

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

103

**A POLLINAIRE
E NZENSBERGER
B OCZKOWSKI
M ATYWIECKI
S ZUBER
C HWIN I S OBOLCZYK
o G OMBROWICZU**

Literatura polska
trzydziestolecia 1989–2019

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

| | | |
|---------------------------|----|--|
| GUILLAUME APOLLINAIRE | 3 | Le Pont Mirabeau |
| GUILLAUME APOLLINAIRE | 4 | Most Mirabeau w przekładzie Adama Ważyka |
| GUILLAUME APOLLINAIRE | 5 | Most Mirabeau w nowym przekładzie Antoniego Libery |
| HANS MAGNUS ENZENSBERGER | 7 | Wypowiedzenie wojny |
| | 8 | Astronomiczne kazanie niedzielne Mała teodycea |
| | 9 | Instrumenty • Nóż do ryb i idee |
| | 10 | Mała nocna muzyka w hotelowej łaźience Luki poznania |
| | 11 | Rząd wielkości • Biskupowi Berkeleyowi do sztambucha |
| | 12 | Pytania do kosmologów |
| | 13 | Masa atomowa 12,011 |
| | 14 | Komunikacja lotnicza |
| RYSZARD KRYNICKI | 15 | Nota |
| KRZYSZTOF BOCZKOWSKI | 19 | Młody • Trzej Królowie • *** (<i>Zbudziłem się...</i>) |
| | 20 | *** (<i>Śniłem że zmarłem...</i>) • *** (<i>Każdego dnia przeżywam w sobie moją miłość...</i>) |
| | 21 | *** (<i>Mój smutek był niepotrzebny...</i>) |
| PIOTR MATYWIECKI | 23 | Mowa o rzeczach |
| JANUSZ SZUBER | 45 | Bez się |
| | 46 | Czemu? No, właśnie |
| | 47 | Jest tak, jakby dalej to samo |
| PIOTR SZEWC | 48 | Drzewo • Dzika grusza • Lipiec |
| | 49 | Obrazki podróżne • Słowo przeznaczenie |
| STEFAN CHWIN | 51 | Co zostanie z Gombrowicza? |
| ARTUR SZLOSAREK | 63 | W Mantui • Niemiecka chemia |
| ANDRZEJ SZUBA | 65 | Postscripta |
| PIOTR SOBOLCZYK | 67 | Zabijanie Gombrowicza |
| KRYSTYNA LENKOWSKA | 73 | Pozycje na dobranoc |
| | 74 | Czaso-wietrzeń • Leda i łabędzie w Sopocie |
| KS. JANUSZ ADAM KOBIERSKI | 75 | Barabaszy, inna wersja |
| | 76 | Nocna apteka duszy |
| PAWEŁ TAŃSKI | 77 | big in japan |
| | 78 | pierwsze linijki wiersza zasypiają u jego boku |

GŁOSY I GŁOSY

JAK OCENIAM LITERATURĘ POLSKĄ TRZYDZIESTOLECIA 1989–2019

79

Bogusław Kierc, Piotr Łuszczkiewicz, Anna Nasiłowska, Piotr Sobolczyk

| | | |
|------------------------|-----|---|
| ARTURO GUTIERREZ PLAZA | 97 | <i>Saudade</i> • Rybka mojej córki |
| | 98 | Sen • Bóg nie pisze wierszy |
| KRYSTYNA RODOWSKA | 100 | Nota |
| MARICRUZ PATIÑO | 101 | Czysta miłość • <i>À propos</i> Justyny |
| | 102 | Przebudzenie |
| | 103 | Meczet • Dzwony Maryjne |
| KRYSTYNA RODOWSKA | 104 | Nota |

VARIA

| | | |
|----------------------|-----|---------------------------------|
| STEFAN CHWIN | 105 | Dziennik 2019 (3) |
| KRZYSZTOF MYSZKOWSKI | 113 | Ulice główne, ulice boczne (6) |
| MAŁGORZATA SOKORSKA | 123 | Pożegnanie |
| LESZEK SZARUGA | 129 | Na końcu języka (9) |
| PIOTR SZEWC | 136 | Z powodu i bez powodu (55) |
| ARTUR SZLOSAREK | 139 | Notatki do zapomnianych podróży |
| JANUSZ SZUBER | 146 | Podziękowanie |

RECENZJE

| | | |
|-------------------|-----|---------------------------|
| KONRAD ZYCH | 147 | Nic po |
| JAKUB BECZEK | 152 | Jasne pole, czarne źródło |
| MACIEJ WRÓBLEWSKI | 156 | Pochwała konsekwencji |

NOTY O KSIĄŻKACH

| | | |
|----------------------|-----|------------------------------|
| KRZYSZTOF LISOWSKI | 163 | Uważny miejski wędrowiec |
| BOGUSŁAW KIERC | 164 | Śmieszne historie i bagatele |
| MICHAŁ CZORYCKI | 166 | „Między ścianami horyzontów” |
| ALEKSANDRA FRANCUZ | 169 | Dnieje |
| ALEKSANDRA FRANCUZ | 171 | Tropy epifanii |
| JERZY MADEJSKI | 175 | Wyznawca, uczeń, hermeneuta |
| JAKUB BECZEK | 181 | Okazywanie języka |
| ANNA NASIŁOWSKA | 185 | Świrszczyńska raz jeszcze |
| KRZYSZTOF MYSZKOWSKI | 188 | Z Domu Marty |

| | |
|-----------------|-----|
| NOTY O AUTORACH | 191 |
| NOWE KSIĄŻKI | 196 |

GUILLAUME APOLLINAIRE

Le Pont Mirabeau

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Most Mirabeau

w przekładzie Adama Ważyka

Pod mostem Mirabeau płynie Sekwana
I niejedna miłość
Czy nie dość wspomiana
Po bólu zawsze radość niespodziana

Zegar niech dzwoni noc niech nastaje
Dni ulatują ja pozostaję

Z twarzą do twarzy połączmy ramiona
Nieruchomi kiedy
Pod mostem ramion kona
Fala od wiecznych spojrzeń umęczona

Zegar niech dzwoni noc niech nastaje
Dni ulatują ja pozostaję

Miłość jak woda bieżąca odpływa
I odpływa życie
Woda jakże leniwa
Nadzieja nasza jakże natarczywa

Zegar niech dzwoni noc niech nastaje
Dni ulatują ja pozostaję

Niech dni się toczą jak rzeka wezbrana
Ni czas nie zawraca
Ni miłość pożegnana
Pod mostem Mirabeau płynie Sekwana

Zegar niech dzwoni noc niech nastaje
Dni ulatują ja pozostaję

Most Mirabeau

w przekładzie Antoniego Libery

Most Mirabeau. A pod nim nurt Sekwany.

Dawne miłości –

Ich czar wciąż wspominany;

Te chwile szczęścia, które leczy rany.

Noce i dnie – gdziekolwiek, tu czy tam –

Mijają i pierzchają, a ja trwam.

Stańmy naprzeciw siebie, złączmy dłonie.

A pod tym mostem z naszych rąk

Niech tonie

Owo spojrzenie wieczne, które płonie.

Noce i dnie – gdziekolwiek, tu czy tam –

Mijają i pierzchają, a ja trwam.

Miłość przemija jak ta woda płynie.

Miłość przemija

Jak w czasie lawinie

Życie z wszelkimi nadziejami ginie.

Noce i dnie – gdziekolwiek, tu czy tam –

Mijają i pierzchają, a ja trwam.

Toczy się czas i zmienia świat zastany.

Nie wróci się,

Jakkolwiek był kochany.

Most Mirabeau. A pod nim nurt Sekwany.

Noce i dnie – gdziekolwiek, tu czy tam –

Mijają i pierzchają, a ja trwam.

15 kwietnia 2019 roku spłonęła katedra Notre-Dame w Paryżu – budowla emblematiczna dla tego miasta i symbol trwałości kultury. Katastrofa ta przywołuje na pamięć jeden z najsłynniejszych wierszy Guillaume Apollinaire'a *Le Pont Mirabeau*. Przywołujemy go dzisiaj w dwóch przekładach: starym, Adama Ważyka, i nowym, Antoniego Libery. (Red.).

Joanna Heländer



HANS MAGNUS ENZENSBERGER

w przekładzie Ryszarda Krynickiego

Wypowiedzenie wojny

Na zapleczu piwiarni,
gdzie zebrali się siedmiu pijanych,
zaczyna się wojna; pęcznieje
w żłobku; wylęga się
w Akademii Nauk,
nie, w porodówce w Gori,
albo w Braunau, rozwija się zdrowo, w Internecie,
w meczecie; wypaca ją
mały mózg patriotycznego poety;
ponieważ ktoś poczuł się obrażony, ponieważ ktoś
zasmakował krwi, w imię Boże
szaleje wojna, z powodu koloru skóry,
w bunkrze, dla żartu lub przez pomyłkę;
ponieważ muszą być złożone ofiary,
żeby ratować ludzkość, szczególnie
nocą, z powodu pól naftowych;
dlatego, że nawet samookaleczenie
może kogoś pociągać, i dlatego, że płynie pieniądź
zaczyna się wojna, w delirium,
z powodu przegranego meczu piłki nożnej;
bynajmniej; broń Boże; no cóż;
choć nikt jej nie chciał; aha;
tylko tak sobie, dla rozrywki, bohatercko, i dlatego
że nic lepszego nam nie przyszło do głowy.

Astronomiczne kazanie niedzielne

Jeśli chodzi o naszą nędzę –
głód zbrodnie przemoc i tak dalej –
zgoda! Prawdziwy dom wariatów!

Jednak pozwólcie mi, proszę,
z całą pokorą przypomnieć,
że koniec końców
dosyć przyjazna jest ta wędrowna planeta,
na której wylądowaliśmy –

przezysty ogród różany
w porównaniu choćby z Neptunem
(minus dwieście dwanaście stopni Celsjusza,
szybkość wiatru do tysiąca kilometrów na godzinę
i cholernie dużo metanu
w atmosferze).

To tak tylko żebyście wiedzieli, iż gdzie indziej
jest jeszcze bardziej nieprzytulnie. Amen.

Mała teodycea

Najpierw wymyślcie Jego,
potem próbujecie
wzajemnie się
wymordować
w Jego imieniu,
po czym pojawia się jeszcze
jakiś biedny syn pastora
z Saksonii
i uznaje Go za zmarłego.

Cóż w tym zatem dziwnego
iż Jego zainteresowanie

takimi pyszałkami
jest raczej umiarkowane?
Teraz czujecie się urażeni
jedynie dlatego, że Bóg ziewa
i pozostawia was sobie samym.

Instrumenty

Nożyczki oczne, gwóźdź chirurgiczny, haczyk do omniotomii –
słucha się tego niechętnie.

Nawet chirurdzy bronią się przed tym, żeby w naszym przypadku
użyć dłuta patologicznego, łyżeczki
domacicznej, to byłoby zbyt brutalne,
szpatułki mózgowej i haka laparoskopowego,
to nie byłoby zbyt uprzejme. Dopiero kiedy już strasznie boli,
na oddziale intensywnej terapii, powierzamy się,
zacinawszy powieki – zaciskowi prąciowemu
i czerpadełku krwi. No cóż!

Błogosławiony bądź, mówi się, ni stąd, ni zowąd,
rozwieraczu pochwy i pilniku kostny,
nasza jedyna nadziejo,
tuż przed Ostatnim Namaszczeniem.

Nóż do ryb i idee

Są bardziej zwarte niż my, rzeczy.
Również wtedy, kiedy już ich nie potrzebujemy,
przetrwają na wysypiskach śmieci,
w szambach i ruinach. Stare przybory kreślarskie,
zardzewiałe noże do ryb, wyszczerbione koperty zegarków
bronią się przed przemijaniem. Wyczyszczone do połysku,
odrestaurowane i pożądane, nagle pojawiają się znowu,
antyki.

Tak jak przeróżne idées fixe.

Żywotne jak szczep bakterii
przeżywają szwankujące nerki
swoich wynalazców, upiorne – Nowy Człowiek,
żądza mordy, w imię Boże,
Ojczyzny lub Apokalipsy –
przez tysiąclecia, dopóki także i one,
jak ten nóż do ryb, nie przypadną w udziale ziemi,
rdzy, entropii, nie podążą za nami,
i tak samo jak my, tylko później, znacznie później,
w końcu wyzioną ducha.

Mała nocna muzyka w hotelowej łazience

To, co obrzydliwe, i jego bliźniak, piękno –
nawiedzają każdego, każdego inaczej.
Nierozłączne. Zawsze samowtór,
anioł opiekuńczy i anioł zemsty.

Udręka i ekstaza, każdemu w parze, ciągną za nasze
najdelikatniejsze, najczulsze włókienka nerwów,
ciągną i przerywają.
Tu się nie zanosi na zwycięstwo.

Luki poznania

Napoleon w oku złożonym komara
jest tylko mglistą plamką na rogówce, i odwrotnie,
ten olbrzymi karzeł zaledwie przyjmuje do wiadomości
obecność zuchwałego owada, który usiadł
na jego nosie. Zaginionego
uznaje się za zmarłego. Koniec świata
obędzie się bez obserwatorów. Nasz
anioł stróż rzadko melduje się u nas
z uściskiem dłoni. Rzeczy ważne

wymykają się nam, ulatniają się szybko.
Od czego to zależy, a od czego nie –
trudno wyczuć. Nasz mózg
jest zbyt mały, ażeby zrozumieć,
jak bardzo jest mały. Najczęściej
coś pojawia się i znika niepostrzeżenie,
bez śladu i bez następstw, jak neutrino.

Rząd wielkości

Czarne dziury, ciemna materia,
nie dla naszych oczu przewidziane.
Wszechświat woli się zabawiać
naszymi przyrządami pomiarowymi. O tak,
nasi badacze nie szczędzili
wysiłków, widzą światło w Output detektorów,
wierzą, że są w stanie zrozumieć,
jak za naszymi plecami
zbliżają się do siebie atto i eksa.
Z czego wynika, że człowiek
jest miarą wszechrzeczy.
Bądź co bądź już jako dzieci, bez pomocy
sondy kosmicznej, zauważyliśmy,
jak bardzo mała jest Droga Mleczna
odbijająca się w kropli wody.

Biskupowi Berkeleyowi do sztambucha

Milcząco zapewnia mnie świat,
że jest tutaj, cierpliwy,
w każdej chwili, ciągle od nowa:
kurz, migoczący w upale,
młotek na kciuku,
kot ze swoimi pazurami,

także owa uciekająca chmura, tam,
której rzeczywistości
nikt nie potrafi imitować tak łatwo.

Nie pyta o was,
drodzy mistycy, nie objawia się,
kiedy macie go znowu
za złudzenie wzrokowe.
„Konstruktywizm”,
mamrotanie filozofów,
fizykalistyczne marzycielstwo,
„kilka kwarków i poza tym nic”,
pozostawia samym sobie.

On was wcale nie słucha, ten świat
o kocich oczach.
Pozwala wam mówić, cierpliwy,
tak długo, dopóki nie rzuci się
z pazurami, przez chwilę jeszcze
pobawi się z wami,
zapomni was, i pozostanie.

Pytania do kosmologów

Czy najpierw było światło,
czy raczej ciemność;
czy jest gdzieś nic,
i czy coś,
jeżeli nadal będziecie tak postępować,
pozostanie
ze starej dobrej materii,
oprócz przedawkowania matematyki?

Moglibyście mi powiedzieć,
czy wystarczy poprzestać

na 22 wymiarach –
lub czy powinno być ich o kilka więcej?
Czy zaświaty to tunel czasoprzestrzenny,
i na ile wszechświatów równoległych
mam się przygotować?

Ze czią przysłuchuję się
waszym ścisłym bajeczkom,
arcykapłani.
Tak wiele pytań. Do kogo,
jeżeli nie do was,
ostatni Mohikanie
metafizyki,
powinienem je kierować?

Masa atomowa 12,011

Że to, co jest czarne albo białe albo przezroczyste,
twarde lub miękkie, co kopci lub lśni się, to,
dzięki czemu kujemy, brylujemy, czym palimy i piszemy,
może być jednym i tym samym,

że może zawierać 10^6 różnorodnych związków małżeńskich,
tworzyć woszczynę, sieci, łańcuchy, pierścienie, kłęby,
wiązania i wkręty, że go wdychamy,
i dzięki niemu latamy, że możemy się nim zaccadzić,

i że nic z tego, co żyje, nie może bez niego żyć –
że nikt, oprócz tych, co chcieliby wiedzieć wszystko,
na to by nie wpadł, i teraz nie wiemy,
co z tym, co wiemy,

należy począć.

Komunikacja lotnicza

Konik polny nie potrzebuje paszportu,
gwizdże na kontrole bezpieczeństwa,
nie zapina pasów,
nie ma żadnego biletu, obywa się
bez pilota i kerozyny.

Jako paliwo wystarczają mu mszyce,
szczaw i gąsienice.
Trudno wyczuć, czy ten obieżyświat
lata w interesach czy dla przyjemności.
Być może jego chęć podróżowania jest pozorna,
lecz nie budzi wątpliwości, iż jego apetyt
nie ustępuje naszemu. Każdy skok
poszerza jego horyzonty.
Wprawdzie Jumbo Jet waży więcej
niż nasz pasikonik zielony,
jednak z perspektywy księżycy
różnica niezbyt rzuca się w oczy.

Nota

Hans Magnus Enzensberger, najwybitniejszy współczesny poeta języka niemieckiego, myśliciel i eseista, urodził się 11 listopada 1929 roku w Kaufbeuren w Bawarii. Dzieciństwo (1931–1942) spędził w Norymberdze. W roku 1936 zdobył mały słownik angielsko-niemiecki (*Liliput-Wörterbuch Deutsch-Englisch*), co barwnie opisał po latach w poświęconym słownikom eseju *Die babylonischen Bücher (Babilońskie księgi)* i zaczął się uczyć języka angielskiego. Pod koniec wojny, niespełna piętnastoletni, został przymusowo wcielony do Volkssturmu, skąd po krótkim czasie szczęśliwie udało mu się uciec. Tuż po wojnie, w roku 1945, pracował jako tłumacz i barman w kwaterunku brytyjskiej Royal Air Force (przy okazji w polowej biblioteczkę odkrył dla siebie antologię współczesnej poezji amerykańskiej), a żeby się utrzymać przy życiu, dorabiał także na czarnym rynku. W latach 1946–1949 uczęszczał do gimnazjum w Nördlingen, tam też (1949) zdał egzamin maturalny. Studiował (1949–1954) na uniwersytetach w Erlangen, Fryburgu Bryzgowijskim, Hamburgu i na paryskiej Sorbonie. Na Uniwersytecie w Erlangen (1955) uzyskał stopień doktora na podstawie rozprawy *Über das dichterische Verfahren in Clemens Brentanos lyrischem Werk (O metodzie poetyckiej w liryce Clemensa Brentano)*, opublikowanej sześć lat później pt. *Brentanos Poetik (Poetyka Brentano)*. W latach 1955–1957 pracował w radiu w Stuttgarcie w redakcji eseju literackiego, którą kierował Alfred Andersch.

W 1957 roku pojechał po raz pierwszy do Stanów Zjednoczonych i do Meksyku; w tym samym roku zadebiutował głośnym tomem wierszy *verteidigung der wölfe (obrona wilków)*. Przez rok (1960) pracował jako redaktor w Wydawnictwie Suhrkamp we Frankfurcie nad Menem; w tymże roku wydał też (wznawianą do dziś) antologię współczesnej poezji światowej *Museum der modernen Poesie (Muzeum poezji nowoczesnej)*. Laureat Nagrody imienia Büchnera (1963); w tym samym roku odbył też pierwszą podróż do Związku Radzieckiego. Po dwu latach (1965) pierwsza podróż do Ameryki Południowej i przeprowadzka do Berlina Zachodniego. W latach 1965–1975 redagował pismo „Kursbuch” („Rozkład jazdy”), które wywarło wielki wpływ na niemieckie pokolenie 1968. W 1967 roku wykładał na Wesleyan University w Middletown w Connecticut (USA); w roku następnym odbył podróż na Daleki Wschód, a w latach 1968–1969 przebywał na Kubie, po czym wrócił do Berlina. W roku 1975 opublikował tom *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts (Mauzoleum. Trzydzieści siedem ballad z historii postępu)*, a trzy lata później poetycki epos *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie (Zagłada Titanica. Komedia;*

przekład polski Grzegorz Prokop i Ziemowit Fedecki, 1994). Był współzałożycielem kultowego magazynu kulturalnego „TransAtlantik” i jego współredaktorem w latach 1980–1982. Od 1985 do 2007 roku redagował wspaniałą serię Die Andere Bibliothek /Inna Biblioteka (przez cztery lata w Wydawnictwie Greno, Nördlingen, później w Wydawnictwie Eichborn, Frankfurt nad Menem), w której ukazywały się między innymi niemieckie przekłady książek Ryszarda Kapuścińskiego. Niektóre swoje książki publikował pod pseudonimem Andreas Thalmayr, między innymi piękną antologię *Das Wasserzeichen der Poesie (Znak wodny poezji, 1985)*, a książki prozą także pod pseudonimami Elisabeth Ambras i Linda Quilt. Miłośnik, zbieracz i znawca starego malarstwa, ale też wybitny znawca matematyki; w roku 1997 opublikował książkę (nie tylko) dla dzieci *Der Zahlenteufel. Ein Kopfkissenbuch für alle, die Angst vor der Mathematik haben* (światny przekład polski Barbary Tarnas: *Diabeł liczbowy. Książka do poduszki dla wszystkich, którzy boją się matematyki*, ukazał się w roku 2002 w Wydawnictwie Albatros). Wynalazca automatu do układania wierszy (*Poesie-Automat*), zaprezentowanego po raz pierwszy w Landsberg am Lech i zakupionego przez znanego kolekcjonera sztuki współczesnej Reinholda Würtha. Stowarzyszenie Matematyków Niemieckich (DMV) w roku 2006 na jego cześć nazwało pewną płaszczyznę algebraiczną Gwiazdą Enzensbergera (*Enzensberger-Stern*).

