowiadań miałem nieodparte wrażenie, że artysta z kronikarskiej perspektywy uważnie przygląda się nie tylko Polakom, ale także swojemu Miastu (co czyni z wielką regularnością), odkrywając niebanalne losy konkretnych ludzi pochłoniętych przez „flukta” Historii. Pisarz tka swoje fabuły z materii fantastycznej, choć nie jest w tym konsekwentny, co nie znaczy, że czytelnik – zamknąwszy tom opowiadań gdańskiego auto-

ra – z tego właśnie powodu odczuwa estetyczny dyskomfort. Sądzę, że najpierw zjawia się niedosyt.

To, co przyzwyczailiśmy się traktować w literaturze jako magię czy niesamowitość, nabiera w najnowszym zbiorze opowiadań gdańskiego pisarza znamion osobliwości pojmowanej w fizycznym czy astronomicznym znaczeniu. Chodzi bowiem o to, że elementy świata nierealnego, jak choćby przemawiający miecz Semena z opowiadania *Noc Wigilijna u podnóża groty* czy „spowiedź” strapionego archanioła Uriela przed Trybunałem, bohatera prozy zatytułowanej *Zamarznęte łąki*, wzmagają poznawczy niepokój czytelnika, poszukującego dla swoich interpretacji logicznego uzasadnienia w gęstej od nierealnych i realnych znaków fabule. Wraz z postępującą lekturą mnożą się pytania o istotę miejsc opisywanych przez Chwina, o prawdziwe oblicze Miasta, któremu z pewnym znużeniem przygląda się bohater kilku opowiadań, anioł Semen. Nawet jeżeli omawiany zbiór Chwina traktować będziemy w kategoriach literackiego portretu pewnego miejsca, to i tak na koniec okaże się, że nie mniej pasjonujące i ważne są postacie, ich ludzkie przewiny i doznania, które rozciągają się między radością i poczuciem szczęścia a zdziwieniem, wywołanym zagadką spotykających ich tragicznych

zdarzeń. Jednym słowem, osobliwość w *Opowiadaniach dla Krystyny* jest gęsta od zdarzeń, mających swój wyraźny metafizyczny walor, co tylko pogłębia sens historycznego wymiaru prezentowanych przez pisarza „wypadków”. Z tego powodu, jak sądzą, trafia do rąk czytelnika zbiór interesujących fabuł, wymykających się prostym klasyfikacjom tematycznym. Co pewien czas efekt zaskoczenia jest przez pisarza łagodzony trybem kronikarskim, który jednak nie unieważnia przeświadczenia graniczącego z pewnością, że oto rozciągnięte między niebem a piekłem poszczególne ludzkie losy, dziejące się w konkretnym Mieście, warte są kameralnej zadumy i refleksji. Chwin robi to z wyczuciem literackiej materii, nieśpiesznie i subtelnie odsłaniając przed czytelnikiem kolejne warstwy toczącej się historii, widzianej oczyma anioła Semena. W pewnym stopniu przebudowuje w najnowszej książce perspektywę autobiografizującą, znaną choćby z wczesnego utworu, zatytułowanego *Krótką historia pewnego żartu*.

Zarazem jednak pisarz z artystyczną dezynwolturą buduje obrazy, z jednej strony ekspresyjne, w których przemoc i śmierć organizują warstwę emocjonalną doświadczenia czytelniczego i stanowią niezawodne potwierdzenie HISTORII dotyczącej ludzi i miejsc, z drugiej

zaś komponuje on obrazy oniryczne i zmetaforyzowane, czego świadectwem znakomity opis „umykającego” w historyczne przepaście Gdańska z opowiadania *Semen patrzy na Miasto*: „Semen nie wstawał ze swojego fotela, tylko zamykał oczy, ale i tak widział to, czego nie chciał widzieć, chociaż Miasto z chwili na chwilę powoli zapadało się w nocną ciemność, nadciągającą od strony Żuław i ujścia Wisły, gasło w cieniu morenowych wzgórz na płaskiej równinie między bukowymi lasami a morzem, znikało na zawsze pod powierzchnią zimnej ciszy, która gasiła w szybach okien ostatnie światło dnia, choć serce mogło już odpocząć od obrazów i pytań, na które nie można było znaleźć żadnej odpowiedzi ani w Niebie, ani na Ziemi”. Chwin dał w tym tekście pierwszeństwo Miastu przed zamieszkującymi go tylko na мгніе ludźmi, ale przecież prozatorska pieśń na cześć Gdańska jest możliwa jedynie wtedy, gdy w pełni rozumie się – gdy pisarz w pełni rozumie – losy zamieszkujących go pojedynczych ludzi. Ich erotyczne przygody, niedomagania ciała, przechodzone w mieszczańskich przestrzeniach niegroźne choroby, a także niezauważalne dla postronnych scenki rodzajowe, jak choćby pogoń Anny Sergiejewny Tuszyn za tramwajem nr 3 – a więc wszystko to, co stanowi esencję każdego ludzkiego przecięt-

nego życia – współtworzy tkankę „wiecznego” (?) Miasta, zbudowanego przez Chwina za pomocą języka współczesnej kultury. W odróżnieniu od mglistej, naznaczonej śmiercią i zaświatowością Wenecji z prozy Tomasza Manna czy Hugo von Hofmannsthal, Gdańsk stoi po stronie życia, chociaż wojna doświadcza go bardzo okrutnie, daleko bardziej okrutnie niż zarazy Wenecję.

Rzec by można, że Chwin poszukiwał sposobu na takie poszerzenie palety literackich chwytów, które pozwalałyby uchwycić – bez naruszenia odczucia czytelniczej rzeczywistości fabularnych zdarzeń – momenty krótszego bądź dłuższego zawieszenia zwykłych, sensualnie weryfikowalnych momentów ludzkiego życia. Ponadto, tytułowanie opowiadań w taki sposób, jak zaproponował autor, a więc *O ludziach* i *O aniołach*, uruchamia w czytelniku określone procesy asocjacyjne. Układ wertykalny budowanego przez pisarza świata, rozdzielony na obszar *sacrum* i *profanum*, nie ma charakteru ścisłego i precyzyjnego, bowiem oba porządki – „ludzki” i „anielski” – przenikają się tak, jak w opowiadaniu *Puste krzesło przy wigilijnym stole*, w którym bohater-narrator przemieszcza się między światem żywych a umarłych w sposób niewiele różniący się od zwykłej podróży. Chwinowski humor, towarzyszący temu teksto-

wi od inicjalnego zdania „Od razu powiem, że zawsze nie lubiłem świąt”, nie opuszcza czytelnika do końca, osłabiając z pozoru ponurą wymowę utworu. Gwałtowna śmierć bohatera-narratora, spowodowana nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności, a także narastającą w nim świadomością, że jego małżeństwo – tak jak znakomitej większości ludzi – jest nieudane, przeniesiona zostaje do sfery „niematerialnej” do złudzenia przypominającej świat rzeczywisty: „Marzyłem o jakimś miejscu ustronnym, dalekim, cichym, bez żadnych specjalnych wygód i luksusów, gdzie mógłbym sobie przycupnąć na całą wieczność, nie zawracając nikomu głowy moją skromną osobą”.

Gra światami „ludzkimi” i „anielskimi” odzwierciedla strategię pisarską przyjętą przez Chwina w całym zbiorze. W pewnym sensie można ją określić jako artystyczną prowokację, która swoją energię czerpie z dwóch źródeł: z gry intertekstualnej i reporterskiej dociekliwości, będącej w istocie czymś więcej niż tylko zdaniem sprawy z tego „kto?”, „co?”, „gdzie?”, „z czyją pomocą?”, „dlaczego?”, „jak?” i „kiedy?”. Tak przecież jest w ostatnim opowiadaniu *Nieznany sprawca*, w którym fizyczne dolegliwości studenta Romana powodują zaburzenia w odczuwaniu nie tylko bodźców płynących ze świata zewnętrznego,

ale przede wszystkim „zakłócają” jego poczucie immanencji tożsamościowej. W tym kontekście popełniona przez studenta zbrodnia (notabene, jako zdarzenie fabularne przywodząca na myśl prawdziwą historię) przestaje niejako „należać” do niego i mimo odbywania wyroku przez zbrodniarza czytelnik ma poczucie, że mogła dokonać się poza świadomością młodego mężczyzny. Z tym samym zabiegiem, osłabiającym wyrazisty kontur rzeczywistego świata, mamy do czynienia w innych tekstach włączonych do wspólnego minicyklu *O aniołach* (na przykład *Zamarznęte łąki*, *Puste krzesło przy wigilijnym stole*). Poniekąd wymiar eschatologiczny wpisany w tkankę fabularną i obecność w niej postaci z innej, fantastycznej rzeczywistości podlegają procesowi banalizacji lub przynajmniej ich cudowność poddana zostaje weryfikacji, którą autor uruchamia za pomocą – zdawać by się mogło – prostych zabiegów artystycznych. Pod tym względem znamieny jest początek wspomnianego już opowiadania *Semen*: „Anioł, który odwiedzał Aleksandra, miał na imię Semen i był tu od niedawna. Gdy po całym dniu podchodził do porcelanowej umywalni, by opłukać ręce z kurzu, wciąż jeszcze nie zdejmował przetartego płaszcza, na sandałach miał ślady popiołu i omijał lustro”. W dalszej części tekstu śle-

dzimy zmagania wojenne, w których udział biorą ludzie z krwi i kości, anioły dobre i złe, a losy świata ważą się w czasie gry w kości. Wojna powraca w kilku innych opowiadaniach na zasadzie wspomnienia, jak w znakomitym utworze *Ptaszki w ogniu*, wchodzącym w skład jeszcze jednego minicyklu, zatytułowanego *Na wschodzie, na zachodzie*. Głównym bohaterem tej historii są bowiem ptaki, które z racji toczącej się wojny wypchnięte zostały przez człowieka z Miasta. Ale tylko na pewien czas, gdyż strawione przez pożar budynki szybko stawały się znakomitym lokum dla ptasich stad, a rozkładające się zwłoki poległych żołnierzy, cywilów i koni, także zaprzęgniętych do walki, okazywały się dla wróbli czy kawek solidnym pożywieniem. Ten z pozoru kuriozalny ornitologiczny obrazek, odsłaniający żywotną „zapobiegliwość” licznych gatunków miejskich ptaków, okazuje się być pretekstem do snucia rozważań o skomplikowanych i pozbawionych sentymentu, a nawet okrutnych, relacjach między zwierzętami a człowiekiem. „Zemsta” ptaków na ludziach zawiera w sobie ładunek niesamowitości. Chwin w swoich obserwacjach nie zatrzymuje się na obrazach naturalistycznych, ale przechodzi do rozważań natury ogólnej; otóż, obecność człowieka na ziemi skutkuje tym, że wypełnia

on wszystkie wymiary rzeczywistości wyłącznie swoimi sprawami. Ten egoizm, wynikający z charakterystycznej dla *homo sapiens* ekspansywności, zostaje co pewien czas sromotnie ukarany, gdy wracający do cywilizacyjnej równowagi świat stwarza, na moment za ledwie, okazję do ptasiej dominacji.

W omawianym zbiorze czytelnik znajdzie inne jeszcze tematy. Na przykład Chwina refleksje na temat polskiej wczesnokapitalistycznej rzeczywistości (*Wiedeńska miłość Stacha W.*) oparte zostały na schemacie fabularnym arcy powieści Bolesława Prusa i w dowcipny sposób zmodyfikowane dla podkreślenia dość zaskakującego finału opowiadania. Bliskie nam czasowo zdarzenia i sytuacje, jak w opowiadaniach *Droga na Belweder*, *Straszne skutki romansów ze studentkami lat pierwszych*, wybierają postać nie tyle krytycznego opisu polskiej rzeczywistości, ile raczej stanowią niebanalne źródło gier określonymi motywami, znakami czy symbolami. Są one w wielu tekstach bardzo mocno związane z naszą współczesnością i odnoszą się do różnych jej elementów, jak cyfrowe komunikatory, nazwy polskich i międzynarodowych organizacji, korporacji, stacji telewizyjnych, a także nazwisk (co prawda zmienionych, ale rozpoznawalnych, na przykład Kuba Wojdanowski, telewizyjny showman

z opowiadania *Dirty Martin*) osób należących do świata polityki i mediów. Mimo to *Opowiadania dla Krystyny* nie stanowią jedynie artystycznie wartościowej i intelektualnie pociągającej glosy do współczesności. Sądzę, że Chwin celnie rozpoznaje i diagnozuje kondycję współczesnego społeczeństwa, które mniej lub bardziej sprawnie balansuje między rzeczywistością *offline* i *online*, co jest powodem wytwarzania pewnej kulturowej nadwyżki, a będącej w efekcie jednym ze źródeł tak zwanego szumu informacyjnego. Ponadto, opisywane z mistrzowskim wyczuciem ludzkiej psychiki dramaty, rozgrywane się nierzadko wśród dekoracji historycznych, mają w sobie ogromny walor autentyzmu, wynikający z głębokiego zrozumienia i literackiego przepracowania przez Stefana Chwina kilku zasadniczych relacji organizujących świat *sacrum* i świat *profanum*.

Pierwsza z nich zasada się na wewnętrznej, psychicznie usankcjonowanej, grze między odczuciem banalności a odczuciem niezwykłości czy wręcz cudowności, towarzyszących ludzkiej egzystencji od narodzin po śmierć. Kolejna dotyczy niesłabnącego w człowieku napięcia między doświadczeniem jako aktem jednostkowym a doświadczeniem jako elementem kulturowym, integrującym społeczeństwo.

Na koniec należy wskazać trzecią relację, uruchamianą przez Chwina w *Opowiadaniach dla Krystyny*. Określić ją można jako ironię w znaczeniu nadanym przez Friedricha Schlegla. Otóż konstruowanie światów fikcyjnych, mających ciężar gatunkowy historii konkretnego człowieka, konkretnego narodu i konkretnego Miasta, dyskretnie przenosi czytelniczą ciekawość z warstwy fabularnej na symboliczno-metafizyczną, która w osobliwy sposób wiruje wokół spraw ludzkich i nie-ludzkich.

Maciej Wróblewski

**Stefan Chwin**, *Opowiadania dla Krystyny*,  
Wydawnictwo Tytuł, Gdańsk 2018

## Potęga Herberta

W opiniotwórczym dodatku książkowym do dziennika „The New York Times” obowiązuje żelazna zasada: recenzenci nie mogą znać osobiście autorów omawianych książek. Ma to przeciwdziałać różnym formom nepotyzmu. Gdyby się wydało, że autor i recenzent są mimo wszystko bliskimi znajomymi, to ten drugi jest karany zakazem druku w piśmie. Zabieg ma na celu zapewnienie maksimum bezstronności. Nazbyt przychylna recenzja

przekłada się na liczbę sprzedanych egzemplarzy, a na tak ogromnym rynku wydawniczym jest to sprawa niebagatelna.

Tak się składa, że znałam i Czesława Miłosza, i Zbigniewa Herberta, a ponadto koleguję się z oddali z autorem ich biografii – Andrzejem Franaszkiem. Czyli według tamtejszych reguł miałabym szlaban na pisanie o jego najnowszym dziele, liczącej blisko dwa tysiące stron dwutomowej opowieści o życiu i twórczości Herberta. Na szczęście takie surowe normy nie obowiązują u nas, niemniej jednak świadoma ich istnienia w Ameryce będę się starała czujnie przestrzegać obiektywizmu.