Najnowszy, trzynasty indywidualny tom jego wierszy, *Blauwärts. Ein Ausflug zu dritt (W błękit. Wycieczka we troje)*, z rysunkami Jana Petera Trippa oraz opracowaniu typograficznym Justine Landat, ukazał się w 2013 roku, jak zwykle nakładem (niegdyś frankfurckiego, a obecnie berlińskiego) Wydawnictwa Suhrkamp.

Enzensberger jest również znakomitym tłumaczem z kilku języków, w tym z angielskiego (między innymi William Carlos Williams, Charles Simic, Stanley Moss, Hilaire Belloc i Edward Lear – „przeszmuglowany do języka niemieckiego” – jak czytamy w podtytułach licznych wydań), hiszpańskiego (między innymi César Vallejo, Pablo Neruda i Federico García Lorca), francuskiego (Molier, Denis Diderot i *Mały książkę Antoine’a de Saint-Exupéry’ego*) oraz szwedzkiego (cztery książki Larsa Gustafssona, w tym wybór wierszy *Ein Vormittag in Schweden / Przedpołudnie w Szwecji, 1998*, przy współpracy Vereny Reichel i Hannsa Grössela). W roku 1999 opublikował wybór swoich przekładów (oraz parafraz i trawestacji) z poezji *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen / Głosy duchów. Przekłady i imitacje* (w tej drugiej części znalazły się na przykład: parafraza / negacja *Pierwszej elegii Rainera Marii Rilkego* oraz siedem parafraz wiersza Bertolta Brechta *Der Radwechsel / Zmiana koła*, jako oda alcejska, dystych, gazela, wiersz konkretny, aleksandryn, tercyny i clerihew).

W drugiej dekadzie XXI opublikował między innymi wspomnieniową książkę *Tumult* (2014), zadedykowaną „*Den Verschwundenen*” („Tym, którzy znikli”), zbiór portretów literackich *Überlebenskünstler. 99 literarische Vignetten aus dem 20. Jahrhundert* (2018; w wolnym tłumaczeniu: *Mistrzowie sztuki przeżycia. 99 winięć literackich z XX wieku* – wśród nich Tuwim, Miłosz, Gombrowicz i Kapuściński) oraz swoją korespondencję z Ingeborg Bachmann (również w 2018 roku).

Wielokrotnie przyjeżdżał do Polski, między innymi do Krakowa (2001, 2009), Warszawy (2006) i Gdańska (2016).

Pierwszy, niewielki wybór wierszy Enzensbergera w Polsce, zatytułowany rzeczowo *Poezje*, w tłumaczeniu Jana Prokopa* oraz Jana Bolesława Ożoga, ukazał się w roku 1973, w serii „z gołąbkim” Państwowego Instytutu Wydawniczego. Kolejne wybory wierszy, tym razem w przekładzie Grzegorza Prokopa, ukazały się w roku 1982 (*Proces historyczny*, Wydawnictwo Literackie, seria humanum est) oraz 1986 (*Wiersze wybrane. Jak powstawał pewien wiersz*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza). Grzegorz Prokop (wraz z Ziemowitem Fedecim) przełożył także (wspomniany wyżej) tom *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie (Zagłada Titanica. Komedia)* i ogłosił go w roku 1994 we własnym wydawnictwie (Wydawnictwo Prokop). Z kolei w roku 2001 Wydawnictwo Literackie wydało najobszerniejszy dotąd, dwujęzyczny wybór poezji Enzensbergera (*Utwory wybrane*) w przekładzie Jacka Stanisława Burasa i Andrzeja Kopackiego (w serii *Pisarze języka niemieckiego*). Andrzej Kopacki jest też autorem rozprawy *Liryka Hansa Magnusa Enzensbergera* (1999), tłumaczem powieści *Josefine und ich. Eine Erzählung* (2006) / *Józefina i ja* (2008) oraz większości jego utworów, jakie trzykrotnie (1999, 2007, 2015) ukazały się dotąd w „Literaturze na Świecie” (w tym *Rozważania pana Zet*, nr 11–12/2015).

Inną jego powieść, *Hammerstein, czyli upór. Niemiecka historia (Hammerstein oder der Eigensinn. Eine deutsche Geschichte*; 2008), w przekładzie Sławy Lisieckiej, opublikowało Wydawnictwo Świat Książki (2012), a napisaną wspólnie z Irene Dische książkę dla dzieci *Esterhazy. Historia o zającu* Wydawnictwo Nisza (2010).

Trzy lata temu (2016) w gdańskim Wydawnictwie słowo/ obraz terytoria ukazała się także (w przekładzie Sławomira Leśniaka) fascynująca książka Enzensbergera *Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą*. Natomiast ostatnio (w czerwcu 2019) w Wydawnictwie a5 – nowy wybór jego wierszy *Spotkanie innego rodzaju* w wyborze i tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego.

R.K.

*Przez „Literaturę na Świecie” uparcie mylonego z Grzegorzem Prokopem.

Elzbieta Lempp



KRZYSZTOF BOCZKOWSKI

Młody

Teraz kiedy jestem młody w swoich wspomnieniach
Idę po podwarszawskich piachach
Z plamami
Szaro-złotego mchu
Wiem:
Nie słuchałem matki
Pragnąłem tylko poezji

Trzej Królowie

Obok skał i jałowców pustyni
Cyprysów wzgórz Toskanii i winnic
Na skostniałym lodem jeziorze
Na błotnistych śniegach Mazowsza

Widzę jak niosą
Złoto, kadzidło i mirrę
I to co najcenniejsze –
Obietnicę

Zbudziłem się
Nie wiedziałem
Czy to noc?
Czy zimowy świt?

Szyby skostniały od mrozu
Sufit bawił się cieniami

Nic mnie nie czekało
Zasnąłem

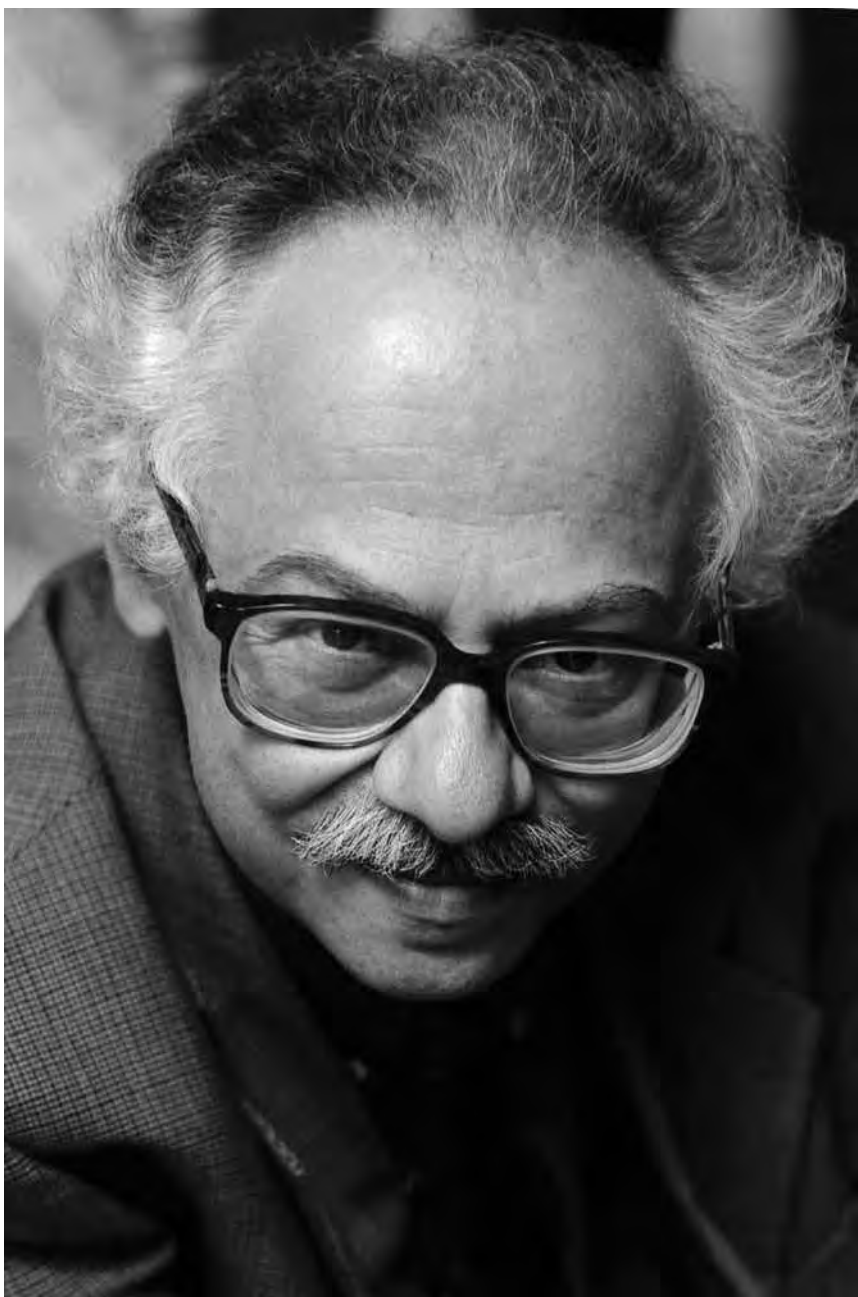
Śniłem że zmarłem
Wszystko zniknęło

Nie wstałem rano
Nie było przeszłości
Nie było przyszłości
Chwili obecnej
Nie było sufitu i podłogi
Byłem szczęśliwy

Każdego dnia przeżywam w sobie moją miłość
Jest zamknięta jak złota moneta w dłoni
Jak ziarno w ziemi
Patrzę na nią jak na krajobraz
Pełen wieczorem nowych barw
Jak na las mroczny wśród świerków

Mój smutek był niepotrzebny
Był pustym odgłosem kroków na szpitalnych korytarzach
Martwymi falami ryb
Galaretą ich oczu
Wielkanocnym gipsowym Barankiem

Elzbieta Lempp



PIOTR MATYWIECKI

Mowa o rzeczach

Czym jest martwa natura?

Zawarte w obrazach ciche życie rzeczy podszeptujących człowiekowi suwerenną mądrość natury, poza pożytkami praktycznymi i filozoficznymi kategoriami. Niewymawialny rozum przyrody, do której i my, ludzie, należymy ze swoją zbędną gadatliwością, rozum wchodzący w milczące układy nie tylko z przestrzenią fizyczną, ale i z metafizycznym, boskim porządkiem świata – mistycy wiedzą, że i on jest bezsłowny.

Ta narzucająca się oczom poprzez „martwą naturę” pasja milczenia tworzy z tego gatunku malarskie *credo*: przedstawiać bez słów, ale z równą mowie precyzją, wnikliwością, mądrością – równą, chociaż swoistą. Nade wszystko swoistą, czyli taką, która pozwala odnosić do martwej natury aspekty użytkowe namalowanych rzeczy i filozoficzne kategorie ich ujmowania – ale jednocześnie je zawieszać, oddzielać od rzeczy, dystansować, co pozwala użytek i abstrakcyjne kategoryzacje traktować jak niewidzialne, ale uobecnione części obrazów.

Natury są „martwe”, ale mają też, jak wszystkie dzieła sztuki, swoje wędrowne życie. Wędrują przez świat proste i wyrafinowane pokarmy, użytkowe sprzęty i ozdobne bukiety, ościste kręgosłupy, zapalone i zgaszone świece, owoce pokryte namiętym meszkiem, róże z kroplami czystego, dziewiczego blasku. Ta wędrówka pozwala śledzić krążenie materii w ludzkim świecie, towarową wymianę napędzaną potrzebą i modą, głodem i snobizmem. I co chwila materia pokarmów, roślin i rzeczy wpada w ramy obrazu, przyłapywana w końcowym postoju, obrobiona malarsko w coś, co nie jest jedynie użytkowaniem i przyjemnością – jest sztuką. Ale wędrówka nie ma końca – oto razem z towarami krążą i same obrazy od kolekcjonera do kolekcjonera, z muzeum do muzeum, z miasta do miasta, krążą ideowe motywy, style, krążą duchowo, jako zawiązujące się między odległymi umysłami pokrewieństwo kontemplacji, ujmowania cząstek świata przez wyższy porządek rzeczy.

Rozsnuwa się gęsta sieć dróg, którymi krąży natura. Ta sieć jest ludzka, przemierzając ją, natura uczłowiecza się. Zarazem w tę sieć pochwycone zostaje coś straszliwie ciężkiego, poza-ludzkiego: c i ę ż a r ś w i a t a. To termin używany przez historyka Ferdynanda Braudela, określający ogrom i bezwładność natury dane ludzkości do rąk, ciężar możliwy do uniesienia tylko w delikatnej, ale najściślej utkanej w czasie i przestrzeni sieci historii gospodarczej, ciężar podźwignięty przez tysiącletnie sieci codziennych krzątania.

Malarskie martwe natury są małymi odważnikami, które swoimi ponawianymi przez wieki iluzjami substancjalności są w stanie zrównoważyć ciężar świata! I czynią to z precyzją, wedle miar zmysłu i umysłu, opisowo i abstrakcyjnie, przenosząc ciężar świata do duszy, z duszy do świata, ważą i rozważają. Kompozycja kilku owoców równoważy wzrok z umysłem, obraz z rzeczywistością, ślepą masywność materii z człowieczą wizją wewnętrzną.

Te moje wstępne refleksje niewiele wnoszą nowego do piśmiennictwa dotyczącego martwych natur. Bo też nie mogą wiele dodać, skoro ze szczególnym i długotrwałym upodobaniem wypowiadali się o martwych naturach krytycy i historycy sztuki, myśliciele, pisarze i poeci. Mam wrażenie, że martwa natura przykuwa do siebie wszystko, co w refleksji i mowie jest prowokowane przez wzrok, że dla wielu stała się esencją widzialności.

Postanowiłem dokonać zestawienia najrozmaitszych uwag dotyczących martwej natury, pochodzących ze wszystkich czasów i z wielu kulturowych kręgów. Niektóre z nich odnoszą się do niej bezpośrednio, inne metaforycznie, jeszcze inne chwytają zjawiska percepcji w sferze tak elementarnej, że jakby dopiero wyłaniającej dziedzinę wzroku z pre-zmysłowego substratu. Mowa wtedy o samej naturze, której zjawiskowość dopiero stanowi grunt dla malarstwa. Pomysł takiej antologii wydaje mi się uzasadniony między innymi dlatego, że stanowi analogię do zbierania rzeczy, które widzimy na obrazach zwanych martwymi naturami. Jakby sama przedustanowiona w naturze ludzkiej czynność różnicowania świata i zestawiania jego elementów w tym samym stopniu dotyczyła materii i myśli.

Wiele z tych myśli da się zastosować nie tylko do martwej natury, także do innych rodzajów malarstwa. Ale to przekonuje, że martwa natura może być traktowana jako malarstwo źródłowe. Być może również dlatego, że tak jawnie skupia na sobie i czyni estetyczną wartością cechy warsztatu. Jej „rzeczowość”

uzmysławia tworzywa (malarskie podłoża, pigmenty) i narzędzia „obróbki” – pędzle, szpachle. W tym sensie martwa natura jest autotematyczna, każda z martwych natur mogłaby nosić tytuł „malarstwo”!

Jeśli dzięki takiemu zestawieniu myśli uda mi się zwrócić uwagę na rzadziej być może wskazywane aspekty martwej natury, będę miał poczucie, że nie będąc oryginalny, bo przecież posłużę się cudzymi refleksjami, nie popadnę jednak w banał. Moje komentarze będą jedynie ukierunkowywały wzrok i refleksję o nim według nastrojenia mojej wrażliwości – to jedyna oryginalność, na jaką mogę sobie pozwolić.

W tych cytatach uporczywie pojawia się słowo „rzecz”. Cieszy mnie jego niezwykle bogata wieloznaczność jako czegokolwiek pośród czegokolwiek, od konkretnego do abstrahowania, od materii do mowy o materii, ponieważ oddaje wszelkie granice bytowania, uzmysławiania i refleksji dane w martwej naturze. I miesza te granice wokół rzeczy samych i rzeczy namalowanych – na tym polega niewyczerpywalna treść martwych natur.

Pierwsza materia

Wpatrywanie się w martwe natury zagłębia wzrok w pierwotną materię, taką, która nie jest widoczna jako objawy rzeczy na obrazach ani nawet jako substancja farb. Ta pierwotna materia daje się odczuć niejako p o p r z e z to, co namalowane.

Intuicyjnie pochwycił ją Jarosław Iwaszkiewicz, kiedy wdał się w dzienniku w polemikę z filozofią Jeana-Paula Sartre’a. Jeśli nawet była to polemika nie-trafna, to obserwacja, którą przyniosła, ma wielką wartość: „Zdaje mi się, że największym błędem myśli Sartre’a i jemu podobnych jest spychanie w nicłość »rzeczy«, z którymi się nie jest w bezpośrednim stosunku. Ale ta nicłość nie istnieje. Jest to podświat rzeczy, który jest czymś analogicznym do podświadomości podmiotu myślącego. Jest w tym »zepchnięty« świat jakiegoś trwania, które wiąże i odbija się w świecie rzeczy, z którymi wchodzimy w relację”.

To trwanie jest dane przez kontemplację martwych natur. Pisał o tym Charles Sterling w najznakomitszej, jak dotąd, monografii gatunku pod tytułem *Martwa natura*: „Poprzez rzeczy nieożywione, tak ściśle wzmieszane w naszą codzienność, człowiek najbardziej bezpośrednio obcuje z materią. To właśnie poprzez nie każdy z nas, jako dziecko w kolebce godzinami dotykające przedmiotów, nawiązał kontakt ze światem, artysta zaś w namalowanych rzeczach zwraca nam nasze pierwsze zadziwienia i nasze pierwsze sny”.

Chociaż zatem martwa natura jest najbardziej może „przedmiotowym” rodzajem malarstwa, w swoim materialnym substracie niejako abstrahuje od rzeczy, które przedstawia, wiernie je portretując, skupia intuicje patrzącego na pre-substancji wspólnej obrazowi i bytom obrazowanym. Jeśli zmysłem wzroku dotyka swojego podłoża, to jest to płótno utkane z genezyjskich włókien. Jeśli jest portretowaniem samej farby, to takiej, która „malowała” świat w dniach Stworzenia.

Kiedy takim spojrzeniem ogarnia się obraz, można mieć wrażenie dziwnego grawitowania rzeczy. Kiedy mówi się o ich „ciężarze” w martwych naturach, to tak naprawdę myśli się (i czuje) „ciężar” materii samoistnej i wszechstronnej, a-tropicznej względem jakiegokolwiek kierunku grawitacyjnego. Rzeczy w martwych naturach ciężą ku samym sobie, a poprzez to ciężenie jakby chciały się osadzić w materii pierwotnej.

Ta pierwotna materia jest wspólna dla całego świata jestestw. Martwe natury pozwalają wyczuć tę wspólnotę. Gdyby nie ona, kompozycje obrazów uległyby rozsypce. Pierwotna materia świata całego jest gwarancją ich istnienia. W starożytnej księdze Czuang-tsy czytamy: „Słuszne jest chować rzeczy małe w wielkie, a pomimo to mogą zginąć. Ale świat, zawarty sam w sobie, nie może zginąć. Taka jest wielka zasada trwałości wszystkich stworzeń”.

Ta sama księga, biblia taoistów, przywołuje gradację stopniowego wyodrębniania rzeczy z tego pierwotnego substratu: „Wiedza starożytnych była wspaniała. Jak wspaniała? Po pierwsze, starożytni nie wiedzieli, że istnieją rzeczy, gdyż wszechświat stanowił dla nich całość. To najdoskonalsza wiedza – nic dodać, nic ująć. Potem zrozumieli, że istnieją rzeczy, ale jeszcze nie uczynili rozróżnienia między nimi. Następnie zauważyli różnice między rzeczami, ale jeszcze nie oceniali ich. Kiedy zaczęli je oceniać, *tao* zostało zniszczone”.

Zostało zniszczone, ale impuls tworzenia sztuki, naśladowania rzeczy, być może narodził się z tęsknoty za odczuciem kosmicznej całości.

Pierwotny impuls naśladowczy

Olga Freudenberg w eseju *Mit i literatura starożytności* spróbowała dotrzeć do archaicznych źródeł sztuki: „Przedmiot to kosmos: w takim znaczeniu pojawia się on w licznych dochowanych do naszych czasów opisach przedmiotów artystycznych, wyobrażających pierwotny wszechświat. Wypalony rękami garncarza garnek, utkana narzuta, ulepiony puchar, uzbrojenie bohaterów – przedmioty te przekazywały mity nie inaczej niż słowa. Przedmioty

nieożywione są w nich przedstawiane jako istoty żywe, a żywe przyjmują postać nieożywionych. Mit o wojnie trojańskiej, nim stał się opowieścią, był wzorem na tkaninie Heleny. [...] Kamień, drewno, metal w formie poddanej obróbce lub surowej oznaczają totem-kosmos. Pierwsze zarysy-rysunki i wszelkiego rodzaju tzw. zdobienia reprodukują totemistyczne wyobrażenia o totemie-przyrodzie. [...] Skąd to odtworzenie? Dlaczego człowiek pierwotny reprodukuje swoje wyobrażenia? Dlaczego nie nosi ich w sobie, lecz tworzy je, materializuje, uzewnętrznia? Dlaczego właśnie na zewnątrz? To bardzo istotne pytanie. Odgrywa ono decydującą rolę, zarówno jako problem autonomiczny, jak teoretyczny. Zjawisko reprodukcji nie zachodzi przypadkiem. Totemistyczne obrazy mówią człowiekowi o tożsamości jego życia z życiem otoczenia, o tożsamości jego samego z widzialną przyrodą. Postrzegając siebie jako świat zewnętrzny, człowiek pierwotny dubluje wszystkie czynności owego zewnętrznego świata. Powtarza jego życie. Powtórzenia te stanowią bezpośredni rezultat reduplikującego myślenia. Powtarza ono wszystko, co wchodzi w jego orbitę, ponieważ przedmiot (świat) i podmiot (człowiek) są w nim nierozróżnialne. Utożsamia twórcę z jego wytworem. Wszystko, co widziane dookoła, jest odtwarzane i ponownie stwarzane w słowie, w przedmiocie, w działaniu”.

Najbardziej wprost ten impuls odtwarzania urzeczywistnia się w martwej naturze. Nie tylko w samym gotowym obrazie, także w czynności malowania i słowach, które wygłaszają widzowie. A słowa te zawsze wydają się niewystarczające, bo jak pisał Karl Philipp Moritz: „Dzieła sztuki figuratywnej same są swymi najdoskonalszymi opisami, które nie mogą zostać opisane ponownie”. To znaczy tyle, że nawet słowa, „materia myśli”, należą do obrazu, roztopiają w nim swoją rzeczową, naśladowczą funkcję. Ilekroć poeta usiłuje dać słowny odpowiednik martwych natur, tak właśnie zatapia swój wiersz w sferze rzeczy, zmusza go do paradoksalnie wymówionego milczenia.

To zbliża martwe natury do mitycznych form świadomości: wszystko jest w nich wymowne i wszystko swoją wymowność zawdzięcza milczącej przyrodzie, która się pozasłownie i przemożnie objawia. Pisał o tym Walter Muschg w *Tragicznych dziejach literatury*: „Mityczna forma rozumie siebie jako objawienie przyrody. Naśladuje piękno kształtów tworzonych przez przyrodę jako wielką artystkę: ciało zwierzęcych, kwiatów i drzew, kryształów i gwiazd. Stworzenie nie jest przecież bezkształtne, jak uważają magowie i mistycy, lecz jest sceną przemożnych sił formujących. Także zwierzęta budują sobie pomysłowe siedliska. Wszelkie życie ma kształt, a wszelki kształt przyrodniczy jest na

swój sposób doskonały. To organiczne uformowanie przenika także na pozór martwe obszary”.

Taka świadomość zakłada zasadniczą współmierność natury, percepcji i umysłu. Ta współmierność była oczywistością dla ludów żyjących w micie. Dziewiętnastowieczny indiański wódz Hinmaton Yalakit powiedział: „Ziemia i ja sam jesteśmy jednym umysłem. Miara ziemi i miara naszych ciał są tym samym”. Wczuwanie się w taką współmierność jest bardzo ważne dla malarzy martwych natur i warunkuje naturalność podziałów i rytmów na ich obrazach.

Granice, wyodrębnianie

Martwa natura jest najprostszym i dlatego prowokującym do medytacji przejawem odrębności rzeczy tego świata.

Niektórzy myśliciele odrębność rzeczy rozumieją jako metafizyczne dobro, jako stanowioną przez Boga konstytucję bytu. Tak twierdziła Simone Weil: „Bóg chce na takiej samej zasadzie całości i części, każdego kawałka, każdego fragmentu, jaki można wyciąć z ciągłej rzeczywistości”.

Inni, przeciwnie, uważają taką cechę bytu za absolutne zło, jak Emil Cioran: „Wszystko, co ma kształt, cierpi, wszystko, co wydzielone zostało z chaosu, żeby wieść odrębny żywot. Materia jest samotna. Wszystko, co jest, jest samotne. Nie ma nikogo, żadnego boga, który mógłby uwolnić świat od tak starożytnej samotności”.

Czy jedni, czy drudzy mają rację – to jest ważne, ale istotniejsze wydaje się, że tak zasadnicze znaczenie przywiązują do podzielności świata.

„Martwa natura” wydzielając wzrokiem ze świata zmysłowego jakiś zbiór przedmiotów, wskazuje, że coś w psychofizycznym ustroju człowieka tak każe mu dzielić świat: na żywe i martwe, rzeczowe i cielesne, materialne i zjawiskowe. Dlaczego tak świat dzielimy? Pytanie wydaje się i dziecięce, i filozoficzne! A próby odpowiedzi kierują ku owemu substratowi wszelkiej materii, o którym pisałem, i przez który przebija substrat jeszcze głębszy, być może boski. Oto trzy sądy kluczowe.

Anaksymander: „Źródłem, z którego istniejące rzeczy wywodzą swoje istnienie, jest także to, do którego one wracają w ich destrukcji, zgodnie z koniecznością, którą nadaje im sprawiedliwość, stąd wzajemnie nakładają na siebie kary i odszkodowania za swe niesprawiedliwości, zgodnie z porządkiem czasu”.

Austin Farrer: „Istnienie niebytu byłoby prostym faktem, istnienie pełni bytu – równie prostym faktem, a o wyjaśnienie prostych faktów nie można pytać. [...] Lecz istnienie jednego lub więcej bytów ograniczonych nie jest prostym faktem. Dlaczego takie ograniczenie, a nie inne, lub dlaczego w ogóle jakieś?”.

Paul Claudel: „Tylko Bóg jest ciągły: wszelkie inne byty są przerywane i pomieszane ze śmiercią. Nieciągłość każdego bytu ujawnia się za pośrednictwem innych bytów, które są jego objawieniami i świadkami. Tylko wola Boga je zatrzymuje i powiada im: Dalej nie pójdziesz”.

Przyglądając się malarskiej martwej naturze, mogę dostrzec ową rywalizację rzeczy, o której mówił Anaksymander, i problematyczność wyłaniania się rzeczy z ich materialnego tła, którą sugeruje Farrer, i śmiertelność konturów z woli Boga zatrzymujących jestestwa w ich granicach, zauważoną przez Claudela.

Oczywistość rzeczy i obrazu

Materialne tło, naśladowczy instynkt i wyodrębnianie się rzeczy są przy swojej wymagającej uwagi i refleksji tajemniczości całkowicie naturalne. Można powiedzieć, że aforyzm Hugo von Hofmannsthala: „Rzecz to niewytłumaczalna oczywistość”, najlepiej stosuje się do martwej natury.

Niektóre obrazy tego gatunku pozwalają taką oczywistość przeżywać najintensywniej. Należą do nich obrazy Jane Freilicher, amerykańskiej współczesnej malarki. Rzeczy na nich, pogodnie kolorowe, wyraźnie, ale bez ostentacji zróżnicowane, odnajdują swoją naturę trafnie, swobodnie, spontanicznie. Wydawałoby się, że jest to malarstwo naiwne, ale lepiej je określić jako wyrafinowane malarstwo oczywistości.

Od malarza wymaga to biegłości, która jest czymś więcej niż zwyczajny, chociaż mistrzowsko zaawansowany, kunszt. Ta biegłość, o czym świetnie wiedzieli artyści i rzemieślnicy starożytnych Chin, jest wyrazem szczególnej filozofii życia uzgodnionego z naturą rzeczy. Oto stosowny fragment książki Czuang-tsy: „Rzemieślnik Ch’ui potrafił lepiej rysować okrąg ręką niż cyrklem. Wydawało się, że jego zręczne palce dostosowują się tak naturalnie do rzeczy, nad którą pracował, że nie musiał nawet skupiać na niej swej uwagi. Jego manualne zdolności stanowiły jedność i nie było dla nich żadnej przeszkody.

Ci, którzy nie potrafią wykonać czegoś doskonale bez łuku, linii, cyrkla i węgelnicy, burzą naturalną konstytucję rzeczy”.

A jeden z malarzy i poetów tego kręgu napisał:

Od sosny
ucz się sosny
od bambusa
ucz się bambusa

Ta prosta nauka wymaga przezroczyistości duszy i patrzenia na świat poprzez tę przezroczyistość.

Również w europejskiej tradycji można doświadczyć takiej prostoty. Francis Ponge odkrył ją w martwych naturach Jeana Chardina: „Te wszystkie brzoskwinie, orzechy, ten wiklinowy koszyk, rodzynki, ten kubek, butelka z korciem, miedziane naczynie na wodę, drewniany mózdzierz, te śledzie wędzone.

Wybór takich tematów to nie żaden honor ani zasługa.

Żadnego w tym wysiłku, żadnej inwencji, żadnego dowodu na umysłową wyższość”.

Podobną oczywistość dostrzegł Fernando Pessoa (jako heteronim Alberto Caeiro):

Przedmiot widzialny istnieje po to, by go widzieć,
A to, co istnieje dla oczu, nie musi istnieć dla myśli.

I łączył to z przeświadczeniem o dystansie ontologicznym tego, co widzialne, i tego, co myślane:

Ja istnieję tylko bezpośrednio dla myśli, a nie dla oczu.

Spoglądam – i rzeczy istnieją
Myślę – i istnieję tylko ja.

Tylko patrząc z takiego dystansu na myśl o obrazach i z tego dystansu widząc obrazy, o których się myśli, można widzieć i myśleć o martwych naturach. Tylko wtedy ich oczywistość mieszcząca się między widzeniem a myśleniem pozwala uznawać za prawdę sentencję dziewiętnastowiecznego ukraińskiego językoznawcy Ołeksandra Potebni: „Obraz jest czymś o wiele prostszym i jaśniejszym niż to, co przedstawia”. „Przedstawianie” jest po stronie myślowej, naśladowczej intencji, „obraz” jest „po prostu” dany oczom.

Zewnątrz – wewnątrz

W oczywistości martwej natury kryje się wiele ambiwalencji, a czasami dramatyzmów, harmonii i dysharmonii. Chyba najbardziej „rzuca się w oczy” i wyzywa myśl do działania przeciwieństwo i dopełnianie się powierzchni rzeczy i ich skrytego wnętrza.

Martwa natura zmienia (zrównuje) powierzchnię obrazu z powierzchnią rzeczy, która jest obrazowana. Lars Gustafsson w wierszu *Ze wspomnień hebla* opisał radykalizm powierzchni:

Pod powierzchnią rzeczy
nie kryje się nic poza

powierzchnią rzeczy.
Dopóki coś

Z rzeczy pozostaje
Jest powierzchnią. Niczym innym.

Ale to, co wystarcza spojrzeniu, jest brakiem dla umysłu. Oto przekonanie Charlesa Simica: „W oczach wyobraźni wewnątrz każdego przedmiotu ukryty jest inny. Przedmiot znajdujący się wewnątrz różni się całkowicie od zewnętrznego, albo też wewnątrzny jest identyczny z zewnętrznym, tyle, że doskonalszy. Wszystko to zależy od czyjejs metafizyki, lub raczej od tego, czy skłania się on w stronę wyobraźni czy rozumu. Prawda wygląda zapewne tak, że zewnętrżność i wnętrze są zarazem identyczne i różne”.

Konfrontacja zewnętrżności rzeczy z ich wnętrzem pozwala osiągnąć wiedzę dla martwych natur podstawową. Friedrich Hebbel tak ją sformułował: „Piękność jest głębokością powierzchni”. Wtórjuje mu Hofmannsthal: „Głębienie należy ukryć. Gdzie? Na powierzchni”.

W martwych naturach p o w i e r z c h n i e są kształtami i powierzchnie są sugestią idei rzeczy, idei, a zatem czegoś myślowego, bez kształtu, zawartego w rzeczy. Ale można też rozumieć wnętrza rzeczy jako bliskość wspólnej wszystkim rzeczom pramaterii.

Jedno i drugie można wspólnie przeżywać tylko w pewnego rodzaju mistycznym nastawieniu. Mistrz Eckhart podał kierunek tego nastawienia: „Obraz nie tworzy rzeczy odrębnej od tego, czego jest obrazem, ani nie są to dwie substancje... Obraz z istoty jest prostą, formalną emanacją wyrażającą całą czystą, nagą istotę; jest emanacją biorącą się z wnętrza, która działa w ciszy

i całkowitym oddzieleniu od wszelkiej zewnętrżności, rodzajem życia, jeżeli wyobrazisz sobie życie jako rzecz rosnącą samą w sobie i gotującą się w sobie”.

Martwa natura „emanację biorącą się z wnętrza” najdelikatniej jak to możliwe sugeruje powierzchniom rzeczy. Dziwny, emanacyjny wygląd rzeczy na obrazach Giorgio Morandiego, rzeczy wyodrębnionych, ale zespolonych aurą wewnętrznego materialnego substratu, wydaje mi się zobrazowaniem mistyki obrazu odkrytej przez Mistra Eckharta, tautologią wnętrza będącego zewnątrzem i zewnątrz wydobytym wnętrze.

Tożsamość rzeczy

W tej tautologii znika cała problematyczność wnętrza i zewnątrz, rzeczy i obrazy powracają do swojej oczywistości.

Rzeczy, już zanim pojawią się na płótnie malarza albo w wierszu poety, z ufnością poddają się ludzkiemu percypowaniu. Równie ufny jest malarz i poeta wobec nich. Napisał Walt Whitman:

Jestem poetą rzeczywiście.
Twierdzę, że ziemia nie jest echem
Ani człowiek widmem.
Ale że wszystkie rzeczy widziane są prawdziwe.
Świadcstwo i białe świtanie rzeczy są równie prawdziwe.
Rozciąłem ziemię i twarde węgiel, i skały, i lite łożysko morza,
Zeszedłem tam, żeby badać długo,
I przynoszę stamtąd sprawozdanie,
Dowodzę, że wszystko tam pozytywne i gęste,
I że jest takie, jak wydaje się dziecku.

Jest takie, jakie jest. Pessoa (jako Alberto Caeira) wiedział, że:

[...] jedynym ukrytym sensem przedmiotów
Jest to, że nie mają one żadnego sensu.
Jest bardziej zdumiewające niż wszystkie zdumienia
I niż sny wszystkich poetów
I myśli wszystkich filozofów,
To, że rzeczy są rzeczywiście tym, czym się zdają
I nie ma tu nic do rozumienia.

Tak, oto czego moje zmysły nauczyły się same:
Przedmioty nie mają znaczeń, mają tylko istnienie.
Przedmioty są jedynym ukrytym sensem przedmiotów.

Taka tożsamość rzeczy wydaje się dana jako pierwsza, kiedy widzi się martwą naturę. I wszelkie pokusy, żeby rzeczy symbolizować, są wtórne. Ale każda z namalowanych rzeczy, będąc ściśle sobą, rozwija swoją obecność w symbol

samej siebie. Arcydzieło Adama Ważyka *Przystań* jest taką żywą naturą martwej natury:

Nie zamącona woda u przystani
czarnym grzebieniem odtwarza dziób statku
Tu każda rzecz się przyznaje do siebie
wysoki brzeg na nim zmurszałe mury
żelazna brama ogrodu zamknięta
i palająca na rozkwitłym krzewie
różowa róża rozkwitła tożsamość

Otoczenie, kontekst rzeczy

„Kontekstem” rzeczy w martwych naturach jest po prostu przestrzeń. Zobaczył to Ponge: „Na pewno jednak właściwy i m [rzeczom – przyp. P.M.] sposób zapelniania przestrzeni, ekspansji lub też poczucie, że są (że chcą być) ważniejsze od naszego spojrzenia.

Dramat (a także, równie dobrze, święto), jaki stanowi ich widok.

Ich godność, ich rozmieszczenie.

To jeden z możliwie najdonioślejszych tematów”.

W przestrzeni każda rzecz staje się kontekstem dla każdej innej. To bywa wewnętrzną harmonią obrazu, jak w refleksji Rainera Marii Rilkego: „Jest tak, jakby każde miejsce wiedziało o wszystkich innych, bo tak bardzo uczestniczy, tak bardzo dba, żeby było dopasowane albo żeby się odcinało, tak bardzo każde na swój sposób żyje sprawą równowagi, którą stwarza – nie inaczej zresztą niż cały obraz utrzymujący w równowadze rzeczywistość”.

I bywa harmonią zewnętrzną, wobec obrazu przedustanowioną, taką, o której wypowiedział się Pessoa: „Otoczenie jest duszą rzeczy. Każda rzecz ma swój własny wyraz i ten wyraz został jej dany z zewnątrz. Każda rzecz to przecięcie trzech linii i te trzy linie tworzą rzecz: ilość materii, sposób naszej interpretacji oraz otoczenie, w którym się znajduje. Stół, przy którym piszę, jest kawałkiem drewna, jest stołem, i jest jednym z mebli znajdujących się w tym pokoju. Gdybym chciał ująć w słowa moje wrażenie na temat tego stołu, będą się musiały na nie złożyć moje spostrzeżenia – że jest drewniany, że nazywam go stołem, że przypisuję mu określone zastosowania i cele, i że odbijają się w nim, łącząc się z nim i przetwarzają go leżące na nim przedmioty, które w swoim zestawieniu obdarzają go zewnętrzną duszą. I sam kolor, który mu nadano, blaknięcie tego koloru, plamy i pęknięcia blatu – wszystko to przyszło z zewnątrz. Właśnie to, bardziej niż jego drewniana istota, daje mu duszę,

a głębia tej duszy, którą jest stołowy byt, również pochodzi z zewnętrznego – zewnętrzności, która jest osobowością”.

Rzeczy, które otaczają same siebie, otaczają także nas. Ich harmonia odczuwana bywa jako dobroczynna. Novalis pisał: „Każdy ukochany przedmiot jest ośrodkiem jakiegoś raj”.

Ale rzeczy czasami nas duszą. Bywają martwe natury obrazujące agresję przedmiotowego życia na osobowość. Orhan Pamuk w powieści *Dom ciszy* oczami starej kobiety przedstawił taką upiorną martwą naturę: „Powoli siadam na krześle. Patrzę na blat stołu. Przedmioty stoją w ciszy. Do połowy napełniona karafka i woda w niej tkwią w bezruchu. Chce mi się pić, więc wyjmuję szklany korek, podnoszę i napełniam szklanę, patrzę, jak woda płynie. Szkló dźwięczy, woda głucho bulgoce, czuję ruch chłodnego powietrza. To coś nowego, zaprzęta moją uwagę, pozwala zająć czas, ale nie piję. Jeszcze nie. Należy oszczędnie konsumować rzeczy, które pozwalają podzielić czas. Patrzę na szczotkę i widzę włosy między jej włosiem. Zabieram się za ich wyciąganie. Moje dziewięćdziesięcioletnie, słabe i cienkie włosy. Lecą jeden za drugim. »Czas – mruczę – to, co zwą czasem, też leci«. Przystaję, odkładam szczotkę włosiem do góry. Wzdragam się – wygląda jak przewrócony na grzbiet żuk. Gdybym go tak zostawiła i przez tysiąc lat nikt by nam nie przeszkadzał, wszystko stałoby właśnie tak. Klucze na stole, karafka, przedmioty. Jakie to dziwne: wszystko na swoim miejscu, nieporuszone! A wtedy moje myśli zastygłyby jak kawałek lodu, bezbarwne, bez zapachu, i tak trwałyby, trwały...”.