Na początek muszę wyrazić słowa podziwu i uznania dla ogromu pracy krakowskiego krytyka. Nakładem czasu i niemałych środków finansowych (chyba wydawca i mecenas mu ich nie poskąpili) Franaszek wędrował śladami Herberta, który znaczną część życia spędził w podróży, bo od młodości ciągle zmieniał adresy, jakby gnany niepokojem, ale i ciekawością oczu. Autor przeprowadził setki rozmów z krewnymi i przyjaciółmi poety, sięgnął do niepublikowanych listów, zgromadził imponującą dokumentację. Zapoznał się z mnóstwem rękopisów wierszy, które od dłuższego czasu pieczołowicie rekonstruuje Ryszard Krynicki. Zbadał osobiste archiwum

poety, który był zawołanym zbieraczem, strzegącym zapisków notatek, rysunków własnych, pocztówek z reprodukcjami malarstwa, drobiazgów z podróży, albumów z dziełami sztuki i ogromnego księgozbioru. Przy tak niespokojnym życiu Herbert miał swoje zbiory uporządkowane, złożone w skoroszytach, teczkach, kopertach i koszulkach. Część z nich targał w walizie od Lwowa do Gdańska, Poznania, Torunia, Krakowa, Warszawy – miejsc dłuższego postoju i studiów ekonomicznych na Akademii Handlowej w Krakowie i prawniczych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Po Odwilży ruszył na Zachód, jeśli tylko udawało mu się uzyskać paszport, a z tym, jak wiadomo, bywało różnie. Płacił za te okresy wyzwolenia z „kamiennego łona ojczyzny” inwigilacją przez Służbę Bezpieczeństwa. Mimo to nigdy nie chciał wybrać emigracji. Odchodził i wracał; dziwna rzecz, że podobnie postępował z kobietami – wiązał się z nimi i opuszczał, by podporządkować je sobie na nowo.

Najważniejsze, że Franaszek zjednał sobie zaufanie wieloletniej towarzyski i żony Herberta, Katarzyny *de domo* Dzieduszyckiej. Na jego korzyść przemawiała praca sprzed lat: *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*. A nie była to oczywista sprawa. Literackie wdowy niekiedy za wszelką

cenę bronią prywatności swoich zmarłych mężów i przedstawiają światu ich wyidealizowany wizerunek. Katarzyna Herbertowa postawiła na otwartość, opowiadając o nadzwyczaj zawiłym związku ze swoim poetą. Pochodziła z wielodzietnej rodziny spauperyzowanej przez wojnę, była więc z natury opiekuńcza, a ponadto ogromnie wyrozumiała. I ona wyrasta w biografii Franaszka na drugą – obok Herberta – centralną postać obszernego dzieła. Życie z nim wymagało czasami heroicznych poświęceń. Naznaczony chorobą afektywną dwubiegunową, poeta miał jakby dwie sprzeczne natury uwięzione w jednym ciele. Kawalarz, żartowniś, opowiadacz lwowskich dowcipów językiem batiarów, przystaczał się w gniewne bóstwo, gotowe do bójek i brutalnych ataków słownych, zwłaszcza po alkoholu. Psychiatrzy nazywają tę przypadłość „chorobą geniuszy”, występującą u artystów, wynalazców, uczonych. Niektórzy badacze twierdzą nawet, że takie jednostki są twórcami naszej cywilizacji. Chory w okresach wzlotów doznaje takiego przyspieszenia myśli, że trudno za nim nadążyć. Płaci za te stany niemal objawienia paraliżującą depresją. Interwencje farmakologiczne niewiele pomagają. Herbert, jak podaje Franaszek, cierpiał na zaburzenia psychiki od połowy lat sześćdziesiątych, a w później-

szych okresach życia rozpaczliwie szukał pomocy u wielu specjalistów. Poddawał się hospitalizacji, przyjmował leki, których skutkiem ubocznym była niemoc twórcza. Był przy tym perfekcjonistą – pozostawił po sobie mnóstwo niedokończonych wierszy. Dążąc do doskonałości formy, ciągle je korygował i często nie dopuszczał do druku. Jego poezja, silnie naznaczona związkami z antykiem, jest jak wyryta w marmurze. Nie ma w niej śladu słabości czy choroby.

Franaszek trafnie zauważa, że „biograficzne śledztwa mają w sobie coś dwuznacznego”. Dużo łatwiej pisać o dawno zmarłych pisarzach, jak uczynił to wysoce przeze mnie ceniony Richard Ellmann, autor biografii trzech wielkich Irlandczyków: Yeatsa, Wilde’a i Joyce’a. Wtedy nie grozi wybuch konfliktu ze strony pozostałych przy życiu krewnych, a autor ma czyste sumienie, zdradzając skrywane tajemnice swoich bohaterów. Dzieje Herberta są ciągle żywe, naznaczone wieloma dramatycznymi zwrotami i wyborami. Myślę, że Franaszek wyszedł obronną ręką z powierzonego mu zadania, mając doświadczenie zdobyte w czasie pisania biografii Miłosza. Zastanawia mnie jednak, że długie życie Noblisty i jego bardzo obszerne dzieło zdołał zamknąć w jednym tomie, podczas gdy *Herbert* rozrósł się do gigantycznych wręcz rozmiarów. Z pewnością



zdecydował o tym dostęp do bogatych źródeł, ale również autorskie wtręty o charakterze historycznym. Znajdujemy więc w księdze między innymi zarys historii Lwowa, PAX-u, począwszy od przedwojennej działalności Bolesława Piaseckiego w ONR, spis uczonych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Rodzi się tu pytanie: do kogo głównie Franaszek adresuje swoje dzieło? Założę się, że miłośnicy twórczości Herberta znają z grubsza te fakty, więc przypomnienie ich nie ma większego sensu. A zatem autor myśli o młodym pokoleniu czytelników? Dla nich jednak pochłonięcie biografii liczącej dwa tysiące stron wydaje się zajęciem ponad siły, bo najczęściej wystarczają im wiadomości z Internetu. A może Franaszek myślał od razu o czytelnikach zagranicznych? Herbert cieszy się przecież wielką estymą w krajach anglosaskich i niemieckojęzycznych. Tło historyczne wydaje się dla nich niezbędne. Jednakże tu na przeszkodzie stoi ogrom dzieła; w końcu wydana w USA biografia Miłosza pióra Franaszka ukazała się po sporych skrótach redakcyjnych. Wyobrażam sobie, że tym bardziej taki los czeka biografię Herberta.

O długości książki Franaszka zdecydowały też liczne cytaty z wierszy i prozy Herberta, niektóre utwory przytaczane niemal w całości, jak *Tren Fortynbrasa* i wiele innych. Nie

bardzo rozumiem, czemu ma służyć ten zabieg, bo są to na ogół doskonale znane wiersze. Przypuszczam, że światły czytelnik *Herberta* przystępując do lektury dzieła, kładzie obok tomy jego wierszy i esejów, by móc skonfrontować odpowiednie fragmenty biografii z tekstami literackimi. Narracja u Franaszka, nawiasem mówiąc, choć linearna, jak tego wymaga gatunek, zawiera mnóstwo komentarzy zaczerpniętych z lat późniejszych od opisywanych, nieco zaciemniających klarowność wywodu. Z drugiej strony, autor unika terminologii naukowej i z umiarem stosuje przypisy, pisze w czasie teraźniejszym, co dodaje narracji dynamiki, niemniej nie jest to lektura łatwa w odbiorze, być może ze względu na zawartość mnóstwa szczegółów. Największą zaletą tej książki jest to, że pobudza do głębokiego myślenia: jak kształtuje się geniusz poetycki i jaka jest cena, którą twórcy przyjdzie zań zapłacić. Pisze Franaszek: „Archiwum poety odkrywa niezwykle frapujący zapis pracy nad własnym tekstem, gdzie artyzm spleta się z budowaniem życiorysu”.