Po przeczytaniu tego alienującego fragmentu nie można dziwić się Alain Robbe-Grilletowi: „Ludzie są próżniami wśród nieludzkości przedmiotów”. Kontemplując martwą naturę, często zatracamy swoje „ja”, poświęcamy je namalowanym rzeczom. Jednak obserwując, jak one się od siebie uzależniają, tę naszą „próżnię” paradoksalnie czynimy istotowo ludzką, bo stajemy się oddanymi uczestnikami rzeczowych relacji.

Związek rzeczy

W martwej naturze najbardziej nawet wystudiowany układ rzeczy wydaje się skomponowany i jednocześnie przypadkowy. Świat w ramach wydaje się z e b r a n y ze świata i ułożony tak, żeby losowość tej zbieraniny została zachowana, nawet jeśli poddaje się ona jakiemuś kryterium wyboru: posiłek, narzędzia, instrumenty muzyczne. „Z rzeczy rozrzuconych przypadkiem

najpiękniejszy porządek” – mówił Heraklit. Johann Wolfgang Goethe cenił w tym mądrość natury: „Rzeczy współistnieją w prawdzie. Błąd tkwi tylko w człowieku”.

A Ludwig Wittgenstein ten porządek przypadku rozpatruje jako zamięszości świata fenomenów naznaczające każdy fenomen z osobna: „Jako rzecz spośród innych rzeczy każda rzecz jest równie bez znaczenia, jako świat każda jest równie znacząca”. A więc, jeśli dobrze go rozumiem i jeśli prawidłowo transponuję to stwierdzenie do właściwości malowideł, można uznać, że dopiero uważny wgląd może odrębnym rzeczom na obrazie nadać status ich indywidualnego, elementarnego ładu, z każdej czyniąc osobny świat. A znaczenie tego świata, każdej z rzeczy danych na obrazie jest u w z a j e m n i o n e w chórze rzeczowości, którym jest cały obraz.

Również piszący o obrazach powinni być głosami tego chóru. Bolesław Prus radzi „pisać tak, ażeby ze zjawisk i przedmiotów opisywanych tworzył się chór, w którym każda rzecz dodatkowa wspiera i uwydatnia rzecz, melodię główną”. Melodię główną, a więc świat tych rzeczy.

Tworzy się w ten sposób jedność widzenia i jedność myślenia o widzeniu. Pierre Guéguen zauważył: „[Obraz to – przyp. P.M.] jedność umysłu odnaleziona w różnorodności materii. [...] Obraz jest tylko magiczną formą zasady identyczności”.

Poeta Eugène Guillevic żąda od nas uczestnictwa w tej rzeczowej empatii:

Należałoby widzieć dużo wyraźniej,
Żeby zobaczyć wszystkie przedmioty tak,
Jak one widzą się między sobą.

To zaangażowanie osoby we wzajemność rzeczy tak pojmuje John Cage: „Związek rzeczy, które dzieją się w tym samym czasie, jest samorzutny i nie do odparcia. To jesteś ty sam w formie w owej chwili przyjętej. Żeby to pojąć, trzeba mieć czas”. Cage w tym paradoksalnym zdaniu bezczasowość obrazu, uświadomioną już przez Gottholda Lessinga, warunkuje obecnością długiego czasu. Może to najwłaściwsze wytłumaczenie tej cechy martwej natury: ona, jak żaden inny gatunek malarski, domaga się kontemplacji.

Teraźniejszość martwej natury

Tylko laikowi albo partaczowi w malarskim rzemiośle wydaje się, że można namalować martwą naturę z pamięci albo z wyobraźni. Zawsze

w takim przypadku wyjdzie na jaw jej namiastkowość. Martwa natura musi być tylko z n i e u s t a j ą c e j t e r a ż n i e j s z o ś c i. „Nieustająca terażniejszość” to jej czas; wielki malarz martwych natur odkrywa naturę nieustającej terażniejszości.

Jan Prokop swój esej *Lekcja rzeczy* zakończył takimi zdaniami: „Martwa natura unicestwia historię. Odkrywamy wieczne teraz: człowiek wobec rzeczy, wobec ich odrębności ustanawiającej i jego odrębność. W obliczu tożsamości rzeczy »przedem« i »teraz« człowiek odnajduje, ponad przemiennością historii, własną tożsamość. [...] Sprowadzeni do podstawowych sytuacji ludzkiej egzystencji wyzwalamy się z określonej społeczności, z określonego momentu historycznego. Ale sam wobec rzeczy, człowiek jest także sam wobec innych, wobec ludzkiego świata, który staje się równie obcy, nieprzenikniony, jak świat rzeczy”.

Czy to prawda? Tylko jako jeden aspekt dialektycznego węzła. Bo przecież poprzez równoczesność rzeczy na obrazie ujawnia się ich współzależność, swoista rzeczowa solidarność – a malarz i widz wciągani są w taką podstawową, źródłową wzajemność i mogą przewycięzać obcość, osamotnienie. Granice rzeczy i granica między ludźmi a rzeczami, i granice między ludźmi są także ich stykaniem się.

Takie graniczenie tylko z pozoru jest statyczne. W spojrzeniu odbywa się taniec wokół granic rzeczy, cochwilowa terażniejszość ustawiania martwych natur, każde ich utrwalone upozowanie jest jak fleszowy błysk czasu.

Nieruchomość – ustawianie martwej natury, poruszenie

Ustawianie martwej natury po to, żeby ją namalować, jest czynnością angażującą wzrok, ale i dotyk. Pouczające są zwierzenia Georges’a Braque’a: „Zacząłem robić przede wszystkim martwe natury, ponieważ w martwej naturze przestrzeń jest dotykalna, powiedziałbym – nieomal manualna. Pisałem o tym zresztą, gdy martwa natura nie jest w zasięgu dłoni, przestaje być martwą naturą. To odpowiadało pragnieniu, które zawsze odczuwałem, pragnieniu dotykania rzeczy, a nie tylko oglądania”.

„Malowałem odtąd wiele instrumentów muzycznych, najpierw dlatego, że miałem je u siebie, poza tym zaś dlatego, że ich bryła, ich objętość odpowiadały mojemu rozumieniu martwej natury. Interesowała mnie przestrzeń dotykalna, manualna, jak wolę ją określać, a instrument muzyczny ma jako przedmiot tę właściwość, że pod dotknięciem ożywa”.

Jeszcze zanim malarz przystąpi do właściwej pracy, musi doznać poczucia t r a f n o ś c i tego jedyne, uznanego za właściwy układ rzeczy. Marian Grześczak wspomina: „– Przesuniesz się kilka metrów w lewo – mówił Piotr Potworowski – i już ci się widzenie mąci. Przesuniesz sztalugę kilka metrów w prawo i znowu zmącenie. To dlatego zatrzymujemy się w tym miejscu, gdzie patrzenie jest niezmacone, dosłownie tak, jakbyś na skali radiowej wyszukiwał optymalnego odbioru dźwięku. Zapewne znając te męki, Waclaw Taranczewski sam sobie układał naturę, stawiał na stół, aranżował kolorystycznie, reżyserował przestrzeń, czyli odejścia i zbliżenia, w rezultacie jednak nie mógł osiągnąć malarzkiej prawdy, ponieważ czymś innym jest namalowanie tego, co podaje natura, tego, co podaje ręka, i tego, co wymyśli głowa (malarstwo abstrakcyjne)”.

Przedmioty „ustawione” w martwej naturze nie tylko służą rozplanowaniu zmysłowemu, są także „ustawianiem” świadomości, wszystkiego, co w niej dane. Takie uogólnienie znajdujemy w *Uwagach o podstawach matematyki* Wittgensteina. Wprowadza on pojęcie „bryły faktów”, percypowania świata danego nam jako swoista martwa natura wszystkiego: „Trudno jest ustawić bryłę faktów na właściwym boku: to, co dane, potraktować jako dane. Trudno jest ustawić bryłę inaczej, niż przywykło się na nią patrzeć. Stół w graciarni może zawsze leżeć blatem do dołu, np. dla zaoszczędzenia miejsca. Podobnie bryłę faktów zawsze widziałem *tak* ustawioną, z różnych powodów; teraz zaś mam coś innego widzieć jako jej początek i koniec. To trudne. Tak jakby nie chciała ona stać w ten sposób, jeśli nie utrzymujemy jej w tym położeniu, podpierając ją innymi sprzętami”.

Ustawianie martwej natury musi kończyć się jej znieruchomieniem. I wtedy przed oczami i w refleksji ukazuje się godność już nienaruszalnego umiejscowienia. Jakby malarz i widz musieli okupić zawstydzeniem uprzednie manipulacje wzroku i dotyku, interwencję w naturalny układ rzeczy. Mistycy znali takie zawstydzenie. W pochodzącej z początków monastycyzmu chrześcijańskiego *Księdze starców* wyczytałem anegdotę: „Abba Agaton szedł kiedyś z uczniami, a jeden z nich znalazł na drodze zielone ziarnko grochu i zapytał starca: »Ojczy, czy mogę je wziąć?«. Starzec spojrział na niego ze zdumieniem i odrzekł: »A to ty je tu położyłeś?«. Brat na to: »Nie«. A starzec: »Jakże więc chcesz zabrać coś, czego nie położyłeś?«”.

Po wielu wiekach to samo odkrył poeta Tymoteusz Karpowicz:

dobry magik potrafi pomieścić wszystkie rzeczy w kapeluszu
doskonały – pozostawić je nietknięte na miejscu gdzie były

A jednak, jak powiada Cioran, „Myśleć to znaczy nie pozostawić rzeczy na ich miejscach – jest to przedstawianie”.

Martwa natura pozwala rzeczom na umiejscowienie się „raz na zawsze”. Spoglądanie na nią, myślenie o niej, czyni to „zawsze” miejscem mentalnych możliwości, przedstawianiem w wyobraźni: każda namalowana rzecz jest nieruchoma i oczekująca na przygody swoich wewnętrznych i zewnętrznych przemian. Stąd być może pojawiają się w martwych naturach, jako znaki takiej potencjalności, wizerunki żywych zwierząt, czasami w dynamicznych ujęciach.

Milczenie rzeczy – mowa rzeczy – mowa o rzeczach

Węzeł łączący obraz ze słowem najprościej zadzierzgnęła Anna Kamieńska: „Forma rzeczy jest jej słowem. Dlatego istnieje paradoksalna możliwość przekładu rzeczy na słowo”.

Zapewne sam impuls mówienia o obrazach, również impuls mówienia malarzy o swoich dziełach, wcale nie taki rzadki, mimo przekonania, że oni wolą raczej o swojej pracy nie mówić, wziął się z pewnego nadmiaru, o którym napisał Abraham Joshua Heschel: „Rzeczy przekazują artyście więcej znaczenia, niż jest on w stanie wchłonąć”. Ale przeciwne źródło tego impulsu także jest istotne: „Widzimy rzeczy, ponieważ brakuje nam słów”, powiedział Michel Foucault. I dlatego uporczywie mówimy, chcąc wynagrodzić ten niedostatek.

Martwa natura to najbardziej literacki, bo najbardziej s ł o w n y rodzaj malarstwa. Słowo nieomal materialne i „unieruchamiane” składniowo w „martwej naturze” zdania jest zarazem najbardziej zmienne, oddaje istotę rzeczy i ruch umysłu w tych rzeczach. W polskiej literaturze mistrzynią dynamicznego i kontemplacyjnego zarazem opisu martwych natur była Joanna Pollakówna. Oto, jak w eseju *Martwa natura z miedzianym kociołkiem* opisuje dwie prawie identyczne martwe natury Chardina, jedną eksponowaną w Institute of Arts w Detroit, drugą w Luwrze. Jest to także piękne studium ustawiania martwych natur, które zajmowało mnie poprzednio: „Wydają się w pierwszej chwili identyczne: na blacie stołu z grubych desek umieszczonych jest kilka cichych przedmiotów: miedziany, pobielany wewnątrz kociołek ze sterczącym pałakiem, ufnie przycupnięte przy nim: okrągła rynienka z dziobkiem i trzy jajka, na lewo zaś, w pewnym oddaleniu – toczona w drzewie pieprzniczka. Między pieprzniczką a kociołkiem blat stołu przecina soczysta, zielono-biała kreska pora. Ta rodzina skromnych rzeczy układa się w równoboczny trójkąt mający za wierzchołek najwyższy punkt metalowego pałaka.

Przy dokładniejszym wpatrzeniu się widać, że między wersjami paryską i detroicką zachodzą jednak pewne różnice; amerykańska, oglądana bardziej z dołu, wydaje się jakby odrobinę cofnięta. »Martwa« z Luwru, bliższa, widziana jest z poziomu oczu. Myśl o tym, jak malarz przy malowaniu repliki nieznacznie przestawiał przedmioty trochę wzrusza; można wyobrazić sobie rękę, która leciutko, co milimetr, przyciąga ku sobie uchwyt rynienki, wysuwa cokolwiek poza krawędź biały korzonek pora. To są uważne, czułe ruchy. I zaraz nadchodzi przyływ bezmiernego skupienia, zapamiętania w sposobach obcowania ze sobą tych paru kształtów okrągłych, płaskich i obłych, we wzajemnym przenikaniu się kolorów; gęsta, ciepła biel jajka czule odbija się w wypolerowanym boku miedzianego kociołka. Rynienka ciąży ku blatowi stołu gęstym cieniem. Zielona łodyga pora ochoczo podkreśla świetlistą przestrzeń deski. Powietrze, które owiewa miękko wszystkie przyjazne rzeczy, jest bardzo świetliste i czyste, czystością jasnego złota”.

Kiedy czyta się taki poemat prozą pisarki, która była też znakomitym historykiem sztuki, ma się potrzebę ustalania metaforycznych podobieństw: rzeczy są głoskami materii, są też słownikiem świata, rzeczy układają się we własną mowę, własną składnię. Dobre literacko zdanie jest martwą naturą mowy – znieruchomiałą i ruchliwą.

Wiele można znaleźć wypowiedzi dotyczących związku mowy i martwej natury albo dających się odnieść do takiego związku.

„W mówieniu o rzeczach są już rzeczy”, pisał Hans Georg Gadamer.

Cioran potrafił ukazać głęboki związek milczenia rzeczy z ich mową. I subtelnie zasugerował współistnienie człowieka z jednym i drugim: „Czym jest samotność, zaczynamy rozumieć, słysząc milczenie rzeczy. Uświadamiamy sobie wówczas, że każdy przedmiot z osobna ma własny oddech, tajemnicę – umarłą w kamieniu, a przebudzoną w roślinie – rytm ukryty, albo przejawiony, całego bytu. Dziwna tajemnica samotności polega na tym, że nie istnieją dla niej istoty bez duszy. Wszystkie rzeczy mają własną mowę, którą nasza inteligencja rozszyfrowuje w nieporównywalnych z niczym milczeniach”.

Podobnie poeta Guillevic:

Rzeczy,
Które są wokół mnie,

Zdają się mówić:
Nie powiemy nic.

A jednak jakby
Coś do mnie mówiły.

I jeszcze malarz Franz Marc: „Rzeczy mówią; w rzeczach jest wola i forma, czemu chcemy się do nich wtrącać? Nie mamy im nic mądrego do powiedzenia. Czyż nie doświadczyliśmy na przestrzeni tysiącleci, że rzeczy milkną tym bardziej, im dokładniej każemy im się odbijać w optycznym zwierciadle ich wyglądu. Pozór jest zawsze tępy; odrzućcie go, zupełnie wyrzućcie ze świadomości – wydzielcie i odsuńcie siebie wraz z własnym obrazem świata – a świat odzyska swą prawdziwą formę; my artyści przeczuwamy tę formę; jakiś demon pozwala nam spoglądać poprzez szczeliny świata i w snach prowadzi nas za jego barwne kulisy”.

Taką jedność rzeczy i mowy wypracowują malarze i poeci, a także widzowie i czytelnicy. W ich imieniu pisał Ponge: „W sumie rzeczy są t y l e ż s ł o w a m i, ile rzeczami, i podobnie, słowa, s ą t y l e ż r z e c z a m i, i l e s ł o w a m i. Dzięki pisaniu możliwe jest ich współzycie. [...] Chodzi o to, by umożliwić w e j ś c i e jednego w drugie: by nie widzieć już podwójnie, by oba pozory się wymieszały (dosłownie)”.

To pozwala doznawać cudownego i nieodpartego, malarsko-słownego poczucia rzeczywistości, jak w zakończeniu poematu Zbigniewa Bieńkowskiego *Wstęp do poetyki*:

Sensie pielgrzymujący do rzeczy, cudownego miejsca rzeczywistości,
od rzeczy jak od słońca bijący nonsense,
do-rzecznością, od-rzecznością, argumentami nie do odparcia,
dorzeczem, narzeczem, autorytetem wyrażenia
wyrzeczcie mnie jak jedną z rzeczy
abym –

[...]
Wyrzeczony
nie przenośnie i nie dosłownie, bo to na jedno wychodzi,
nie od słowa do słowa, bo to nic nie znaczy,
ale rzeczywiście
rozlegał się jak echo świata od rzeczy do rzeczy.

W uniwersum wzrokowo-słownym obok poczucia rzeczywistości nieuchronnie pojawia się symbolizacja jej samej i jej elementów. Jeśli więc patrząc na martwą naturę, dokonujemy takich symbolizacji, to nie dadzą się one „wyczyścić”, są nie do uniknięcia. Najgłębsze mistyczne wytłumaczenie tego znalazłem w *Słowniku symboli* Juana-Eduardo Cirlota, w haśle „Międzyświat”: „Według sufickiego mistycyzmu istnieje jakaś sfera między Jednym a światem – »międzyświat«, gdzie duch (uprzywilejowany) ogląda rzeczy w świetle spływającym ze świata wyższego. [...] Ta »iluminacja« polega na

przekształceniu tego, co widzialne, w symbole: rzeczy i żywioły stają się przezroczyste, zaczynają być modusami przejawiania się Jednego, zachowując wszakże tyle indywidualnego charakteru, aby n a d a l być czymś przejawionym, fenomenalnym”.

Rzeczy a myślenie

„Natura rzeczy lubi się ukrywać” – to zdanie Heraklita otwiera możliwość symbolizowania zawartą w każdej rzeczy widzialnej, namalowanej i wysłowionej. Ale symbolizacje bywają zbyt mętnymi zasłonami nieodpartej rzeczowości martwych natur. Już raczej stwierdzenie „natura rzeczy chce być przemyślana” wydaje się właściwsze, bo tworzy ostrzejszy kontrast rzeczywistości i abstrahowania od niej, prawdy rzeczy i prawdy o rzeczach, ich ładu lub przypadkowości i refleksji nad ich układem na obrazie. Refleksja jest niezbywalnie konieczna, bo jak pisał Heinrich Rombach: „Prawda jakiejś rzeczy zawiera w sobie więcej niż ona sama”. I wedle francuskiej sentencji: „Trzeba uwzględnić stan rzeczy. Bo rzeczy czasem mądrzejsze są od ludzi”.

Takie współ-ustanawiające martwą naturę akty widzenia i myślenia mimo swojej równoczesności muszą zakładać dystans. Henri-Frédéric Amiel podaje taką dyrektywę: „Rozumieć rzeczy to być w nich wpierw, a potem wyjść z nich; trzeba więc niewoli i wyzwolenia, iluzji i rozczarowania, zachwytu i zawodu”.

André Salmon pisząc o Picassie, to właśnie dostrzegł i zrozumiał: „W ciągu długich dni i iluzji nocy rysował konkretyzując abstrakt, a konkret sprowadzając do samej jego istoty”.

Samuel Taylor Coleridge na sto lat przed Picassem miał podobną intuicję: „Malarstwo – coś pośredniego między myślą a rzeczą”.

Podmiotowość ludzka – podmiotowość rzeczy

Myślenie o rzeczach najgłębiej zakorzenia człowieka w świecie natury. Obcowanie z malarstwem, a w szczególności z martwymi naturami, jest takim właśnie myślowym zakorzeniem w sensualnym podłożu.

Najpierw jest to cierpliwe poznawcze współbytovanie z widzialnymi jestestwami. Hokusai zwierzał się: „Należałoby żyć sto trzydzieści lat, by móc narysować jedną gałąź”.