Książka Franaszka uświadomiła mi dwie zaskakujące cechy Herberta: skłonność do konfabulacji i roman-sowy charakter jego natury. Poeta od młodości ubarwiał różne fakty ze swego życia. Dawał do zrozumienia,

że utykanie jest wynikiem udziału w walkach partyzanckich, choć był to skutek złego zrośnięcia się nogi po upadku na nartach jeszcze w czasach szkolnych. Utrzymywał, że za okupacji karmił krwią wszy w instytucie Weigla. Twierdził, że krótko studiował w szkole teatralnej i na Akademii Sztuk Pięknych. Powtarzał, że jego ukochana babka, Maria z Bałabanów, była Ormianką, a dziadek pochodzący z Anglii popełnił samobójstwo. Wszystkie te opowieści i wiele innych były wytworem jego fantazji. Natomiast Herbert milczał na przykład na temat swojego krewnego, który podpisał folkslistę i został zastrzelony przez AK. Gdyby napisał własną biografię, byłaby to raczej powieść niż utwór o charakterze dokumentu. Te retusze życiorysu były tak znaczące, że można by nawet pokusić się o stwierdzenie u niego zespołu Münchausena. A może to zwykła tęsknota do lepszego „ja”, jak sądzi Andrzej Franaszek? Herbert mówił kiedyś o tej potrzebie w wywiadzie ze mną w Paryżu pod koniec lat osiemdziesiątych. Żywił uwielbienie dla czynu zbrojnego, dla uczestników walki. Nic dziwnego, że w trakcie mocno zakrapianego alkoholem przyjęcia w domu Carpenterów, jego amerykańskich tłumaczy, doszło do starcia z Miłoszem na tle dość prowokacyjnej ze strony autora *Ocalenia*

oceny powstania warszawskiego. Awantura zakończyła się wieloletnim zerwaniem kontaktów po dziesięciu latach głębokiej przyjaźni. Wprawdzie później doszło między nimi do zawieszenia broni, ale pod koniec życia Herbert wierszem-pamfletem *Chodasiewicz*, napisanym po lekturze poświęconych mu passusów w *Piesku przydrożnym*, zniweczył ostatecznie ich więź.

A zaczęło się tak wspaniale. Gdy Miłosz zdał swoje archiwum do działu rękopisów Beinecke Library (pierwsza jego część przybyła w dniu, gdy zjawiłam się na Uniwersytecie Yale jako stypendystka), z miejsca poprosiłam o teczkę listów Herberta. Nie była zbyt duża. Pierwsza widokówka została napisana niemal w miłosnej tonacji po spotkaniu obu poetów w Paryżu. Z latami zachwył Herberta Mistrzem, jak zapewniał, jakby malał, aż do głośnej kartki z rysunkiem słonia i mrówki z podpisem „Nie depcz”. Niewątpliwie tliła się gdzieś w dalszym planie rywalizacja między nimi, ale trzeba przyznać, że Miłosz uczynił wiele dla młodszego kolegi. Był jego pierwszym tłumaczem na angielski, począwszy od *Trenu Fortynbrasa* i dla brytyjskiego Penguin Books przygotował wybór jego wierszy, zanim zadbał o edycję książkową przekładów swoich poezji. Potem ubolewał, że na wieczorach autor-

skich Herberta w USA przedstawiano go nie jako wielkiego poetę, lecz zaledwie tłumacza. Ich zawiłe stousunki, naznaczone już to podziwem, już to wybuchami nienawiści ze strony autora *Pana Cogito*, warte są odrębnego szkicu na podstawie obu biografii Franaszka. W tym miejscu pragnę tylko zasygnalizować wspólne i odmienne cechy obu poetów. Miłosz był z natury ambiwalentny, a Herbert, nie licząc szaleńczych wygłupów, był w gruncie rzeczy bardzo pryncypialny. Miłosz był zanurzony w żywej naturze, choć widział jej złowrogą drugą twarz, Herbert był miłośnikiem martwej natury. Miłosz utożsamiał się z dębem, Herbert – z kamieniem. Jednym z daimonionów Miłosza był Eros, Herberta – Hermes. Miłosz wywodził się od Mickiewicza, Herbert – od Słowackiego i Norwida. Ciekawa rzecz, że o ile Miłosz ciągle odwoływał się w swojej poezji do „Miasta bez imienia” i do swojej małej ojczyzny w powiecie kowieńskim, o tyle Herbert prawie nigdy nie wracał pamięcią do rodzinnego Lwowa; był pochłonięty kulturą śródziemnomorską, Grecją, a także Holandią. Półroczny pobyt w Stanach, gdzie wykładał literaturę na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles, też nie pozostawił śladu w jego twórczości. Obu natomiast łączyła pasja zrozumienia różnych herezji chrześcijańskich.

Obaj ukończyli prawo, choć chyba niewiele z tych nauk znalazło odbicie w ich poezji. Obaj też zaabsorbowani byli filozofią, którą Herbert formalnie, ale dość krótko studiował, a Miłosz zgłębiał na własną rękę. Obaj mieli też bliskich przyjaciół-filozofów. W wypadku Miłosza był to najpierw Tadeusz Kroński, później etyczka Jeanne Hersch, w wypadku Herberta – przede wszystkim profesor Henryk Elzenberg. Byli w bliskich stosunkach z Leszkiem Kołakowskim, którego podziwiali za wyrafinowany intelekt. Może jakiś mądry umysł o tym napisze. Chętnie przeczytam.

Wspomniałam, że ze zdziwieniem przeczytałam o licznych *liaisons* Herberta z kobietami, począwszy od bodaj dziesięcioletniego romansu z sopocianką Haliną Misiołek. Temu związkowi zawdzięczamy nieco erotyków w poezji Herberta. W latach późniejszych wątek kobieciarstwa-męzczyzna w jego twórczości niemal zanika. Przypomina mi się w tym miejscu relacja młodziutkiej Julii Hartwig, która posłała Miłoszowi swoje pierwsze wiersze do oceny. Otrzymała surową reprymendę, bo jego zdaniem miłość nie jest właściwym tematem dla poezji (co nie przeszkodziło mu w napisaniu całkiem licznych przykładów poezji miłosnej). Najwyraźniej Herbert był podobnego zdania, choć obaj poeci byli z natury uwodzicielscy. Herbert

ołsniewał panie nieco staroświeckimi manierami i na dodatek miał wspa-  
niały głos. Zaprzyjaźniony z nim  
Jerzy Zawieyski nazywał go wręcz  
„Czarusiem”. Tymczasem stworzo-  
ny przezeń Pan Cogito jest kimś  
w rodzaju starego kawalera, scepty-  
ka i ironisty pochłoniętego swoimi  
rozprawami ze światem. Trudno  
wręcz wyobrazić sobie, że ma jakąś  
przyboczną kobietę. Ten niedostatek  
animy w poezji Herberta rzuca nieco  
światła na charakter jego związków  
z kobietami. Franaszek twierdzi, że  
szukał w nich opiekunek, a nie rów-  
norzędnych partnerek.

Z dwóch tomów dzieła Frana-  
szka z większym zainteresowaniem  
pochłonęłam tom drugi, poświęco-  
ny dojrzałemu poecie. Szarpanina  
Herberta w młodości, imanie się  
najróżniejszych zajęć, ucieczka  
w kolejne studia przed skrzeczącą  
rzeczywistością epoki stalinowskiej,  
szukanie własnego głosu w poezji,  
miłosne zawirowania stanowią oczy-  
wiście frapującą lekturę, ale obco-  
wanie poprzez biografię z wielkim,  
już w pełni ukształtowanym twórcą  
sprawia więcej satysfakcji.