Tak kontemplowane rzeczy jakby „zarażały się” ludzką podmiotowością. Teolog Paul Tillich uważa narzędzie za rzecz najbliższą swojej esencjonalności

i wykrywa w niej podmiotowość: „Termin »rzecz« stosuje się najtrafniej do narzędzia. Jest ono prawie pozbawione podmiotowości. Ale nie całkowicie. Jego elementy składowe, wzięte od nieorganicznej natury, mają pewne unikatowe struktury, których nie można ignorować, a ono samo posiada – czy powinno posiadać – formę artystyczną, będącą widowym wyrazem jego zamysłu. Nawet proste narzędzia nie są zwykłymi rzeczami. Wszystko przeciwstawia się takiemu losowi, by uchodzić czy być traktowanym jako zwykła rzecz, jako obiekt, który nie ma żadnej podmiotowości”.

A Karel Čapek dopowiada i uwyrażnia: „Rzecz, na którą zwracamy swą uwagę, cokolwiek by to było, jest tą rzeczą i jest zarazem częścią nas samych, czymś naszym, osobistym”.

Malarz martwych natur swoją artystyczną pracą realizuje taką wspólnotę. Edward Stachura na postawione sobie pytanie: „Czym jest materia?”, odpowiada: „Materia jest gliną w dłoniach garncarza, a garncarzem jest glina”. A mógłby powiedzieć: materia jest kolorem i formą w oczach i dłoniach malarza, a malarzem są kolory i formy.

Dalej jeszcze w upodmiotowieniu natury idzie poeta Maciej Cisło:

Ten stół tu nie stoi, tak książka nie leży.
To, co nie ma woli, niczego nie robi.
Nie robi – więc nie jest; nie ma stołu, książki.
To ja leżę książki, to ja stoję stoły.

Taka podmiotowa świadomość bywa dla ludzi izolująca. Absolutyzuje podległość rzeczy, odbiera im macierzystość, tak że nie mogą już być podłożem wspólnego wszystkim bytowania w świecie.

Mnie jednak bliższe jest przeciwne przekonanie, wyrażone w słowach Miguela de Unamuno: „Ludzie czują się naprawdę braćmi tylko wtedy, gdy słyszą się nawzajem w ciszy rzeczy poprzez samotność”.

Takie braterstwo odczuwam, patrząc na obrazy martwych natur.

Metafizyka martwej natury

André Gide miał pragnienie: „Niech każda rzecz da całe zawarte w niej życie”. A Nicola Chiaromonte wiedział, że „Po pierwsze: rzeczy ukazują się takie, jakie są, i nie ma na to wyjścia. Po drugie: właśnie w tym ich niezbornym pojawianiu się tkwi tajemnica istnienia, jego boski charakter”.

Całość życia rzeczy nie jest ograniczona jej materialnym konturem. Można w niej dostrzec metafizykę, jaką odkrył Ponge: „Opuszczając spokojnie wzrok ku najbliższym naszym dobrom, sprawiamy, że dusza i umysł się wypogadzają, bodaj na chwilę. Ale wielkość i dramat odnajdują tu natychmiast swoje miejsce (a także entuzjazm i święto). [...] Czyżby śmierć nie była obecna w normalnym biciu serca, w normalnym r y t m i e oddychania? Oczywiście, ona tam jest, ale porusza się bez pośpiechu.

Między uspokojeniem a fatum Chardin utrzymuje chwalebłą równowagę.

W moim odczuciu fatum jest obecne tym dobitniej, im spokojniejszy jest jego krok, bez zbędnych manifestacji na zewnątrz. [...] Wszystko to w końcu się przeistoczy, bez odświętności, w światłach przeznaczenia.

Oto też dlaczego najbardziej błaha martwa natura jest pejzażem metafizycznym.

Może wszystko bierze się stąd, że człowiek jak inne byty z królestwa zwierząt, jest w jakiś sposób w przyrodzie z b y t e c z n y, jest jakimś włóczęgą, który przez całe swoje życie szuka miejsca ostatecznego spoczynku: miejsca swojej śmierci.

Oto dlaczego taką wagę przywiązuje do przestrzeni, która jest miejscem jego włóczęgi, jego dywagowania i slalomu.

Oto dlaczego najskromniejsza aranżacja rzeczy, w najmniejszym fragmencie przestrzeni, tak go fascynuje.

W okamgnieniu ocenia swój slalom, uzyskuje wgląd w przeznaczenie”.

To jest m i e j s c e t e o l o g i c z n e. Józef Kurylak w jednym z wierszy napisał:

i nie na obraz
i nie na podobieństwo Boga
zostałem stworzony... jestem raczej Jego cieniem
przylegającym ściśle do materii

A Simone Weil wypowiedziała zdanie ostateczne: „Z miłości materia przyjmuje odcisnięte przez Bożą Mądrość znamię i staje się piękna”.

Jak to wszystko widać? Może kiedy opiszę jedną wybraną martwą naturę i odczucia, jakie we mnie wywołała, będzie można przywołać te rzeczowe, filozoficzne i metafizyczne aspekty, o których dotąd pisałem. Nie chcę ich

natrętnie egzemplifikować w wybranym obrazie, bo jestem przekonany, że wprawdzie przeżywanie widzialnego świata zawiera te wszystkie aspekty, ale pod plazmatyczną, niedookreśloną postacią. Dzięki temu obrazy mają niewyczerpywalne znaczenia, które spowijają wszystkie rzeczy na nich namalowane.

Wybrałem obraz Chardina *Le Raie*.

Na wielkim kamiennym blacie, pośród nieładu porzrzuconych ryb i małży stoją dumne, suwerenne, kształtne naczynia – dzban, butla, rondle. Nad wszystkim, zawieszona na haku góruje raja. Jej trupi pysk, prawie ludzka twarz – jest aż tak przeniknięta śmiercią, że widmowa. Człowiek, który na nią patrzy, musi podświadomie wcielić w nią swój lęk. Poniżej tej rybio-ludzkiej „twarzy” odrażający realizm rozplatanego mięsa, śmiertelny nieludzko. Ten rybi ochłap jest osłepiająco biały, jakby chciał wchłonąć i unicestwić całą barwność obrazu.

Jest tutaj wiele różnych bieli, różnicują rzeczy, wyodrębniają je, wydobywają ich symbolizm.

Jest biel chusty, emocjonalnie obojętna, ale skrywająca owinięty w nią nóż, nieobojętne narzędzie cięcia, krojenia, może nawet zabijania. Inna jest biel kociej sierści, najżywsza w obrazie. Kot spręży się do skoku, nastroszony, przerażony i agresywny, przyciągany głodem do ryb i małży, uchwycony w migawkowej i dlatego napiętej terażniejszości. Jest biel korzeni porów rozczesana jak starcze włosy. I wilgotna, śliska biel wnętrza małży, bezpostaciowa jak praorganizm.

Ciąży temu obrazowi śmiertelność każdej rzeczy i emanuje z niego desperacka żywotność.

Tłem w najgłębszym planie są kamienne sinawe bloki zestalone w ścianę; trudno powiedzieć, czy to tło wchłania obiekty, czy je od siebie odcina. Wyrazistość rzeczy i organizmów, ich natłok i zderzanie się splątują powietrze między nimi. Trudno mówić o jakimkolwiek ładzie. A przypadkowy układ tej martwej natury jest wytworzony przez obopólny nacisk życia i śmierci.

Scena tego obrazu jest wymowna. Chce się opowiadać jego anegdotę – kot skrada się ku rybom. A pod tą chęcią opowiadania jest „słowność” bardziej elementarna: coś w naszych oczach jednocześnie widzi obraz i widzi słowa do tego obrazu należące, nawet jeśli nie mamy potrzeby ich wypowiedzienia.

Martwe, zaciśnięte usta rai milczą z wnętrza natury, tej na obrazie i tej, do której należą widzowie obrazu. I mówią chaosem jestestw, swoimi kształtami otaczających własną śmiertelność. Mówią też jedynym ładem rzeczy, ładem, do którego należymy: istnieniem.

JANUSZ SZUBER

Bez się

W każdą sobotę rano, po ósmej
odwiedza mnie Janek, w drodze powrotnej z pływalni.

Z domu w B. wyjeżdża dobrze przed szóstą.
Przy sprzyjającej aurze zalicza kolejny
wschód słońca. Pomiędzy nic i nic *jest*, jakie jest,
na tyle wszakże, żeby być, tam i wtedy,
bez zmyłkowego się. Janek przywozi mi teraz
świeży twaróg od Duni. Niedawno temu
uratował ją i jej nienarodzonego jeszcze cielaka.

Kiedy w liceum przeczytał u Homera
o krowiookiej Atenie, stało się jasne,
skąd u niego ten niezrozumiały sentyment do zwierząt,
które o świcie najwyczejniej wyganiał
na pastwisko. Może dlatego
wybrał potem weterynarię.

To Janek opowiadał mi
o inicjacjach w kuźni, a w roli balwierza
dbał o moje niesfornie zarastające
w szpitalu policzki.

Na co dzień zgodnie żyjemy
w paru strefach czasowych:
teraźniejszej i tej
przed i tużpomaturalnej.

Czemu? No, właśnie

W porze do tego stosownej
pani Olimpia relacjonowała mężowi zdarzenia
mijającego dnia: niezbędne wydatki na dom,
wywiązywanie się służby z obowiązków i wszystko,
co dotyczyło dzieci i ich edukacji, czemu sekundował nauczyciel,
kleryk dla poratowania zdrowia
czasowo urlopowany z seminarium.

Jak zwykle za nieobyczajne postęпки
nagany zbierał niesforny Stefan. Matka, preceptor
i czworo rodzeństwa ustawiali się w niewielki półokrąg.
Stefan spuszczał spodnie, klęcząc dociskał do ławy podbrzusze i żebra.
Dyscyplina odmierzała swoje, bowiem *bez różnicy
krnąbrną diatwę sam Duch Święty różgą ćwiczyć każe.*

Obaj bracia dyskretnie chichotali,
wiedząc czym to, na dobrą sprawę, pachnie.
Także siostry, skoro jakby nigdy nic
są w tym tu teraz i poza teraz.

Na koniec Stefan,
w doprowadzonej do ładu garderobie,
całował ojcowską prawicę i przez resztę dnia
było już, jak być powinno,
cokolwiek by to każdorazowo miało znaczyć.

W późnych latach dziewięćdziesiątych
rodzina przeniosła się z Wiśniowczyka do Sanoka.
Niedługo potem, tuż na początku XX wieku,
pięćdziesięciodwuletni radca Sądu Krajowego Bronisław Rogala-Lewicki,
zmarł na raka szczęki. Olimpia z Zacharjasiewiczów wkroczyła w długie
i w gruncie rzeczy cierpkie wdowieństwo.

Dwanaście lat po jej śmierci starsza córka Stefana,
Ewa, nie wiedzieć czemu, urodziła tego właśnie,
a nie innego, mnie.

Jest tak, jakby dalej to samo

Od kiedy został awansowany
na starszego Gildii Odwodnionych Starców
myślał, już bez ograniczeń,
o rzeczach powszechnie uznawanych za
pierwsze i objawione,
jakkolwiek mało przydatnych w konfrontacji
z satrapiami Matek Bakterii,
i wynikających z tego wątpliwych dalszych ciągów, tak
że lepiej w porę spalić się ze wstydu.

PIOTR SZEWC

Drzewo

Jeszcze nie wiedziałem co to poezja żyłem
pod konarami drzewa Tadeusz Różewicz
pani Segieda uczyła jak napocząć łupinę
aby dostać się do gorzkiego wnętrza drzewo
rosło rzucało cień wydawało owoce świat
szarzał oddalałem się a ono rozciągało nade mną
ramiona towarzyszyło mi gdy cerowałem dziurawe
zbierałem rozproszone

Dzika grusza

Gdy się urodziłem, ona już była na miedzy stryja Adama. Wysoka, rozłożysta, lekko pochylona. Zieleniła się, rodziła gruszki, gubiła liście, ale się nie zmieniała. Latem jej korona jak balon poruszała się na wietrze. Dawała odpoczynek ptakom i osom pożywienie w czas owocowania. Z godnością panowała nad okolicą i jej służyła. Za sprawą gruszy strony świata miały swoje miejsce, nie plątały się polne drogi, nie gubiły zagony. Aż pewnego roku, pewnego dnia uderzył w nią piorun. Od tej pory wiosna nie wiedziała, kiedy wziąć początek, a jesień zbyt spieszenie przechodziła w zimę. Ludzie, chmury, trawa, krowy na pastwiskach zostały niczyje.

Lipiec

Jak balony na długich sznurkach gołębie zawisły nad Czołkami
wzrok pnie się po niewidzialnych stopniach a tam niebo wysokie
pod nim trzy obłoki suną zatrzymują się i rozptywiają lipiec dyszy
poruszenie w gałęziach lip pszczoły pielgrzymują do kwiatowych
sanktuariów

w pszenicy kołysze się czerwony kleks maku jaskółki czarodziejki
skrzydłami dotykają kłosów cisza rozsypała się po łące można ją zbierać
chwytać ważki
na pastwisku krecia budowla rośnie nacieszmy się kopcem bo wszystko
tu nietrwale

Obrazki podróżne

Rozkołysany rytm podróży. Pola, samotne drzewa, domy, w oddali krowa z pochyloną nad pastwiskiem głową. A droga jak wstążka, którą wypuściła z rąk krawcowa. Długa i nienudna. Tu wiatr poruszył trawę, tam słońce pieści się z młodym żytem. Ogarnia mnie senność, ale nie mogę zasnąć. Świat obraca się, krąży, zagęszcza. Nad Dolomitami samolot zostawił za sobą biały znak. Ledwo go zobaczyłem, a już zniknął. Muszę uwierzyć w to, co widzę. Gdy jestem u celu, cyprysy zaczęły głosić akty strzeliste.

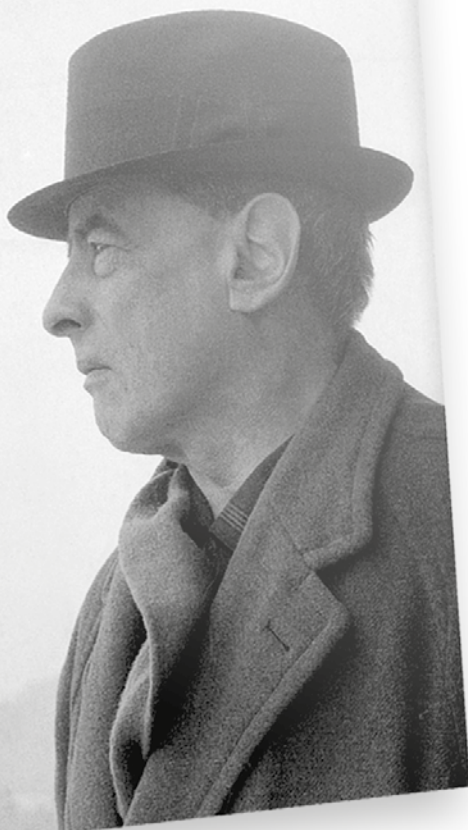
Słowo przeznaczenie

Gdy wiosna przechodziła w lato ziemia zwolniła obroty
zaryczał zamojski lew i z lęku zadrżały na przedmieściach
krowy motylom odpadły skrzydła a gospodarz Marczuk
szukał wyrojonych pszczół ksiądz przez Czołki prowadził
procesję Bożego Ciała uklęknijmy powiedziała do sąsiadów
babcia może to się odwróci wyczekiwaliśmy nasłuchiwaaliśmy
byłem zbyt mały żeby się domyślić lub rozumieć bieg spraw
słowo przeznaczenie niczego nie wyjaśniało było mętne
jak przedburzowe niebo straszne jak płomień ciężkie jak gruda
która głucho uderza o drewniane wieko

Archiwum „Kwartalnika Artystycznego”

WITOLD GOMBROWICZ

witold gombrowicz vence-chiavari 1965-1968



słowo/obraz

STEFAN CHWIN

Co zostanie z Gombrowicza?

1. Żadnej konkurencji

Był gigantem polskiej literatury dwudziestego wieku, chociaż – co warto przypomnieć – w dwudziestoleciu międzywojennym zajmował dobre miejsce w drugim rzędzie polskich prozaików. Przesada? Żadna przesada. Powiedzmy wyraźnie. Wtedy byli od niego więksi i skuteczniejsi, co w laurach po Warszawie chodzili. Ale później? Nie ma drugiego takiego pisarza, który by wywarł równie wielki wpływ na myślenie i sposób życia polskiej inteligencji drugiej połowy wieku. On jest tu bezapelacyjnym liderem. W domenie wpływu z Gombrowiczem mógł rywalizować co najwyżej Herbert i to chwilowo, przede wszystkim w dniach stanu wojennego, kiedy to tłumy inteligentów polskich, zgnębionych widokiem czołgów na ulicach, modliły się w kościołach do Bogini Demokracji świętymi słowami *Przesłania Pana Cogito*. Ale inni? W jakiejś chwili zaczął go wypierać z głównego nurtu – i to kto? – powiatowy wędrowiec wolności, Edward Stachura, który – trzeba to przyznać – w latach siedemdziesiątych mocno namieszał w głowach i sercach polskiej młodzieży. Wcześniej miał mocnego konkurenta w Gałczyńskim od *Zielonej Gęsi* i popularno-franciszkańskim księdzu Janie Twardowskim, który umiał pięknie pukać do wielu polskich serc. Warto też wspomnieć o Mrożku, który chwilami – jako dramaturg – nawet go przerastał.

2. Pomocnik

Ale dzisiaj? Część polskiej inteligencji, przede wszystkim prawicowej, chce dzisiaj Gombrowicza po prostu przepędzić. Już nie potrzebujemy! Niech się schowa do dziury! Nie tak dawno ktoś zaproponował, by jego książki zastąpić na liście lektur szkolnych bogobojną Kossak-Szczucką i Karolem Wojtyłą.

Tak, tak! Samo istnienie kogoś takiego jak Gombrowicz gryzie w oczy polską prawicę, która najchętniej wysłałaby jego książki na Księżyc. Tak ich te książki uwierają. Przede wszystkim *Trans-Atlantyk*, który po prostu staje im kością w gardle. Ale i *Dziennikowi*, *Kosmosowi*, *Pornografii* nie potrafią wybaczyć, cóż zaś mówić o promiennie-nagiej *Operetce*, która im, niestety, pachnie paryskim Majem 1968.

Tymczasem Gombrowicz mocno nam pomógł w epoce realnego socjalizmu, co warto zapamiętać. Który to pisarz polski tak pięknie zaraził inteligentką polszczyznę swoimi frazami, wzbogacającymi nasz codzienny język oporu? Pamiętam, ilu ludzi młodych i starszych w latach siedemdziesiątych po prostu „mówiło Gombrowiczem”. Wszyscy wiedzieliśmy, co to znaczy „upuścić”, „dzieckiem podszyty”, „dystans wobec Formy”, kto to Pimko, Młodziakowie, Miętus i Syfon. Na naszą gadaninę codzienną wpłynął silniej niż potężny Sienkiewicz, do którego czuł respekt, gdy walczył z nim błyskotliwie w swoim *Dzienniku*.

I dał nam szczepionkę na wszelkie ideologiczne szaleństwa. Tak lewicowe, jak prawicowe. O, to było ważne w latach, gdy ukąszenie heglowskie grasowało po inteligentkich duszach, w ukryciu zaś pod podłogą czekała na swój czas chwilowo zduszona przez komunistów brunatno-amarantowa fala, która miała jeszcze na wierzch wypłynąć. Po Gombrowiczu trudniej było usidlić polskiego inteligenta. Dlatego walili w niego jak w bęben stalinowcy i niezłomni z Londynu, ludzie od Moczara i katolicy postępowi od Piaseckiego. Krzywił się na niego nawet sam prymas Wyszyński. Oj, nie lubili oni gombrowiczowskich smaków! Zadusić go chcieli Somosierrą komunisty-pułkownika Załuskiego, *Potopem* Jerzego Hoffmana, *Kolumbami* byłego akowca Romana Bratnego oraz *Czterema pancernymi i psem*. A dzisiaj chcą go zadusić żołnierzami wyklętymi, powstaniem warszawskim i rodziną Ulmów. Precz Gombrowiczu! Nie ma dla ciebie miejsca w naszej narodowo-katolickiej zagrodzie!

Tymczasem Gombrowicz pozostawił po sobie całą szkołę, więc właściwie dał sobie radę z tym wszystkim. Od Dygata, Mrożka do Pilcha, Głowackiego i Rudnickiego. Nawet samoswój Konwicki sporo mu zawdzięczał jako autor „łże-dzienników”. Ślad Gombrowicza w polskiej literaturze nie daje się wymazać. Nawet konserwatyści doceniają jego krytyczne podejście do – jak to oni mówią – wad narodowych, a wielu polskich pisarzy mimowolnie chodzi jego

stylistyczno-literackimi ścieżkami. Bez niego nie byłoby choćby całej „szkoły szyderców” po roku 1956, bez której historię inteligencji liberalnej trudno sobie po prostu wyobrazić, *Zezowatego szczęścia* czy *Eroiki* Munka, do których scenariusze napisał Jerzy Stefan Stawiński, a potem dorobił dalsze ciągi Jerzy Stuhr.