I w tym miejscu chciałabym  
dodać kilka informacji dotyczących  
poety z końca lat osiemdziesiątych.  
Otóż gdy Miłosz sprzedał swoje  
archiwa Uniwersytetowi Yale, Ola  
Watowa nie wiedziała, co począć  
z archiwum swojego męża, na które

Biblioteka Polska w Paryżu nie wy-  
raziła ochoty. Korzystając z przyzna-  
nego mi stypendium na przygoto-  
wanie do druku listów Zygmunta  
Hertza do Miłosza, skomunikowałam  
się na miejscu z dyrektorem działu  
rękopisów nowożytnych, Vincentem  
Giroux, proponując mu kupno tego  
archiwum. Moim atutem było wyda-  
nie wtedy w USA przekładu *Mojego  
wieku*, doskonale przyjętego przez  
krytykę. Transakcja doszła do skutku,  
co zachęciło mnie do dalszych  
starań. Wiedząc, w jak trudnych  
warunkach finansowych znajdowali  
się Herbertowie mieszkający wtedy  
w Paryżu, zasugerowałam, żeby  
w Beinecke Library powstała nisza  
rękopisów polskich pisarzy i skontak-  
towałam Giroux z Herbertem. Poeta  
miał ze sobą niewiele rękopisów, ale  
biblioteka wyraziła gotowość ich  
nabycia. I tak się stało. Nieco później  
Giroux specjalnie przyleciał do Fran-  
cji, żeby osobiście odebrać dalszą  
część archiwum poety, ale natrafił  
na zdecydowane pogorszenie jego  
zdrowia. Herbert odprawił żonę do  
Polski i miotał się w mieszkaniu sam.  
Gdy Giroux – wzór dżentelmena –  
pojawił się na rue Hébert, został po-  
 prostu wyrzucony. Stamtąd przyje-  
chał wprost do mnie, opowiadając  
ze łzami w oczach o niefortunnym  
zdarzeniu. Wrócił do Stanów z pustą  
teczką, spotykając się z nieprzyjem-  
nościami ze strony szefostwa. Kiedy

po latach w Beinecke postanowiono, już po śmierci poety, dokończyć transakcję, to – jak wiadomo – sprzeciwił się temu polski minister kultury i archiwum zostało ostatecznie zakupione przez Bibliotekę Narodową.

Nie najlepsze doświadczenie miałam też z poleceniem twórczości Herberta w Wydawnictwie Fayard. Jego ówczesny szef literacki, Jean-Bernard Blandenier, tłumacz Nabokova, wydał właśnie kilka książek Miłosza i planował przekład poezji Adama Zagajewskiego. Wspomniałam mu, że może na pierwszy ogień wydałby *Barbarzyńcę w ogrodzie*. Okazało się, że przed laty zgłosił się do niego z przekładem tej książki Alain de Kosci, ale wydawnictwu jakoś nie przypadła wtedy do gustu. Herbert jako poeta był we Francji tamtych lat praktycznie nieznanym, więc przyniosłam Blandenierowi do wglądu nieco jego wierszy w przekładzie Konstantego Jeleńskiego, który zamierzał nad nimi pracować. Niestety, wkrótce potem zmarł. Niemniej wydawca zwrócił się do Herberta z propozycją ogłoszenia tomiku jego wierszy. Poeta wybrał tłumacza i przedstawił mu listę utworów. Następnie zmieniał ją tyle razy, że wszelkie plany wydawnicze dotyczące daty wydania książki legły w gruzach. Do tego Herbert nieustannie poprawiał przekłady i sprzeciwiał się ich przedwczesnej,

jego zdaniem, publikacji. Dla Blandeniera była to droga przez mękę i dziwi mnie, że za moją sugestią kupił od Jacka Kuronia prawa międzynarodowe do wydania jego wspomnień *Wiara i wina*.

Wybór wierszy Herberta po francusku w końcu się ukazał, ale Blandenier wkrótce potem zmarł młodo i moje kontakty z Fayard urwały się.

A biografista Andrzej Franaszek zabiera się do napisania kolejnego dzieła, tym razem poświęconego Józefowi Czapskiemu. Będą trzy tomy?

Renata Gorczyńska

**Andrzej Franaszek**, *Herbert, biografia*, tom I: *Niepokój*, tom II: *Pan Cogito*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2018

W nowej odsłonie – *W poszukiwaniu utraconego czasu*, tom pierwszy *W stronę Swanna*. Krystyna Rodowska brawurowo przełożyła *Ceremonie żałobne* Jeana Geneta (Nagroda „Literatury na Świecie”) i jej praca nad dziełem Marcela Prousta budziła zainteresowanie i uwagę.

Prousta zna się w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego i każdy tłumacz choćby tylko części tego monumentalnego cyklu musi z nim się mierzyć i konfrontować. I tak stało się i tym razem – uwagi tłumaczki na ten temat można przeczytać w jej posłowie.

Przede wszystkim ważne jest to, że Boy tłumaczył z innej edycji, a więc jakby z innej wersji *Poszukiwania...*, bo jednak sporo w recepcji tego dzieła od tamtego czasu się dokonało: na przykład odkryto i z piętyzmem opracowano wiele tekstów źródłowych – zeszytów, notatników i zapisów autora, a nie wiadomo, co się jeszcze znajdzie. Obecnie obowiązująca wersja Plejady z 1987 roku nie jest więc żadnym ostatecznym zamknięciem, ale kolejnym wariantem „utajonej” sfinksowej całości, znajdującej się, tak jak narrator, jakby

w stanie „pół-snu, pół-jawy”. Ta narracja to prawdziwy gąszcz – tak zewnętrzny, jak i wewnętrzny.

Rodowska zmieniła tytuł – zamiast: *straconego*, wstawiła: *utraconego*. Różnica mała, ale znacząca i istotna, bo jednak czas „stracony” a „utracony” to dwie różne jakości i kategorie. Jak zwykle w takim arcydziele, diabeł tkwi w szczegółach, na przykład w znaczeniach pojedynczych słów, ich połączeniach z innymi, prześwitach, odniesieniach, aluzjach i związkach, brzmieniach, niuansach, przemianach i rytmach, które w takiej czy innej translacji rządzą się swoimi prawami i zasadami. To mocno nacechowany i osobny styl wielkiego pisarza, w którym jest jego determinacja i specyficzny, wymyślony przez niego język, będący specyficzną odmianą tego, który wtedy panował i był tworzywem dla największych.

Wiele efektownych i w gruncie rzeczy pustych opinii wygłoszono w esejach i pismach o Prouście, ale miał on przecież zagorzałych wielbicieli, tak nam bliskich, jak Joseph Conrad, Ernest Hemingway, Samuel Beckett czy Walter Benjamin,

którzy wychwalali jego geniusz, nawet jeśli potem te pochwały nieco zmodyfikowali.

Rodowska jest drugą w polszczyźnie tłumaczką tego tomu, bardzo kompetentną, a więc mocno zaangażowaną w relacje tak z autorem, jak i pierwszym tłumaczem. Znamy sławne powiedzenie Becketta o przekładzie: „Nie ma nic, jest coś”. Rodowska mówi, że tłumaczenie jest interpretacją, dialogiem dwóch języków i tradycji, a także zmaganiem się osobowości (natur, charakterów, umysłów, duchów, talentów, etc.). Nad tym tomem pracowała od 1997 roku (patrz: podwójny proustowski numer 1–2/1998 „Literatury na Świecie”).

Boyowi zarzuca między innymi rażące dzisiaj anachronizmy, językowe dziwactwa, a nawet błędy – z punktu widzenia obecnej polszczyzny, więc nie ma tu jego większej winy. Mówi o jego niezręcznościach, przeinaczeniach, fałszywych tropach i błędzeniach, ale przyznaje, że tekst przekładu Boya towarzyszył jej przez cały czas. Ważne jest, że starała się zbudować swoją podmiotowość jako „tłumaczka druga”, co w takim starciu jest nie byle czym.

Mówi: „»Zestarzenie się« przekładu Boya uderza dzisiaj zwłaszcza w sferze słownictwa, stylistyki, form gramatycznych, szczegółu obyczajowego, ocierając się o anachronizm,

groteskowość, często nawet o niezręczność, i wreszcie, o rozmiianie się nie tylko z zasugerowaną intencją autora, lecz także niekiedy z odczuciem prawdy psychologicznej przedstawianej postaci” – i podaje różne przykłady. Zestawia jedną i drugą wersję, nazywając dokonania poprzednika „przekłamanie”, które jest czymś więcej niż „przeinaczeniem”. Czy są to rzeczywiste demaskacje? Nie sądzę. Boy tkwi w swoim proustowskim kokonie, Rodowska w swoim i dobrze, że mamy taki wybór. Ktoś lepiej zrozumie Prousta rozczłonkowanego na „bardziej czytelne części”, ktoś inny zachwyci się próbą rekonstrukcji długiej, tasiemcowej frazy francuskiego mistrza. Tłumaczka nazywa pierwszego tłumacza „oprawcą tekstu” i mówi o jego „kastracyjnych decyzjach” wobec oryginału, a ja zastanawiam się, co i jak on by na to odpowiedział. Kończy jednak polubownie i jest to miłe (na pewno dla Boya), a my wracamy do pamiętnego początku: „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej”, który jest taki sam jak początek starego poprzednika, żeby w radości i z pożytkiem czytać dalej.