Bez Gombrowicza nie byłoby też takiej opozycji demokratycznej w Polsce, jaka była. Duch krytyczny, który nas bronił przed wszelką indoktrynacją, często z *Ferdydurke* wyrastał. I dając narzędzia oporu, ubezpieczał nas przed recydywą nacjonalistyczną, do której zawsze miała skłonność polska dusza zbiorowa, głośno marząca o niepodległości, w sekrecie zaś o niepodległym państwie plemiennym. Dla prawicy był nie do zniesienia jako duch indywidualnej wolności, której prawica raczej nie cierpi. Ona lubi wolność w stadzie, wolność podporządkowaną stadu, za niezmienną wartość uznaje prymat stada nad jednostką. A on już w latach trzydziestych zapytał: – Lubicie niepodległość? O, na pewno lubicie i to mocno, ale powiedzcie jasno: lubicie niepodległość narodu, prawda? A niepodległość pojedynczego człowieka, niewygodną dla stada, lubicie tak samo?

Wolność to był jego temat główny. Bardzo go nie lubili i nie lubią tacy, co słowo „wspólnota” wymawiają z karmelkowym uśmiechem, naiwnie wierząc, że możliwy jest świat miłego współistnienia wolnych osób i narodów ujętych w karby patriotycznej dyscypliny.

3. Wolność i fanatyzm

Mówił w swoich książkach rzeczy trudne, których nie wszyscy chcą słuchać, dlatego zwalczano go już w latach trzydziestych. Co mówił? Pamiętajcie? Międzyludzkie obcowanie jest zawsze walką o dominację, to znaczy walką o władzę. Każde spotkanie z drugim człowiekiem jest taką walką. Walczymy o dominację bez przerwy. Jeśli dwóch rozmawia, zawsze ktoś góruje nad kimś. Żadnej tam równości nie ma. Ludzie cały czas starają się zdominować innych. Nie mają wyjścia, bo jeśli nie zdominują, sami zostaną zdominowani. Taki już jest nasz społeczny świat. Dlatego trzeba być wyczulonym na najdrobniejsze naruszenia wolności, które skrywają się nawet w najśłodziej rozmowie. Cała *Ferdydurke* o tym opowiada. Józio bez przerwy broni się

przed tymi, którzy chcą go zdominować, przerabiając na „swojego”. Wywija się im spod rąk jak może.

Wszystko to było dalekie od słodko-chrześcijańskiej narracji o kochaniu bliźniego swego. Nie ma żadnych bliźnich. Bliźni jest zawsze zagrożeniem dla naszej indywidualnej wolności. Słodki i sympatyczny bliźni, z którym mile sobie rozmawiamy, każdym gestem i słowem chce narzucić nam formę, by zdobyć władzę nad nami. Od chrześcijańskiego marzenia o wspólnocie „braci i siostr, ukochanych w Panu” było to wszystko bardzo odległe, dlatego sporo ludzi Gombrowicza nie cierpiało. Bo mówił rzeczy przykre i niewygodne. Nie wiele on miał wspólnego z fałszywo-ciepłą atmosferą szlacheckich dworców i wiejskich parafii z hasłem „Kochajmy się!” wypisanym na drzwiach. Kochać się? Czemu nie. Ale zawsze być czujnym na wszelkie pułapki zniewolenia, bo nawet miłość je zastawia.

Za najgorsze uważał ideologiczny i religijny fanatyzm, to znaczy uleganie formie sztywnej i bezwzględnej. Żarliwą wiarę w cokolwiek uważał za śmiertelne niebezpieczeństwo dla duszy. Mówił: ratunkiem jest wierzyć w cokolwiek tylko do pewnego stopnia. Bo fanatyzm – obojętne czy ideologiczny, czy religijny – zmienia człowieka w żarliwą bestię, która z łatwością wyzbywa się wszelkich skrupułów, jeśli z korzeniami wrasta w swoją jedyną prawdę. Dlatego nienawidzili go ci wszyscy, którzy chcą, by Kościół czy Partia Polityczna były skutecznymi fabrykami fanatyków, gdzie stwarza się ludzi, którzy nie mają żadnych wątpliwości. Był przeciwko „umacnianiu” jakiegokolwiek wiary. Jeśli wierzysz w cokolwiek, najpierw zapytaj siebie, skąd się wzięła twoja wiara. W tym punkcie był po stronie Freuda i Nietzschego, którzy niestrudzenie tropili psychologiczne źródła wszelkich religijnych, moralnych i politycznych idei. On do ich pomysłów dodał jeden – socjologiczny. Że źródłem naszej wiary, to znaczy naszej tożsamości, są takie a nie inne nasze relacje z innymi. To „międzyludzkie” stwarza naszą tożsamość, choć mamy złudzenie, że to my ją stwarzamy. Nic dziwnego, że nienawidzili go i nienawidzą ci wszyscy, którzy nie chcą rozejrzeć się w sobie, to znaczy głębiej zbadać psychospołeczną genezę własnej duszy. Mówił: wierzysz w to, w co wierzysz, tylko dlatego, że znalazłeś się w określonej konstelacji personalnej. Gdybyś się znalazł w innej, wierzyłbyś w coś innego. Nie daj się ponieść swojej wierze, bo możesz stać się – bez własnej woli i winy – jej krwawym narzędziem.

4. Pisarz dla dorosłych. Diabeł, Bóg i Feuerbach

W swoim ateizmie był konsekwentny do końca, chociaż nie wierząc w Boga, wierzył – jak się zdaje – w Diabła. Ale Diabeł, w którego wierzył, nie miał nic wspólnego z diabłem katolików. Nie był żadnym diabłem osobowym. Jego Diabłem był sam duch formy, nieprzewidywalny, kapryśny, niebezpieczny, samowolny, skrycie i podstępnie panujący nad ludzkimi duszami. Diabeł to był także ból, wpisany w samą strukturę istnienia. To właśnie Gombrowicz jako pierwszy w polskiej literaturze przejął się tak potężnie bólem zwierząt, które wedle chrześcijan nie zasługują na zbawienie. Pod koniec życia rozmyślenia o bólu były jego obsesją. Napisał wtedy dramat o torturach muchy umierającej na lepie, prowokacyjny wobec tych wszystkich, którzy taki ból mają za nic. Cierpienia muchy? A dajcie spokój! Szkoda na nie czasu! On jednak mówił: jest jeden ból we wszechświecie jako fenomen kosmiczny, który tylko przybiera kształty ludzkiego albo zwierzęcego cierpienia. Ale ludzkie i zwierzęce cierpienie jest dokładnie tym samym. Nie ma między nimi żadnej różnicy. Żadna hierarchia bólu nie istnieje. Ból ludzki nie jest ważniejszy od bólu zwierząt. Ból jest jeden i ten sam w całym kosmosie. I nigdy nie zostanie wynagrodzony istotom, które cierpią.

Dlatego Gombrowicz był po stronie eutanazji i – jak na to wskazują źródła biograficzne – aborcji. Nie urodzić to ocalić od bólu, który przenika ludzkie życie i nigdy nie zostanie wynagrodzony. Przerwać życie to uwolnić siebie od bezrozumnego potwora, który życie zmienia w pasmo tortur. Jego książki były pisane dla ludzi dorosłych, którzy potrafią żyć bez pocieszających złudzeń, chociaż cenili w samym sobie i innych wieczne dziecko, wierząc, że to właśnie ono jest źródłem twórczości.

W swoich poglądach był blisko Feuerbacha, którego rozpoznania poetycko brutalizował. W *Ślubie* mówił, że Bóg tworzy się z „międzyludzkiego”, jak alkohol z kartofli, co w Polsce brzmiało niebezpiecznie. Z religią rozstał się definitywnie w dzieciństwie. Po prostu wyszedł z niej, tak jak się wychodzi z dzieciennego pokoju. W *Dzienniku* zapewniał, że nie przeżył żadnego „nieba w płomieniach”, o którym pisał Jan Parandowski, bo z Bogiem rozstał się z łatwością, kulturalnie i bez awantur. Uważał, że Kościół boski to tylko „Kościół Ludzki”, który ludzie tworzą dla ludzi.

Cenił jednak bardzo chrześcijaństwo, szczególnie katolicyzm, za pesymistyczną wiedzę o ludzkiej duszy, dla kultury – jak uważał – bezcenną. Mocno krzywił się tylko na katolicyzm polski, który uważał za naiwny, bo oparty na dziecięcej wierze w dobrą naturę. Za kwintesencję tego katolicyzmu uważał mentalność Sienkiewicza i bohaterów jego książek, które – jak twierdził – odgradzały Polaków kolorowym murem religijno-narodowego obyczaju od naprawdę poważnych zagadnień życia, w czym bywał mocno podobny do Brzozowskiego.

5. Ontologia odpowiedzialności i nowy humanizm

Dotknął też paru bardzo niebezpiecznych spraw, od których włos jeży się na głowie. Powiedział rzecz, o której nie chcą słyszeć ani politycy, ani sędziowie, ani rodzice, ani nauczyciele, ani księża. Że tylko po części odpowiadamy za swoje czyny, a czasem nie odpowiadamy za nie wcale. W *Ślubie* postawił pytanie drastyczne: – Czy istnieje w ogóle indywidualna odpowiedzialność za cokolwiek czy raczej „odpowiedzialność” to tylko pedagogiczny fetysz, który nauczycielom służy za instrument wychowawczy? Kiedy powiedział: „To nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią”, wywracał do góry nogami wszystko, czego trzyma się zdrowy rozsądek. Język jest naszym narzędziem, ale też naszym władcą, który nas prowadzi, gdzie chce. Forma, którą świadomie i nieświadomie tworzymy, poruszając się, mówiąc, wykonując gesty, jest od nas silniejsza. To ona nami rządzi jak niewidzialna pajęczyna, która nas oplata, choć mamy wrażenie, że to my nią rządzymy. Czy zatem możliwe jest zło, skoro stwarza je forma, a raczej człowiek, który jej nieświadomie ulega? Jakież stąd wnioski? Aby przetrwać względnie uczciwie na ziemi, musimy się nauczyć dystansu wobec formy. Tylko wtedy moralnie ocalejemy, bo forma, jeśli jej ulegamy, lubi prowadzić nas w zło zabarwione fanatyzmem. Zachowując dystans, osłabiamy jej władzę nad nami.

To był jego koronny temat: jak ocalić indywidualną odpowiedzialność w świecie, w którym – skoro forma jest naszym władcą – odpowiedzialność jest ontologicznie niemożliwa? Takie pytanie postawił po wojnie, w latach czterdziestych, przyglądając się z argentyńskiego oddalenia temu, co działo się przed Trybunałem Norymberskim. Uważał, że skazanie paru hitlerowskich dygnitarzy za zło nazizmu, w którym uczestniczyły miliony, to po prostu pusty śmiech. Zainteresował go – typowy dla społeczeństw totalitarnych – fenomen

zła rozproszonego, fenomen zbrodni zbiorowej, zbrodni anonimowej, bez wyraźnego, jednostkowego sprawcy, która staje się jakby samoczynnie, choć biorą w niej udział ludzie z krwi i kości.

Jak osądzać zbrodnię, której jednostkowego sprawcy nie da się chwycić za rękę, bo brały w niej udział miliony? I kogo za nią karać? Wielomilionowy naród, który zbiorowo maczał w niej palce? Jak można ukarać wielomilionowy naród? Właśnie dlatego wybrano – jak Gombrowicz sugerował – komedię Trybunału Norymberskiego. Zamiast milionów, powieszono parę osób. Był przekonany, że takie zbrodnie mogą się zdarzyć wszędzie.

O tym był *Ślub*, jeden z największych dramatów dwudziestego wieku. I tu także pojawiły się rzeczy dla endecko-katolickiej strony oburzające. Był to dramat o polskim żołnierzu sił zbrojnych na Zachodzie, który staje się „Hitlerem” i „Stalinem”. Trudno było o coś bardziej prowokacyjnego w obliczu dominującej tradycji polskiej, uciśnionej niewinności. Polski żołnierz – Hitlerem i Stalinem? Nigdy! Ta przecież święta postać, nietykalna, naznaczona stygmatem niewinnej męki, jest poza wszelkim złem! Tymczasem w *Ślubie* pojawiała się sugestia, że wszystkie narody są zdolne do stworzenia własnego „Hitlera”. Także naród polski. Mechanizmy wyłaniające dyktaturę są bowiem uniwersalne. Nie dają się przypisać jednej tylko nacji. Występują wszędzie, bo są wpisane w samą strukturę „międzyludzkiego”. Twierdzenie, że do tego są zdolni wyłącznie Niemcy, jest głupstwem. *Ślub* sięgał po problematykę odpowiedzialności z antycznych dramatów, przenosząc doświadczenie moralne Edypa Sofoklesa do współczesnego świata. Nie był to żaden dramat nihilistyczny. Przeciwnie. Budował w nim Gombrowicz podstawy nowego humanizmu. W finale główny bohater – sprawca zbrodni, o której mógł spokojnie powiedzieć, że nie była jego zbrodnią – brał na siebie moralną odpowiedzialność za własne czyny i wymierzał sobie karę, by światu bez Boga przywrócić moralny ład – jak Edyp.

6. Naród i jednostka

O trudnej relacji między jednostką i narodem Gombrowicz myślał nieustannie, posuwając się do pytań z punktu widzenia wielu Polaków niedopuszczalnych. Oburzało go jednostronne mówienie o obowiązkach jednostki wobec narodu, dlatego dopominał się, by mówić także o obowiązkach narodu

wobec jednostki. Czy człowiek ma obowiązek oddawać życie za naród, jeśli naród nie jest wart tego, by za niego umierać? Czy naród zasługuje na obronę, jeśli tłamsi wolność jednostki, to znaczy krzywdzi ją w samym sercu jej istnienia? Czy taki naród ma prawo żądać od niej, by była gotowa za niego umrzeć? W *Trans-Atlantyku* tego rodzaju pytania zbliżały się do bluźnierstwa. Czy warto trzymać z narodem, który nie potrafi poziomem swojej kultury dorównać do narodów wielkich, wiecznie niszczonej, niedorobionej, pokracznej, nie jest w stanie uformować do końca swojego kształtu duchowego, bo znika co jakiś czas z mapy, bezsilny, poniżany przez silniejszych, niezdolny do samodzielnego utrzymania się przy życiu? Czy taki naród – mały, gnębiony i bity przez dziesięciolecia, duchowo zdeformowany przez niewolę, okaleczony, obolały od urazów, pełen kompleksów – potrafi dać jednostkom szansę na duchowe samostanowienie i rozwój? Czy raczej nieuchronnie zaraża jednostki swoim własnym, duchowym kalectwem?

Dla endecko-katolickiej części Polaków już przez sam fakt, że osmielił się takie pytania stawiać, Gombrowicz był skreślony. Bo jeszcze dodawał, co ludzi wychowanych na Mickiewiczu mogło oburzać: – Czy przez sam fakt urodzenia w jakimś miejscu na kuli ziemskiej jesteśmy skazani na tę czy inną tożsamość? Czy mamy prawo wybrać sobie naród? Przyjrzeć się wielu narodom i wybrać dla siebie ten najbardziej zgodny z naszymi odczuciami? Bohater *Trans-Atlantyku* na początku mówi, że za naród bity, okaleczany, zdeformowany psychicznie, który waha się na granicy bytu i niebytu, umierać nie warto. Szkoda na to życia. W dalszej części tej powieści pokazuje jednak, co należy w Polakach zmienić, by stali się narodem, w którego duchowym świecie warto żyć.

W *Trans-Atlantyku* świetnie zostały opisane polskie kompleksy, będące skutkiem długotrwałego życia w niewoli. W tym punkcie Gombrowicz był przeciwko mesjanizmowi, który – ustami Trzech Wieszczów – uparcie wmaślał nam, że w ogniu cierpień niewoli dusza zbiorowa rozkwita. Taką wiarę uważał za brednię. Pokazał, jak ludzie porażeni traumą niewoli – dawną czy aktualną – robią wszystko, by inni cierpieli tak samo jak oni, to znaczy brali udział w zbiorowym, patriotycznym rozpamiętywaniu narodowych udręek, co zamiast duchowo wzbogacać, może ludzkie dusze okaleczać.

Patriotyzm jako wyrastające z resentymentu zarażanie współobywateli narodową udręką! Dając taki obraz polskiej mentalności, Gombrowicz uderzył

w mitologię części trzeciej *Dziadów* frontalnie. Pokazał Mickiewicza jako makabrycznego Rachmistrza, który przemocą trzyma Polaków w narodowej izbie psychicznych tortur, każdego, kto chce się choćby na chwilę z niej wymknąć, nazywając zdrajcą. Wszyscy Polacy mają wiecznie rozpamiętywać, jak to Polska cierpiała, cierpi i będzie cierpieć! Kto zrozumiał, co to jest ostroga Bractwa Kawalerów Ostrogi i jaką funkcję w polskim społeczeństwie pełni, tak, jak to widzimy w *Trans-Atlantyku*, ten będzie chuchać na zimne.

Gombrowicz świetnie pokazał mechanizm wzajemnego zniewalania jako sekret narodowej spójności. Nie dał sobie wmówić, że jesteśmy narodem indywidualistów. Przeciwnie. Cała jego twórczość była wielką opowieścią o kolektywistycznym duchu polskiej kultury, nieufnym wobec praw jednostki. Kulturę tę uważał za represyjną, karzącą jednostki za indywidualistyczne wyskoki. Demaskował *Pana Tadeusza* jako biblię patriotycznego kolektywizmu, który nie cierpiał Różnicy i umacniał Kult Stada.

W *Trans-Atlantyku* opisał też polski strach przed LGBT. Jego argentyński Gonzalo był parodystyczną wersją króla Henryka Walezego, który kiedy tylko w 1573 roku zjawił się na Wawelu w swoim – jak to odebrano – pstrokatym homo-ubranku francuskim, wzbudził obrzydzenie i wstręt wosatyh patriotów z dawnej Sarmacji, którzy przestraszyli się obwieszonego biżuterią, pachnącego perfumami, z kolczykami srebrno-błękitnymi w uszach homo-dziwadła na polskim tronie. Ten dawny polski uraz Gombrowicz pokazał w swojej powieści jako symbol polskiego samopoczucia erotycznego, panicznego lęku i wrogości wobec wszystkiego, co odczuwane bywa jako odbiegające od normy.

7. Krytyczny racjonalizm i robota mitologiczna

Jego twórczość, pełna błazeństw, kpin, szyderstw i wybuchów śmiechu, miała śmiertelnie poważny podkład i mroczne, głębokie tło. Śmiech, którego nas uczył, pomagał nam w starciu z napuszczonym głupstwem ideologicznym, moralnym czy religijnym. Dla wielu to właśnie ten śmiech stał się istotą Gombrowicza, co jednak było nieporozumieniem, bo pisarz ten zmagał się z najpoważniejszymi problemami ludzkiego ducha, chociaż część inteligentów polskich chciała w nim widzieć szyderczego wesółka, który bez umiaru kpi ze wszystkiego. Wolność i ból – były poza wszelkim śmiechem.

Było w nim coś jeszcze, co nie najlepiej naznaczyło myśl polskiej inteligencji liberalnej. Gombrowicz był przeciwko mitom, rozbijał je sprawnie, ale też umiał budować mity własne. Rzecz tylko w tym, czy były to mity skuteczne. Nie przypadkiem powiedział w *Ferdydurke*, że wszelka mitologia rodzi się przez powtarzanie, więc powtarzał swoje mitologiczne konstrukcje w wielu wariantach, by je utrwalić w społecznej świadomości. Zbudował mit Ożywczej Niedojrzałości, mit Wiecznej Zieloności ducha, negatywny mit Profesora Pimki, ironiczny mit Młodziaków i Zuty Młodziakówny, szyderczy mit Miętusa i Syfona. I przede wszystkim mit Albertynki jako ożywczej Niższości, Nagiej Młodości, Urzekającego Piękna Naturalnej Swobody.

Polska inteligencja liberalna wzięła z tego arsenału przede wszystkim mity o wymowie społeczno-moralnej. Pimko, Miętus, Syfon, Młodziakowie to były „narzędzia” rozprawy z formą sklerotyczną, narodowo-nadmuchaną czy przesadnie nowoczesną. Wyrastały z myśli krytycznej, niepokornej, służąc demaskatorskiej robocie wyobraźni. „Gombrowiczowski” znaczyło – krytyczny, ironiczny, szyderczy, niedający się złapać w żadną pułapkę myśli i uczuć. Bronić się! Dekonstruować formy zagrażające! Ta myśl demaskacyjna, której podstawy budował, odbijała się jednak od twardej ściany mitów istniejących, prawicowych i lewicowych, którą jego własne mity miały kruszyć i rozbijać. Mit Albertynki-cud dziewczynki nie chwycił nawet w kręgach inteligenckich, choć był jednym z nielicznych gombrowiczowskich mitów pozytywnych.