Krzysztof Myszkowski

**Marcel Proust**, *W poszukiwaniu utraconego czasu*, tom I: *W stronę Swanna*, przełożyła, wstępem i posłowiem opatrzyła Krystyna Rodowska, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2018

W jednym z pierwszych listów do swego tłumacza, Karla Dedeciusa, pisał Tadeusz Różewicz: „Zapytuje mnie Pan, co mnie interesuje [...]. Ale: teatr, muzea, architektura, stare i nowe malarstwo (rzeźba) itd., itp. i wiele innych rzeczy – np. życie – czasem »poezja«; śmieje się Pan?”. To ważna wymiana listów: różewiczologowie (ale i dedeciusolodzy) dostali – w opracowaniu Andreasa Lawatego i Marka Zybury (którym winni wdzięczność za opracowane przypisy) – bogatą kolekcję materiałów biograficznych i poetologicznych, translatologicznych nie wykluczając. Sporo tu również świadectw o realiach dotyczących wzajemnych relacji między autorem zamkniętym w klatce peerelowskich realiów (dysponentem twórczości były instytucje państwowe, takie jak ZAiKS czy Agencja Autorska, sprawa wyjazdów i przyjazdów uzależniona była od przyznania paszportów czy wiz, co przecież wzajemnych relacji nie ułatwiało: sporo informacji na ten temat znajdujemy w innych zbiorach epistolograficznych dialogów, jakimi są tomy korespondencji między Heinrichem Kunstmannem a Tymoteuszem Karpowiczem i Joanną Kulmową) a jego tłumaczem żyjącym w wolnym kraju.

Dedecius, łodzianin i absolwent polskich szkół, po klęsce wojsk niemieckich pod Stalingradem powrócił

z niewoli w połowie lat pięćdziesiątych, najpierw zatrzymując się w NRD, później znalazł przystań w Niemczech Zachodnich, utrzymując się z pracy w firmie ubezpieczeniowej Allianz. Niezależnie jednak od tego podjął się pracy tłumacza, skupiając się przede wszystkim na prezentacji poezji polskiej. Pierwszym sukcesem była publikacja antologii wierszy wojennych *Lektion der Stille (Lekcja ciszy)*, która, co w poezji należy do rzadkości, doczekała się, entuzjastycznie przyjęta przez krytykę, dwóch wydań – fenomenowi temu poświęcił książkę „*Lekcja ciszy*” Karla Dedeciusa w *głosach krytyki niemieckiej* (2009) Marek Zybur. Można też przyjąć, że właśnie za sprawą tego zbioru twórczość Różewicza zwróciła na siebie uwagę wydawców niemieckich. Zwracając się w pierwszym liście do autora *Niepokoju*, podkreślał, że używa zwrotu „Panie Tadeuszu”, gdyż „po pierwsze, znamy się przecież »od lat«, po drugie, jesteśmy z tego samego pokolenia – nawet ten sam rocznik! – po trzecie, jak mówi Jerzy Kwiatkowski, poeci są międzynarodową masonerią, bractwem św. Apollona, które nie zna granic ani murów”. Wzmianka o murze wydaje się nieprzypadkowa: Dedecius pisał ten list w grudniu 1961 roku, gdy od kilku miesięcy Berlin Zachodni jest już odizolowany murem od terenów NRD.



Z biegiem lat, co dokumentuje ta korespondencja, znajomość między oboma twórcami nie tylko się pogłębiła, lecz przerodziła w zażyłą przyjaźń. Obaj panowie dożyli wieku sędziwego, zmarli po dziewięćdziesiątce, obaj też mieli za sobą doświadczenia wojenne, choć po przeciwnych stronach frontu. I oto w liście pisanym w połowie lat siedemdziesiątych pojawia się w tekście polskiego poety piękna i jednocześnie zdumiewająca opowieść: „Mój starszy Brat... miał w szkole najbliższego przyjaciela, Niemca – syna niemieckiego kolonisty – ze wsi Konstantynów (jeśli dobrze pamiętam) w woj. łódzkim. Razem się uczyli, razem tłumaczyli niemieckich poetów (np. Uhlanda). I ten przyjaciel Janusza odezwał się do mnie – napisał po przeczytaniu tomu wierszy (który Ty przetłumaczyłeś i wydałeś u Hansera). Edmund, »Mundek« – napisał do mnie z Baden-Baden, co z Januszem? Odpisałem: był w Łodzi oficerem AK, pracował w konspiracji – aresztowany przez Gestapo w lipcu 1944, rozstrzelany z grupą towarzyszy broni w listopadzie 44. – Szczegółów śledztwa (tortur na badaniach), a potem ekshumacji w roku 1946 nie opisałem. Będąc w Monachium, spotkałem córkę Edmunda, potem pojechałem do Baden-Baden. Gadaliśmy 3 dni i 3 noce... o tym, co

przeżył Edmund, co przeżyłem ja, i o życiu i śmierci Janusza. Wszystko wymieszane: łzy i śmiech, nazwiska profesorów gimnazjalnych, nazwiska i imiona sympatii dziewcząt, piękności gimnazjalnych, słowa polskie i niemieckie... Ech, Karolu... pokolenie nasze, nasze losy. Znasz to. I wiesz? Szok na dźwięk mowy niemieckiej, którą pierwszy raz po wojnie usłyszałem we »wschodnim« Berlinie”.

Jak widać, praca tłumacza może mieć zgoła nieoczekiwane konsekwencje dla autora, którego utwory przekłada. Ale też nie tylko kwestie egzystencjalne stanowią przedmiot tej korespondencji. Dedecius – inicjator fundamentalnej antologii polskiej literatury dwudziestego wieku, siedmiotomowego dzieła *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts* (nawiasem mówiąc, dwa pierwsze, poświęcone poezji tomy doczekały się powtórki w edycji francuskojęzycznej) – żywo był zainteresowany przemianami polskiego piśmiennictwa, od średniowiecza poczynając, nie dziwi zatem, że chłonał uwagi Różewicza dotyczące przemian literatury najnowszej, takich choćby, jak losy awangardy: „Sprawa polskiej »awangardy« (tej z 20-lecia) jest bardzo złożona – przy tym zmieniła się rola tej »awangardy« – ja osobiście tym zjawiskiem interesowałem się najbardziej jako

uczeń gimnazjalny, później raczej absorbowało mnie odchodzenie od »linii« tej klasycznej awangardy (którą w Polsce wytyczali Peiper, Przyboś, Brzękowski i inni), ale to są sprawy skomplikowane – sprawa rozciągnięcia tego pojęcia »awangardy« na takie zjawiska jak Witkiewicz (Witkacy), Chwistek, Gombrowicz, Czechowicz i inni... jest ciągle sprawą otwartą (w polskiej krytyce). »Awangarda krakowska« (Peiper, Przyboś, Kurek + Brzękowski) może być uważana za jedno skrzydło – a o jednym skrzydle, jak wiadomo, nie lata się: raczej czasem kuleje. Nawet jeśli to jest dobre, piękne skrzydło (Przyboś)».

Na szczęście adresatem tych słów był człowiek, który mniej więcej pojmował, o co Różewiczowi chodzi, choć... powtórzyć wypada za autorem: „to są sprawy skomplikowane”. Na pewno warto by było się zastanowić, jak sobie Różewicz mógł wyobrażać domyślne „drugie skrzydło” i nie można wykluczyć, że – jeśli pytanie padło – mógł rzecz objaśnić Dedeciusowi w późniejszych spotkaniach osobistych. Co zresztą dla tamtego czasu charakterystyczne, w miarę jak nasilają się owe spotkania – przy stosunkowo sporej łatwości pozyskiwania przez Różewicza paszportu – korespondencja nie tyle zamiera, co zostaje w dużej mierze zredukowana do kwestii dla

ewentualnych cenzorów (a kontrolowania listów przez właściwe służby peerelowskie wykluczać raczej nie należało: odpisując na list Dedeciusa z 15 grudnia 1986, odpisywał Różewicz w sylwestra tegoż roku: „dzisiaj przyszedł Twój list i dzisiaj odpisuję, poczta idzie długo”) raczej obojętnych: w tych sprawach Dedecius, mający wszak za sobą doświadczenia sowieckie i ernerdowskie, nie był tak naiwny i beztroski, jak wiele innych osób na Zachodzie.