Polski inteligent, który wyrósł z ducha Gombrowicza, był nastawiony nieufnie wobec wszelkich mitów. Chciał być mistrzem podejrzeń. Nie nabierać się na cokolwiek – to było jego hasło. Zgodnie z gombrowiczowskim duchem chwałą polskiego inteligenta miało być demaskowanie i rozbijanie mitów, budowanie zaś czy choćby wzmacnianie mitów uznano za moralno-intelektualny upadek. Niszczyć mity to dumna zasługa, wznosić mity to hańba i wstyd.

Dotyczyło to sporej części polskich artystów, którzy wzorem Gombrowicza sens sztuki widzieli przede wszystkim w akcie krytycznym. Czytająca Gombrowicza inteligencja polska czuła się jak ryba w wodzie, oglądając sztukę Mrożka *Śmierć porucznika*, gdzie mit Orдона był gombrowiczowską metodą rozbijany błyskotliwie na pył i proch. Ta inteligencja była odporna na szantaż patriotyczny, wymuszający za pomocą narodowych trupów posłuszeństwo autorytetom narodowej tradycji i politykom, którym tradycja służy

do zdobywania i umacniania władzy. Gombrowiczowska szkoła szyderców, którą trafnie opisała Marta Piwińska, miała wielkie zasługi dla umysłowego zdrowia inteligencji czasów realnego socjalizmu, chociaż bywała opluwana przez „prawdziwych patriotów”, którzy w szafach chowali endeckie legitymacje. Była to szkoła krytycznego racjonalizmu, który bronił nas przed ideologiczną presją. Była to jednak szkoła wewnątrz-inteligencka, której oddziaływanie na resztę społeczeństwa było znikome. W szerszej skali mitologiczny Sienkiewicz bez trudu dawał tutaj sobie radę z Gombrowiczem, którego czytała i rozumiała inteligencka mniejszość. Ta mniejszość, zarażona gombrowiczowskim duchem, nie miała języka porozumienia z nieinteligentką resztą. Bo nieinteligentka reszta myślała dawniej – i myśli nadal – kategoriami mitologicznymi, nie racjonalnymi.

Polski artysta, który „czuł” Gombrowicza, umiał bronić się przed słodko-familiarnym mitem Papieża Polaka, na przykład w bluźnierczej *Kłątwie*, tak jak umiał się dawniej bronić przed emocjonalnym szantażem Powstania 1944 w warszawskim STS-ie czy przed mitologią narodowego poświęcenia w *Dniu świra* Marka Koterskiego. Ale nieinteligentka reszta słodkiego mitu Papieża Polaka trzymała się, jak tonący trzyma się brzytwy i tylko nerwicowo reagowała na wszelkie próby jego obezwładnienia, bo to był jej mit serdeczny, bez którego nie umiała żyć.

Ślad Gombrowiczowski więc wzmacniał i osłabiał inteligencję liberalną. Wzmacniał jej niechęć do „nieracjonalnych głupców”, odbierał jednak szansę przemawiania do nich mową adekwatną, to znaczy mową mitów. Bo lud – inaczej niż inteligenci liberalni – chce tylko żywej wody mitów. Dlatego wszelkiej myśli krytycznej, która szarga świętości, nienawidzi. Lud chce tonąć całym sercem w krzepiących opowieściach mitycznych, nawet jeśli są one – a może właśnie dlatego – kompletnie odklejone od rzeczywistości. Nie rozgrzewa go krytyczna praca intelektu, tak jak rozgrzewa mistrzów podejrzeń. Lud chce mieć Ojca, który snuje mityczne bajdy, a nie Gombrowicza, który wszelkich Ojców miał zawsze w podejrzeniu. W tym sensie Gombrowicz stał się błogosławieństwem i klęską polskiej inteligencji liberalnej, która krytyczną myśl uznała za istotę swojego „ja”. Na fundamencie Gombrowicza nie da się połączyć duchem wolności „z polską szlachtą polski lud”. On raczej buduje różnice, niż łączy.

Duch Gombrowicza trzyma się jeszcze w Polsce, ale co dalej? Teatry polskie na razie pełne są tego ducha. Nauczył on inteligentów polskich, że chwała jest nie tylko nie ulegać mitom, ale także umieć mity rozbrajać. I polska sztuka robi to w dużym stopniu, idąc za *Ferdydurke*, która jest popisową lekcją, jak się mity rozbraja. Ale ci, którzy w wojnie kultur, jaka się w Polsce toczy, chcą przekonać lud do wartości liberalno-demokratycznych, są w trudnej sytuacji. Gombrowicz im nie pomoże. Może co najwyżej pomóc w utrwalaniu i umacnianiu ich własnej racjonalistyczno-krytycznej tożsamości, czyli w budowaniu własnej inteligenckiej bańki, odgradzającej od wszelkiego patriotycznego i religijnego oszołomstwa, które jest żywą wodą ludu na całym świecie.

W normalnej, zdrowej kulturze jest jednak miejsce i dla Gombrowicza, i dla Sienkiewicza, racjonalistów i oszołomów, ateistów i żarliwych wyznawców tego czy owego. Kto wie, może kiedyś takiej kultury się doczekamy, zamiast wyrzucać Gombrowicza – jak to mówił niezapomniany ksiądz Piotr Skarga – za burtę narodowego korabia, któremu na imię Polska.

ARTUR SZLOSAREK

W Mantui

Krzychowi

Pod pomnikiem Wergiliusza (Publius Vergilius
Maro) w miejskim parku (urodził się niedaleko stąd)
Wyrostek ze smoły (koło dziesiątej rano)
Podaje koledze w odcieniu kakao (nie schodzi
Z roweru na łąd) paczkę.

Obaj muszą żyć.

Długa beczynność i nadmiar wolnego
Prowadzą do szaleństwa, zbrodni. Powiedzieć o nich
Barbarzyńcy? Dealerzy? Wzgardzeni niewolnicy?

Przed nami jądro jasności. – Na ławce, nie widząc świata za plecami,
Całują się kochankowie z Valdaro. Będzie gorąco jak diabli,
Jeśli nie zapamiętamy ich myśli. Jeśli się powiedzie
Niemożliwe (wiara wymienia
Kamienie na łązy), odetchniemy z ulgą.

Niemiecka chemia

Postawiono w Berlinie pomnik ogromny,
Falujące nieruchome morze spopielonych głosów,
Plac rozleglejszy niż boisko,
Na którym wybrańcy gonią w świetle za skórzaną głową
Boga, wedle reguł ustanowionych przez proroków.

Postawiono w Berlinie pomnik pod niebem,
Różnej wielkości słupy kamienne tworzące korytarze,
Po których skaczą umarli żywi, na których siadają,

Wyciągają nogi po długiej wędrówce jak przed ekranem na sofie
Lub przypiecku, fotografują się i palą.

Jest taki w Berlinie pomnik głuchy,
Pamiętka z wagonu, rampy, krematorium. Pocztówka z zastrzyku,
Ze sztaby złota wyrwanej z ust – *Das Wohltemperierte Klavier*
Rozpylane pod prysznicem na trasie
Potsdamer Platz – Brandenburger Tor – Deutscher Bundestag.

Postawiono w Berlinie pomnik niemożliwy,
Złożony z 2711 betonowych stron niepoliczono Talmudu,
Jak mówi Rabbi Meir: taki awans do finału po wygranej
Z drużyną ofiar, niedostosowaną do warunków,
Zarażoną poczuciem winy.

Postawiono w Berlinie pomnik bezpieczny,
Ocalony przed graffiti, obłaskawiony przez Degusę,
Prorodzinną firmę z tradycjami,
Która wytwarzała do jutra eliksir prawdy –
Cyklon B.

ANDRZEJ SZUBA

Postscripta

DCCXXXIII

brak
słów

. . .

DCCXXXIV

nie słowem jesteś
lecz pustostanem
do zasiedlenia

DCCXXXV

in memoriam S.

w końcu odporny
na napastliwość
czasu

DCCXXXVI

to wielkie nic
które wyczytała w nas
księga

DCCXXXVII

nie pamiętać
żeby
istniało

DCCXXXVIII

gdzie nie spojrzeć
wezuwiesz
pompeje

DCCXXXIX

wplątałeś nas w ciało
to teraz bezboleśnie
z niego wypłataj

DCCXL

szkoda
słów
. . .

PIOTR SOBOLCZYK

Zabijanie Gombrowicza

Piszę 25 sierpnia. Osiemdziesiąt lat wcześniej tego dnia Gombrowicz stoi w rozkroku, jedną nogą na trapie wiodącym do statku „Chrobry”, drugą na nabrzeżu portu w Buenos Aires – szpagatem próbuje zgłębić dwoistą naturę człowieka, jedną nogą „geniusza”, drugą nogą „tchórza”. Nagle przecina pępowinę, ucieka od łona.

Można dziś spekulować z pewną swobodą i niemałym prawdopodobieństwem, jakie oferuje „historia alternatywna”: gdyby nie pobyt w Argentynie, nie zostałby Gombrowicz „geniuszem”, Polska nie zrobiłaby z Gombrowicza „geniusza” (co też nie znaczy, że Argentyna go „zrobiła”), a pewnie w świecie byłby pisarzem nieznanym, z jedną ledwo dostrzeżoną przełożoną książką, dwiema. (Jak dziś Andrzejewski?) A nie najbardziej znanym polskim pisarzem.

8 kwietnia 1963 na pokładzie statku „Federico C” krzyczy do żegnających go przyjaciół: „Miejcie odwagę istnieć! Zniszczcie Kafkę, zniszczcie Borgesa!”. Zniszcz(-cie) Polskę; zniszcz(-cie) Argentynę; zniszcz(-cie) Paryż. Zniszcz, zniszczmy Gombrowicza?

25 lipca pięćdziesiąt lat temu „wyglądał przepięknie; ujawniła się jego dusza; jego twarz [...] była przerażająco piękna” (wspomnienie Rity – za biografią Klementyny Suchanow). Nie żył.

Zabijanie/przecinanie pępowin/odrywanie się/„wieczne debiutowanie”/rodzenie samego siebie na nowo/niedawanie się pochwycić, zamknąć w jakiejś formule. We francuskim jest idiom *brûler les étapes*, oznaczający „iść bardzo szybko” (jak burza?), choć dosłownie znaczy „palić etapy”. I mosty? Wielu mogło się wydawać, że to wyjątkowa cecha osobnicza Gombrowicza. Nie znało – bądź nie potrafiło/nie chciało dostrzec – podobnej postawy u innych twórców. A przecież: Białoszewski, Andrzejewski... Oscar Wilde... Owa proteuszowość jest powtarzalną strategią, stylem życia ludzi *queerowych*, nie tylko artystów. Same fenomeny językowe i kulturowo-artystyczne, filozoficzne (teoria *queer*) na takim mechanizmie polegają. Gdy jakaś żywołapka chce naszą nogę tchórza przytrzasnąć, abyśmy zostali w określonej sytuacji, byli nazwani, zdefiniowani, a w efekcie kontrolowalni, niekoniecznie na swoich

warunkach – drugą nogą geniusza „palimy etap”. Ale dwoisty człowiek potrafi grać dwuznacznością. Gombrowicza pragnienie geniuszu jest podane jako zironizowane, ale kryło się za nim nie tylko autentyczne palące pragnienie, ale i kompleksy. I to nie tylko te, które sam ujawniał w autoanalizach. Pojawia się etykieta, o której mówią „wszyscy”, (*tout le monde*), a która może być dźwigiem ku większej karierze – marksizm, „byłem pierwszy marksistą”, egzystencjalizm – „byłem pierwszy egzystencjalistą”, strukturalizm – „byłem pierwszym strukturalistą”, filosemityzm w modzie – „a Schulz? byłem zawsze filosemitą”. Arywizm zironizowany. Jedna noga na chwilę w jakiejś kategorii przystanie; ale gdy zbliża się klusownik z siđłem i widzimy, że nie da się go już ograć, noga geniusza wrywa. To on określił kategorię, to on się w niej odbił, przejrzał jak w kolejnym zwierciadle, nie całym ciałem, a częścią, raz tą, raz inną, a nie, że to ta czy inna kategoria zapisała się na nim. To wszystko oczywiście brzmi dobrze, nobilitująco. Ale są i aspekty ciemniejsze. Obsesyjna potrzeba kontrolowania tego, co się o nim mówi, narzucania dyskursu na swój własny temat. Ona niekoniecznie świadczy o geniuszu – wbrew temu, co uważa może wielu i jak być może narzucał to sam Dyktator Dyskursu stenotypistom. Świadczy o lęku. Lęk przed nazwaniem – oraz „złym nazwaniem” – jest lękiem przed dotknięciem (poniekąd stematyzowanym – „palic”) i lękiem przed obelgą, wyzwiskiem. Tak jak powiedziałem, że u źródła tej postawy dostrzegam doświadczenie *queerowe*, tak i tu widzę tym motywowaną głęboko ukrytą lękową przyczynę. Jest to lęk przed dotknięciem, popchnięciem w taką pułapkę, z jakiej geniusz może nie pomóc się wydobyć zdaniem spanikowanego, paranoidalnego niemal podmiotu, popchnięciem w taki dołek, z którego noga geniusza nie zdoła wyskoczyć. („Nie w tamtych czasach”? A jednak: podobny pod tym względem do Gombrowicza, Wilde’a, do tylu innych gejów Virgilio Piñera, powiada biografka, „nie okupuje swoich prowokacji nerwami jak on, bo ma prawdziwy talent komediowy... raczej kpi, niż klepie po plecach, także z siebie, czego brakuje Witoldowi”). Lęk przed obelgą „pe... pe... pe...”, jak próbował ironizować już wcześniej, przed obelgą „pedał”, „ciota”, „ciepły”... Tego etapu Gombrowicz nie umiał spalić „publicznie” ani w wewnętrznym swoim życiu. Suchanow przytacza kilka sytuacji, w których gdy ktoś ze znajomych (w Argentynie) w gronie, które samo było w dużej mierze homoseksualne i w każdym razie wszyscy o Gombrowiczu wiedzieli, poczynił n a g ł o s uwagę do tej oczywistości nawiązującą, Witold zrywał stosunki z tą osobą na zawsze, bez szans powrotu. Na to tabu nakłada się jeszcze kolejne, jak sądzę, jak się domyślam, tabu także przypuszczalnie i dziś: tabu – stygmatyzacja – nie

tylko samej homoseksualności męskiej, ale w jej obrębie p a s y w n o ś c i. To jest kwestia, którą da się wyczytać z *Kronosa*. Ten ostatni, czytany „na opak”, pozwala zrewidować wiele tez dotyczących nie tylko seksualności, choć to oczywiście wysuwa się na pierwszy plan, ale także „męskości” i „władzy” oraz związanych z nimi kompleksów. Gombrowicz tworzył obraz siebie jako „mocnego człowieka”, dominującego, kontrolującego i tak, zdaje się, był przez lata i jest nadal postrzegany. Tymczasem była to strategia kreacyjna i to strategia obronna, wyprzedzająco obronna, za którą krył się kompleks i lęk. Myślę, że przyszedł dziś czas, aby widzieć i tę drugą nogę u człowieka dwoistego, a więc człowieka *de carne y hueso*, w hiszpańskim – „z ciała i kości”, a u nas – zamiast ciała czy mięsa – z krwi; nie tylko więc mięsistą, krwistą nogę geniuszu. To przekłada się również na obsesyjną władzę nad dyskursem o sobie jako artyście; gdy Gombrowicz chciał, aby Piñera o nim napisał, w zasadzie wyznaczył mu, co ma powiedzieć, mógł lepiej napisać za niego, bo Piñera, mimo dozy dobrych chęci, pozostał sobą, co wywołało u geniusza furję. Czy to geniusz faktycznie, co nie umie, nie chce słuchać czegokolwiek innego niż to, co sobie zaplanował? Czy to wybitność, gdy tylko sobie pozwala się myśleć niezależnie i obsesyjnie unikając sytuacji, gdy jego myślenie i zachowanie kontrolują inni, równocześnie usiłuje kontrolować innych? Gdzie jest wtedy „mieście odwagę istnieć”? Szczególnie że ten, kto – filozoficznie i nie – niszczył Gombrowicza, wcale w jego oczach nie zyskiwał, stając się tym, co ma odwagę być sobą. Zabijając Gombrowicza dziś, być może także będziemy wywoływać czyjeś furie – platońskie kopie oryginalnej idei „furii” i „kontroli dyskursu” – ale wierzę w wartość partnerskiego zabijania geniuszu. I ciemnej krwi nogi drugiej też.

Wielu ludzi czytając narrację, wyobraża sobie, że wypowiada ją jakiś głos. A jeśli jest to narracja autobiograficzna, pierwszoosobowa, jeśli autor w tyłu swoich dziełach odślania się, że czytelnik czuje, jakby stał przy nim, obok – a tak jest u Białoszewskiego, Gombrowicza, Andrzejewskiego – wytwarza sobie wrażenie, że głos ten należy do autora. Modeluje go podług modalności narracji, jej modulacje stylistyczne, kadencyjne, leksykalne przetwarza na modulacje głosu i ustala jego timbr. Doznałem szoku „demistyfikacji wyobrażonego głosu” dwa razy. Raz, gdy pierwszy raz usłyszałem nagranie z głosem Białoszewskiego. I choć nadal czytając Mirona, słyszę wymyślony przez siebie, fantazmatyczny głos jemu dawno temu przypisany, to uznaję, że choć bez przyjemności, to jego głos realny jednak jest jakoś kompatybilny, przyległy do jego dzieła, stylu. Drugi szok to oczywiście głos Gombrowicza. Może zamiast próbować opisać, co sobie wyobrażałem, jakie jakości akustyczne, spróbuję

poszukać w (pamięciowym) banku głosów odpowiednika; otóż wyobrażałem sobie głos podobny do Zbigniewa Zapasiewicza, z tym że „r” wymawiający jak „h” i może nieco bardziej nosowy momentami. Głos, słowem, męski, niski, spokojny, lekko ironiczny, cyniczny momentami, nieco złośliwy, głęboki, opasany, dominujący, zdradzający poczucie sprawczości i władzy, ale nienaruszające się, trzymane w dyskretnym odwodzie. To właśnie mi się skonstrowało z fonouwiedzenia narracją a stylem Gombrowicza, a pierwsze lektury przydarzyły mi się, gdy miałem siedemnaście, może szesnaście lat. Kiedy natrafiłem na nagranie początku *Dziennika* dla Radia Wolna Europa, doznałem szoku. Usłyszałem głos... Trumana Capote mówiącego po polsku... (Skądinąd głos Capote jest spójny z Trumanem Capote...) Krzyżącego, narzucającego swoją interpretację, pospiesznego, bez nutki ironii, napiętego (jasne: w drugiej chwili myśli się, że może był spięty przed mikrofonem, bo niewiele doświadczeń; że ówczesny sprzęt, mikrofony bądź taśmy, zniekształcały częstotliwości, podwyższały... ale...), i, co tu dłużej kryć, „przejętego”. „Niemęskiego”. Usłyszałem lęk i kompleks. Próbuje teraz nie myśleć, że takim głosem mógłby przemawiać Fryderyk w *Pornografii*... Co wiemy o głosie Gonzala? Jaki głos to dobywa się z „warg, które różem kobiecym, choć męskie, krwawiły, z których oddech męski a kobiecy przysmała”? Otóż, że gdy zacznie się śmiać, to „jak kobita cienko, piskliwie zawoła”, a gdy chce zakrzyknąć, to cienko. A przed śmiechem? Po? Nie forte? Także i ten głos wyobrażam sobie inaczej niż Gombrowicza, bo fantazjuję o samoakceptacji, frywolności i dowcipie, ironii w nim, prowokacyjnej kokieteryjności. Uważa się, że Gonzalo ma wiele cech Virgilia Piñery. Ale z pewnością nie głos! Ten ma głos męski, zaskakująco (jak na opisy przejętego stylu bycia pisarza) niski, płynie spokojnie, melodyjny, zdecydowanie przyjemny, ale nie uwodzicielski. Chyba nawet mógłby to być głos, który czyta *Dziennik* po hiszpańsku.