Interesujące w tej wymianie listów – przynajmniej z mojego punktu widzenia – jest skupienie się obu rozmówców na doświadczeniu pokoleniowym. Dobrym przypisem do tego wydają się słowa z listu Dedeciusa na temat szkicu, który pisze o twórczości Różewicza: „Panegiryk wyszedł nudnowato. Opis treści również. Najlepiej wychodzi mi, kiedy wpadam w Twoją tonację i zaczynam z Tobą gadać po przyjacielsku, ale i – rzadko, od czasu do czasu – polemicznie. Bo wtedy ta rozmowa żyje i pokazuje, że w walce z formami i formalizmami my – łódzko-radomskie sąsiady i bliźniaki – szukamy treści pokolenia, siebie nawzajem. Tzn. przyglądam się Tobie i widzę siebie, patrzę w lusterko Twoich wierszy i widzę maskę – własną”. To doświadczenie pokoleniowe jest zarazem dla Dedeciusa jednym z podstawowych wyznaczników jego pracy transla-

torskiej: dążenia do porozumienia między Niemcami i Polakami przede wszystkim na polu relacji kulturalnych – nie przypadkiem z jego inicjatywy powołany został do życia w roku 1977 w Darmstadt Deutsches Polen-Institut. Wszystko to dowodzi, iż nie da się tej korespondencji, zwłaszcza gdy chodzi o czytelników z młodszych pokoleń, czytać bez znajomości realiów czasu, w którym powstawała. Bez tego kontekstu, nawet wówczas, gdy rzecz jest

opatrzona porządnymi przypisami, wiele spraw pozostaje niezrozumiałymi. Jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości: ten epistolarny dialog należy do jednych z najważniejszych, jakie miały miejsce między Polakami i Niemcami po drugiej wojnie światowej.

Leszek Szaruga

**Karl Dedecius, Tadeusz Różewicz, Listy 1961–2003**, opracowali Andreas Lawaty, Marek Zybu-  
ra, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2017

# N O T Y   O   A U T O R A C H

**Stefan Chwin**, ur. 1949 w Gdańsku, prozaik, eseista, profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio ogłosił *Srebrzysko. Powieść dla dorosłych* (2016) oraz *Opowiadania dla Krystyny* (2018) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 3 (67) i 2016 nr 4 (92)]. Mieszka w Gdańsku.

**Alberto Giacometti** (1901–1966), szwajcarski rzeźbiarz i malarz [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2003 nr 2–3 (38–39), Dodatek do 2013 nr 4 (80) i 2013 nr 3 (79)].

**Marco Giacometti**, ur. 1960, współzałożyciel i prezes Fondazione Centro Giacometti w Stampie w Val Bregaglia. Mieszka w Stampie.

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

**Catherine Grenier**, ur. 1960, jest francuskim historykiem sztuki, organizatorką wystaw; była wicedyrektorką Centre Georges Pompidou; od 2014 prowadzi paryską Fondation Alberto et Annette Giacometti; autorka monografii Christiana Boltanskiego, Annette Messager, Salvadora Dalí oraz Alberta Giacomettiego. Mieszka w Paryżu.

**Marek Kędzierski**, ur. 1953 w Łodzi, prozaik, eseista, tłumacz Samuela Becketta i Thomasa Bernharda, reżyser; ostatnio ukazała się w jego przekładzie powieść Thomasa Bernharda *Korekta* (2013). Mieszka m.in. w Paryżu.

**Antoni Libera**, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; ostatnio opublikował *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta* (wraz z Januszem Pydą OP) (2015, 2018) i nowe przekłady *Bereniki* Jeana Racine’a (2017) oraz *Tragedii* Sofoklesa (2018). Mieszka w Warszawie.

**Virginia Marano**, ur. 1993, studiowała historię sztuki na Uniwersytecie w Sienie, specjalizując się w sztuce nowoczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Giacomettiego. Obecnie pisze doktorat na Uniwersytecie w Zurychu.

**Krzysztof Myszkowski**, ur. 1952 w Toruniu, prozaik, eseista; ostatnio opublikował *Addenda* (2017), *Puste miejsce* (2018) i *W rozmowie* (2018). Mieszka w Toruniu i Bydgoszczy.

**Samson Picard**, ur. 1985, artysta malarz, designer, muzyk, scenograf i asystent teatralny. Studiował architekturę i meblarstwo. Prowadzi biuro studiów teatralnych w Théâtre National de la Danse de Chaillot. Mieszka w Paryżu.

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

**Krzysztof Siwczyk**, ur. 1977 w Knurowie, poeta, eseista. Ostatnio opublikował esej *Koło miejsca/Elementarz* (2016) oraz tomy wierszy *Jasnopis* (2016) i *Mediany* (2018). Mieszka w Gliwicach.

**Leszek Szaruga**, ur. 1946 w Krakowie, autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej i rosyjskiej, profesor Uniwersytetu Warszawskiego; ostatnio opublikował m.in. *Wyjście z utopii* (2016), *Trochę inne historie* (2016) i *Extractum* (2017). Mieszka w Warszawie.

**Piotr Szewc**, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki, redaktor „Nowych Książek”; ostatnio opublikował tom wierszy *Świątełko* (2017). Mieszka w Warszawie.

**Maciej Wróblewski**, ur. 1968 w Elku, eseista i krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Mieszka w Toruniu.



Festiwal **EnergaCAMERIMAGE** zaprasza

# MALARSTWO wciąż ŻYWE...

W poszukiwaniu nowoczesności

## 11.11.18 – 13.01.19

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu

KURATORZY: MAREK ŻYDOWICZ, Dyrektor Festiwalu EnergaCAMERIMAGE, MICHAEL HAAS, Galeria Michael Haas | WSPÓŁPRACOWNICZKA KURATORSKA: WACŁAW KLUCZMA, Dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu

Mezaki, © Anselm Kiefer

WSPÓŁFINANSOWANIE: GMINA MIASTA TORUŃ, WOJEWÓDZTWO KUJAWSKO-POMORSKIE, MINISTER KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO, POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ ORAZ FILMOTĘKA NARODOWA - INSTYTUT AUDIOWIZUALNY

DOFINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW  
OWNOŚCI MIĘDZA TORUŃ

PARTNEREM GŁÓWNYM WYDARZENIA  
JEST WOJEWÓDZTWO KUJAWSKO-POMORSKIE

WSPÓŁFINANSOWANIE  
FESTIWALU

ORGANIZATORZY  
WYSTAWY

INSTYTUT  
TECHNOLOGICZNY

PARTNERZY  
WYSTAWY

SPONSOR  
GŁÓWNY



WYDARZENIE WSPÓŁFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW EUROPEJSKIEGO FUNDUSZU ROZWOJU REGIONALNEGO  
W KAMACH REGIONALNEGO PROGRAMU OPERACYJNEGO WZROSTAJĄCA KUJAWSKO-POMORSKIE NA LATA 2014-2020



Festiwal Filmowy EnergaCAMERIMAGE zaprasza

# Joachim Elzmann

w ramach wystawy  
**MALARSTWO  
wciąż ŻYWE...**

W poszukiwaniu nowoczesności

## 11.11.18 – 13.01.19

**Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu**

KURATORZY: MAREK ŻYDOWICZ, Dyrektor Festiwalu EnergaCAMERIMAGE | WSPÓŁPRACA KURATORSKA: WACLAW KUCZMA, Dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu

Mikado-Stadt (Vinzent). © Joachim Elzmann

WSPÓŁFINANSOWANIE: GMINA MIASTA TORUŃ, WOJEWÓDZTWO KUJAWSKO-POMORSKIE, MINISTER KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO, POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ ORAZ FILMOTeka NARODOWA - INSTYTUT AUDIOWIZUALNY

SPONSOR  
STRATEGICZNY



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW  
OWNYCH MIASTA TORUŃ



PARTNEREM GŁÓWNYM WYDARZENIA  
JEST WOJEWÓDZTWO KUJAWSKO-POMORSKIE



WYDARZENIE WSPÓŁFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW EUROPEJSKIEGO FUNDUSZU ROZWOJU REGIONALNEGO  
W RAMACH REGIONALNEGO PROGRAMU OPERACYJNEGO WOJEWÓDZTWA KUJAWSKO-POMORSKIEGO NA LATA 2014-2020

**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 02, 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 02, 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 4/2018*



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)

Biblioteka Kraków  
Agnieszka Wiktorowska-Chmielewska,  
*Krąg ochronny*, Kraków 2018

Institut Mikołowski  
Tadeusz Sławek, *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 152, Mikołów 2018  
Iwona Smolka, *Jawne i zakryte. Szkice o poezji*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 151, Mikołów 2018

Państwowy Instytut Wydawniczy  
Julia Hartwig, *Inna wyspa*, wybór i wstęp Anna Nasiłowska, seria Poeci do kwadratu, Warszawa 2018

Jan Lechoń, *Kasandra się myli*, wybór i wstęp Wojciech Wencel, seria Poeci do kwadratu, Warszawa 2018

Tadeusz Różewicz, *I znów zaczyna się przeszłość*, wybór i wstęp Jan Polkowski, seria Poeci do kwadratu, Warszawa 2018

Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”  
Sándor Márai, *Księga ziół*, przełożył Feliks Netz, wydanie szóste, seria Literatura przekładowa – wydania indywidualne, Warszawa 2018  
Sándor Márai, *Żar*, przełożył Feliks Netz, wydanie ósme, seria Literatura przekładowa – wydania indywidualne, Warszawa 2018

Wydawnictwo Dolnośląskie  
*Słowa, które zmieniły Polskę*, komentarze do tekstów źródłowych napisali: Katarzyna Bock-Matuszyk, Monika Piotrowska-Marchewa, Barbara Techmańska, Joanna Wojdon, Leszek Ziątkowski, Wrocław 2018

Wydawnictwo FORMA  
Bogusława Latawiec, *Pierzchające ogrody*, seria Tablice, Szczecin Bezrzecze 2018

Wydawnictwo Literackie  
Hanna Krall, *Pola i inne rzeczy teatralne*, Kraków 2018  
Stanisław Lem, *Diabeł i arcydzieło. Teksty przełomowe*, Kraków 2018

Szewach Weiss, *Pamiętam...*, rozmawia Kamila Drecka, Kraków 2018

Wydawnictwo MG  
Fiodor Dostojewski, *Wieczny mąż*, przełożył Julian Tuwim, Warszawa 2018  
Victor Hugo, *Nędznicy*, tom II, przekład „Biblioteki Arcydzieł Literatury” z 1931 roku, wydanie skrócone (zgodnie z wydaniem Iskier z 1954 roku), Warszawa 2018  
Józef Piłsudski, *Myśli i wypsknięcia*, Warszawa 2018  
Leopold Tyrmand, *Zapiski dyletanta*, Warszawa 2018

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu  
Rafał Brasse, *Poetyka doświadczenia duchowego w liryce Tadeusza Gajcego*, Toruń 2018  
Cezary Dobies, *Herbert w Toruniu. Miasto i mistrz*, wydanie drugie, poprawione i poszerzone, Toruń 2018

Zygmunt Krasiński, *Mściwy karzeł i inne opowieści. Powieść historyczna z dziejów narodowych XI wieku*, Seria Literacka POZA, Toruń 2018

Zygmunt Krasiński, *Władysław Herman i dwór jego*, Seria Literacka POZA, Toruń 2018

Wydawnictwo Prószyński i S-ka  
Krzysztof Kamil Baczyński, *Ten czas. Wiersze zebrane*, Warszawa 2018  
Paweł Jasienica, *Polska Jagiellonów*, Warszawa 2018

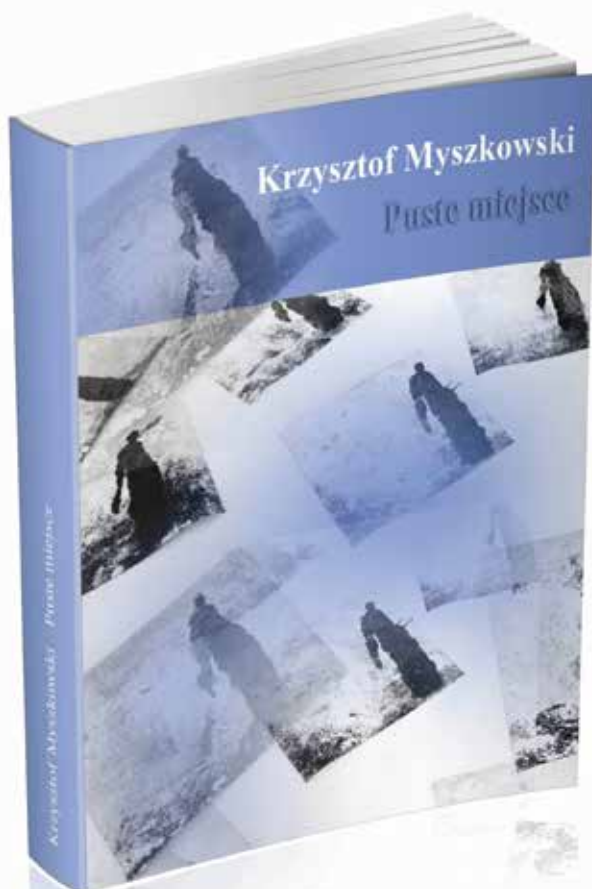
Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria  
Serge Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*. Wokół *Xięgi bałwochwalczej*, przełożyła Paulina Tarasewicz, seria Biblioteka Schulz Forum, Gdańsk 2018

Ewa Nawrocka, *Słowacki – wielki nieobecny*, seria Wokół literatury, Gdańsk 2018

Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, seria Biblioteka Schulz Forum, Gdańsk 2018



## Biblioteka „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”



Eseje Krzysztofa Myszkowskiego dotyczą przede wszystkim, a w istocie niemal wyłącznie, literatury. Pisze on je jako znawca i miłośnik. Do pisarzy, którymi zajmuje się od lat z dużą intensywnością, należą nasi nobliści: Czesław Miłosz i Wisława Szymborska, a spoza tego kręgu – Zbigniew Herbert. W tym gronie pisarzy trzeba też uwzględnić jednego klasyka spoza literatury polskiej – Samuela Becketta. To jest – by tak powiedzieć – czwórka faworytów Krzysztofa Myszkowskiego, im poświęcone prace ujawniają świetne pióro eseisty, nowatorstwo w podejściu do spraw literatury, doskonały warsztat analityczny, szerokie horyzonty interpretacyjne. Jako krytyk i eseista Krzysztof Myszkowski nie ogranicza się wszakże do tej czwórki pisarzy, którym poświęca najwięcej uwagi. Ma on w swym dorobku liczące się szkice jeszcze o kilkunastu innych autorach, by wymienić tylko Jerzego Andrzejewskiego, Mirona Białoszewskiego, Julię Hartwig.

Michał Głowiński

---

Książkę można zamówić w Redakcji „Kwartalnika Artystycznego”:  
tel. 52 585 15 02 w. 101 lub 115; e-mail: kwartalnik@kpck.pl

CENA 11 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 1232-2105



04

INDEKS 36294

9 771232 210802

Detailed description: This block contains a barcode with the ISSN number 1232-2105 printed above it. To the right of the main barcode is a smaller barcode with the number 04 above it. Below the main barcode is the number 9 771232 210802. To the right of the smaller barcode is the text INDEKS 36294.