Zabijajmy dalej. Sądzę, że jeśli nawet nie dziś jeszcze, to niebawem rewizji poddawana będzie sprawa „filozofii Gombrowicza”. Z której sam autor był bardzo dumny. Uważał ją także za narzędzie narzucania siebie, siatkę pojęciową dającą kontrolę nad dyskursem. „Muszę stworzyć własny system lub dać się zniewolić systemem innego”, powiedział genialny William Blake, a Gombrowicz powtarzając te słowa – oraz ideę i gest – zmieniłby tyle, że pewnie, podążając za dwudziestowieczną filozofią dialogu, zapisałby „Inny” majuskułą. Przy czym Blake trafnie i wyraźnie wskazuje na lękowy i reakcyjny charakter tworzenia owego systemu. Myślenie o literaturze, na którym oparte jest owo pragnienie stworzenia filozofii, zakłada, że literatura oparta, głęboko

osadzona w filozofii, będąca oryginalną myślą filozoficzną, jest bardziej wartościowa od takiej, która filozofii nie przedkłada. Drugi aspekt to pojmowanie samego kształtu filozofii. Uchodziła za cenniejszą taka, która stwarza nowy język, nowy system, najlepiej całościowy, przy czym oczywiście nowe pojęcia miałyby opisywać świat w sposób dotąd nieopisany. Takie myślenie jest charakterystyczne dla pierwszej połowy dwudziestego wieku. Próba dyskusji z nim natomiast Gombrowiczowi nie ujmuje. Wydaje mi się, że dziś i może jeszcze w przyszłości większe zainteresowanie budzić będą takie zespolenia literatury z filozofią, w których system nie jest przedustawny. Gombrowiczowi zależało na takiej przedustawności, albowiem jest ona w stanie stawać w szranki w domenie filozofii również bez dzieł literackich, „odczepialnych” niejako, filozofii traktowanej jako „agon”, „czy system okaże się prawdziwszy”, czyli, oczywiście, nie „prawdziwszy”, a „mocniejszy”. Dzieło w pewien sposób ilustruje (niekiedy „testuje”), a w pewien sposób, bo jednak wciąż jesteśmy dwoiści, wciąż mamy dwie nogi, dotwarza (niekiedy „testuje”) system. W filozofii drugiej połowy dwudziestego wieku i późniejszej dokonana się krytyczna rewizja „myśli mocnej” na rzecz „myśli słabej”, opisywano też przemocowy charakter takiej przedustawności, takiej systemowości. Myślę, że bardziej doceniane będą teraz dzieła, w których filozofia wynika ze stylu, formy, środków artystycznych, a jednocześnie jak gdyby z życia „z krwi i kości”, spomiędzy mięśni i tkanek, filozofia niesiona płynami, a odpowiedniość chwytu artystycznego z drganiem właściwego mięśnia tworzy właśnie „filozoficzność”. Z tego wynikająca – a nie z deklaracji. Ku zaskoczeniu wielu może się okazać, że bardziej niż Gombrowicza jako filozofów będziemy cenić Białoszewskiego, Świrszczyńską czy Andrzejewskiego, którego owe przekonania z pierwszej połowy dwudziestego wieku wepchnęły w jakiś domniemany „czyściec”. Jednak dzieło Gombrowicza, na szczęście, nie jest jedną nogą! Zaś sama „przedustawność” filozofii może być użyta wbrew Gombrowiczowi (zabijamy), ale ku życiu jego dzieła w zmienionym czasie – skoro jest przed-ustawne, „doczepione”, to można je i odczepić. Z powodzeniem. Broni się i bez systemu. Najwięcej może traci na tym dyskursywny *Ślub*. Sam Gombrowicz nie był tu zresztą – znów – wyłącznie jednoznaczny. Ostatecznie filozofia jako myślenie o i przy „człowieku z krwi i kości” (powtarzam parokrotnie tę frazę, a jest to... wizja filozofii u Miguela de Unamuno) jest także deklarowanym ideałem egzystencjalizmu. Gombrowicz chciał być na agonii z Sartre’em. Ale Sartre deklarując prymat egzystencji, tworzył jednak esencję (system)... Rzecz druga to dyskusja z tezą o niezwyklej oryginalności filozoficznej systemu Gombrowicza. Tezę

tę ochoczo forsował zresztą sam Gombrowicz. Z zastrzeżeniem, że wykazywanie antecedenencji i dowodzenie nie takiej znów oryginalności – nic filozofii, a zwłaszcza dzieła Gombrowicza jako całości, nie ujmuje – warto zauważyć, że podobne jak Gombrowicz rzeczy mówili już wcześniej filozofowie (skądinąd akurat nie ci, których on sam nam podtykał) oraz pisarze-filozofowie. Tu szczególnie chciałbym zwrócić uwagę na dwie postaci. Wspomniany przed chwilą Miguel de Unamuno. O ile Gombrowicz w ogóle go kiedykolwiek czytał, to musiało to być w czasach, gdy biegle znał hiszpański, a zatem w czasach, kiedy był już po ważnych dziełach i z ukształtowanym obrazem świata. Ale takie wpływy, możliwe, niemożliwe, to jedna rzecz, a druga – to godna zgłębienia paralela w ich myśleniu filozoficznym, a też i traktowaniu literatury. Powieści filozoficzne Unamuno mają podobne założenie jak niektóre utwory Gombrowicza, „testowanie” pewnych myśli, wątków filozoficznych, co skutkuje między innymi pewną (nienacechowaną negatywnie) „marionetkowością” postaci zamiast tak zwanej realistycznej psychologizacji, układaniem fabuły nie podług „prawideł życia” („żyćka”), a filozoficznego przewodu. Oczywiście: tu Unamuno podobny tyleż do Gombrowicza, co do Witkacza, a każdy w końcu samoswój. Druga postać to także już wspomniany Oscar Wilde. W obu wypadkach dałoby się napisać mądre teksty o takich paralelach, przy czym nie mam na myśli prac w typie wykazujących, że nazwa brygu „Banbury” we wczesnym opowiadaniu Gombrowicza pochodzi ze sztuki *Bądźmy poważni na serio* Oscara Wilde’a; jeżeli akademickość miałaby tak zabijać, tak w złym sensie, Gombrowicza (i może akademię), to może lepiej zabijać eseistycznie. U Wilde’a znajdujemy podobną filozofię pozy, pozowania, maski, stroju, dandyzmu, prowokacji, młodości, walki na słowa przeciwko narzucanej tożsamości, słownikowi, wykręcania słów, w tym obelg (protokoły z niesławnego procesu!), stwarzania człowieka przez społeczną percepcję i możliwe sposoby, a w każdym razie pragnienie ucieczki przed tym, filozofię ironii – i zresztą nawet lęk podobny; słowem, podobną filozofię *queerowości* (dla niektórych tylko i po prostu „filozofię”). U Wilde’a zresztą niesystemową i nieprzedustawną.

Osobną kwestią jest opisanie włączenia Gombrowicza w poczet wielkich manierystów modernistycznych, który w sporej mierze pokrywa się z poczetem wielkich modernistów *queerowych*, gdzie już jest wpisany. I faktycznie archetypem, wielkim erastesem jest tu Oscar Wilde. Podsuwam jeszcze inne nazwisko do płodnych paraleli, także z pocztów: Salvador Dalí.

W proceder zabijania wpisane jest wstawanie z trumny nagiego Albertynka/nagiej Albertynki.

KRYSTYNA LENKOWSKA

Pozycje na dobranoc

Gdy pochylasz swój długi pion
nad moim pofałdowanym horyzontem
i składasz na mnie pocałunek
czuję że jestem sarkofagiem
i zaraz noc
zamknie mnie
w swojej doskonałej piramidzie

gdy stojąc całujesz mnie
siedzącą otuloną kocem
jak matka Whistlera
dobranoc dobranoc
jestem nagle żywą ikoną
kraciastej bezradności
i już nie umiem odprowadzić cię
nawet wzrokiem
w kierunku
tej drugiej sypialni

gdy przytulamy się stojąc
między piętrami
na tej samej równi pochyłej
mam prawie pewność
co do relacji
dzień – noc
góra – dół
i nasze
wyjścia – zejścia.

Czaso-wietrzeń

Śmigła wiatraków tną czerwoną
o zachodzie
smugę samolotu
raz za razem jednostajnie
i metodycznie
w majestacie
tutejszej róży wiatrów

i nic
smuga jak była
tak świeci

dziś czas tej płaskiej planety
opiera się prawie wszystkim
parametrom

żeby nie wiem jak miarowo
mieścić przestrzeń.

Leda i łabędzie w Sopocie

Na brzegu ona ruda syrenia
oni białe łabędzie
wokół jej ciała

na piasku tysiące żagielków
odcisków namiętnego tańca stóp

Leda prawą ręką wyciągniętą
*Arrondi**
robi sobie

selfie.

**Arrondi* – oznaczenie zaokrąglonej pozy rąk (od ramienia do palców).

KS. JANUSZ ADAM KOBIERSKI

Barabasz, inna wersja

Wypytywał o Tego
któremu zawdzięczał życie

Gdy zrozumiał co się wydarzyło
nie mógł pojąć swojego szczęścia

Uwierzył w Tego
który go obdarował

I to był drugi cud
równy pierwszemu

Był przeciwnikiem Rzymu
nie pospolitym mordercą

Nióśł w sobie prawość swoich racji
tacy nie mają poklasku
To są samotni wędrowcy

Pociągają ich szczyty
z wysokości jak na szachownicy
widzi się ruchy dobra i zła

Łatwiej zrozumieć co należy czynić

Nocna apteka duszy

Potrzebne są także
nocne apteki
dla ciał i dusz
oraz dyżurni lekarze
egzorcycyści

mistrzowie walki
z mocami zła

Gdy wróg podchodzi blisko
bez szybkiej pomocy
można zginąć

Wtedy pozostaje nam
On
wybawiciel od wszelkich boleści

władca radości

PAWEŁ TAŃSKI

big in japan

Waldemarowi Kuligowskiemu

majowe oblicze miasta majowe miasto
kwietniowe oblicze miasta kwietniowe miasto
marcowe miasto marcowa twarz miasta
lutowe oblicze miasta lutowe miasto
styczniowe miasto styczniowa sylwetka miasta
przedwiosenne miasta zimowe miasta
będę tu czekał dzisiejszej nocy na swojego człowieka
będę tu czekał dzisiejszej nocy na swojego człowieka
będę tu czekał na ciebie
mogę być królem marzeń w dalekim kraju
mogę być nikim za siedmioma morzami za siedmioma górami
mogę być tym kto we wspomnieniach znajdzie japonię
i północne miasta w których budzisz się chętnie
i północne miasta w których budzisz się wypoczęty
będę tam czekał na ciebie
będę tam czekał dzisiejszej nocy na swojego człowieka
kto był daleko ten znalazł złoto
ten szukał złota i znalazł melodie
czarne złoto gór czarnych
czarne miasto było jak rzeka
czarna rzeka była jak miasto
złoto miast czarnych było we mnie było w tobie było w nas
za siedmioma górami za siedmioma lasami
za siedmioma rzekami za siedmioma morzami
powiedz czy w sercu szubina rosną magnolie
powiedz czy w sercu bydgoszczy rosną magnolie
powiedz czy w sercu poznania rosną magnolie
powiedz czy w sercu czarnkowa rosną magnolie
czy za siedmioma miastami za siedmioma ulicami

za siedmioma językami za siedmioma miesiącami
za siedmioma dniami za siedmioma nocami
za siedmioma latami za siedmioma piosenkami
za siedmioma godzinami za siedmioma tygodniami
rosną rosna poziomki

pierwsze linijki wiersza zasypiają u jego boku

Wojciechowi Burszcie

i zaczyna się psi nos, który ustanowi porządek nocnych kroków,
ułoży geografię języka, historię wyjściowych ubrań, tymczasowych
terenów,
gdzie będzie przyjazd i będzie przesiadka, gdzie czekanie jest jak dziennik,
tam był wyjazd i dosiadka, pociągi i przeciągi, samochód i torba, pożyczony
plecak i pytania, płyty w plecaku i szukanie ulic, błędzenie i znajdowanie
miejsc,
wejścia i wyjścia, bramy, drzwi, okna, tramwaje, metro. pierwsze linijki
opowieści
budzą się u jego boku i zaczyna się dzień, jezioro i rzeka, ulica i parking,
kto wchodzi w tęsknotę, ten ma suche gardło, ten ma pusty język.
przed snem słyszy się melodię albo piosenkę – słowa i dźwięki,
i w środku nocy, i nad ranem, i po przebudzeniu. słyszę podróż,
widzę drogę, północne kraje, nad morzem jest blues, za morzem jest
dziś.

JAK OCENIAM LITERATURĘ POLSKĄ
TRZYDZIESTOLECIA 1989–2019

BOGUSŁAW KIERC

Upraszczać

Upraszczać, nazwałbym ten interwał czasem bezlitosnych przeoczeń i łaskawych dostrzeżeń.

Wcześniej wypowiedano się o dziełach przecenionych i niedocenionych.

Takie kategoryzacje są względne i ułudne wrażenie obiektywizmu, czy choćby poznawczej bezstronności ocen, w najlepszym przypadku, okaże się grą prawdopodobieństw. Statystycznie umocowanych.

W tej przestrzeni czasu (bo nie chcę powiedzieć: w tej czaso-przestrzeni) pojawiło się niebywałe arcydzieło, jakim jest *Koniec i początek* Wisławy Szymborskiej. Osiemnaście wierszy – iluminacji nieoczywistości świata i życia na nim. Bezpośrednio sprawdzalnie ludzkich. Potwierdzone. Po trzech latach umocnione przez Nagrodę Nobla. *Kot w pustym mieszkaniu* stał się swoistym szlagierem poetyckim, choć to przecież nie ten świetny wiersz stanowi o wybitności *Końca i początku*.

Ale oprócz tej książki i nowych tomów Czesława Miłosza ukazywały się tak ważne wspaniałości, jak *Piotruś* Leo Lipskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza *Znak niejasny, baśń półzywa, Zachód słońca w Milanówku, Leśmian Encyklopedia, Słowacki Encyklopedia, Miłosz* Andrzeja Franaszka, *Nietoperz w świątyni* Krystyny Czerni, *Tajny dziennik* Mirona Białoszewskiego, *Przezroczyść* Marka Bieńczyka, *Pustelnicy i demony* Ryszarda Przybylskiego, *zbierane, gubione*

Krystyny Miłobędzkiej, *Spojrzenie* Julii Hartwig (i, poprzedzające tę, jej wcześniejsze – w tym trzydziestolecie – tomy), *A-dur* i *Dziennik 2000–2008* Kazimierza Hoffmana, *Przecinek* Jerzego Pluty... i zapewne sporo książek, których tytuły upominają się o pamięć, a nie wymieniam ich tylko dlatego, że akurat w tej chwili nie łowi ich moja roztargniona tymczasowość.

Czy myślę o nich w kategoriach „społecznej przydatności”? Czy po prostu – o książkach, które pomagają żyć i rozumieć sens t e g o życia, w tym miejscu, w tym czasie, w tych okolicznościach i w tych „zrządzeniach losu”?

Pojęcie uznania społecznego w odniesieniu do literatury wydaje się dzisiaj ironiczne.

Jeszcze na samym początku trzydziestolecia było udziałem Miłosza, Zbigniewa Herberta, Ryszarda Krynickiego, Stanisława Barańczaka, ale jeszcze nie – Szymborskiej, a już prawie całkiem nie – Różewicza, a właśnie wtedy wyszła *Płaskorzeźba*, wyjątkowy tom poety całkowicie wolnego od egzaltacji udziału w aktualnych uniesieniach „rodziny ludzkiej”, a przecież silniej z nią związane niż wielu, programowo „wspólnotowych”, aoidów.

Po przesileniu „społecznego zaangażowania” nastąpił „odwet” na dyktaturze języka tyrtejskiego. W poezji pojawili się tak zwani barbarzyńcy i tak zwani klasycyści. Trudno to zbyć takim jednym zdaniem. Najchętniej odsyłałbym do książki Karola Maliszewskiego *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, niemal zmysłowo oddającej temperaturę i dynamikę przekształceń poezji tamtego czasu.

Rychło uwydatniły się indywidualności Bohdana Zadury, Andrzeja Sosnowskiego i Piotra Sommera. Brawurowo „przywrócenie” zostali Jerzy Ficowski i Witold Wirpsza. Piotr Matywiecki ukoronował swoją twórczość *Palamedesem*.

Nie można pominąć eseistycznych książek Michała Pawła Markowskiego, prozy Andrzeja Turczyńskiego... Książek przedwcześnie zmarłego Mirosława Nahacza.

A dającej o sobie znać z ożywczym impetem literatury (w najgłębszym sensie tego słowa) kobiecej: Olgi Tokarczuk, Doroty Masłowskiej, Justyny Bargielskiej, Julii Fiedorczuk?

I jeszcze o olśniewających przekładach, żeby wymienić choćby Sławy Lisieckiej *Wymazywanie* Thomasa Bernharda, tegoż Bernharda *Korektę* w tłumaczeniu Marka Kędzierskiego, *Finneanów tren* (czyli *Finnegans Wake*) Jamesa Joyce’a, spolszczonego przez Krzysztofa Bartnickiego, imponującą księgę przekładów z poetów amerykańskich – *O krok od nich* Piotra Sommera, świetnego *Albucjusza* Pascala Quignarda w przekładzie Tadeusza Komendanta,

nowy przekład *Pieśni duchowej* świętego Jana od Krzyża autorstwa Carlosa Marrodána i Marcina Kurka...

No tak, no tak, ale pamiętam o ważnym, osobistym aspekcie tej ankiety: jak oceniam. Czyli jak ja, w moim kodeksie wartości, albo tylko – w moim „interesie” duchowym, intelektualnym, przyjemnościowym oceniam literaturę mijającego trzydziestolecia.

Nie potrafię (nie chcę) oceniać, bo to, czym dla mnie okazały się jej epifanie, nie stanowi wartości „obiektywnej”. I nie silę się na zbliżoną do takiej wartości ocenę. Podobnie jak nie pretenduje do niej konstatacja, że pojawienie się „Kwartalnika Artystycznego”, w którym wypowiadam się na temat trzydziestolecia literackiego, uważam za jedno z najważniejszych dokonań literackich i kulturalnych (w najszerszym tego słowa znaczeniu) w omawianej sekwencji lat. Nie wypowiadam tych słów kurtuazyjnie; jestem przekonany, jako czytelnik (i wdzięczny autor), że *addenda*, jakimi jest w istocie „Kwartalnik”, orientują w terytoriach niezbędności i przydatności tego, co w literaturze najbardziej pożywne.

Nie do pominięcia jest fakt wielorakich interferencji literatury i przemian społeczno-politycznych na początku tego trzydziestolecia.

Wiadomo, że wiele książek już tu wymienionych nie mogłoby się ukazać przed zmianą ustroju. Symptomy uwolnienia nowej, a raczej – odzyskanej świadomości znaczenia bycia wolnym w zinstytucjonalizowanym społeczeństwie odnajduję przede wszystkim w ewokacjach poetyckich. Zwłaszcza Marcina Świetlickiego i Jacka Podsiadły...

Nasuwa mi się dawna wypowiedź Andrieja Tarkowskiego, że „[...] bez tego sumienia, jakie stanowi sztuka, człowiek nie może wypełniać swoich funkcji społecznych. Ze śmiercią ostatniego poety życie utraci wszelki sens. [...] współczesny człowiek zatracza duchowy zmysł życia. Można sobie wyobrazić warunki, które spowodują śmierć kultury, duchowości – i wielu może nawet nie zauważyć, kiedy to się stało”.

Wypowiadając się – mimo wszystko: wbrew sobie – zwracam uwagę na niektóre zaledwie pokarmy, które mi najbardziej smakowały. Ale poza upodobaniami (choć w całkowitej z nimi zgodzie) przypominam o *Słojach zadrzewnych* Tymoteusza Karpowicza (i o ich wnikliwej, znakomicie napisanej egzegezie – *Antologii niemożliwej* Magdaleny Kokoszki), a w bliskie irytacji zdumienie wprawia mnie brak należytego zainteresowania dziełem fenomenalnego pisarza i filozofa Andrzeja Falkiewicza. Pojawienie się jego książek, takich jak *Jeden i liczba mnoga*, *Istnienie i metafora*, *Być może*, *Takim ściegiem*,

Ledwie mrok, Ta chwila, uważam za jedno z najważniejszych wydarzeń w naszej literaturze minionego trzydziestolecia. Przywołuję więc na koniec tych moich nieporządných dywagacji jego zdania z książki *Takim ściegiem*: „Idzie o coś genialnego, ale żeby to było zarazem w sam raz na nasze możliwości. [...] Żaden opór współczesnych nigdy proroka ostatecznie nie upewnia, ponieważ ludzie z natury swej bronią się przed każdym ekspensem; ponieważ struktury społeczne z natury swej są bezwładne; i ponieważ każda myśl nowa musi dopiero w sporze udowodnić swą przydatność. [...] Chcąc być »cały w świecie«, jest się tym samym – j e d n o c z e ś n i e – »tylko w sobie«. Chcąc być »tylko w sobie«, j e d n o c z e ś n i e jest się »cały w świecie«. Ta alchemia ascezy niwelująca granice między mną i światem, nad którą w pełni nie panuję. Ale może tu jest cień szansy – w tej j e d n o c z e ś n o ś c i. W tych środkach stylistycznych, w takim wyrazie »doświadczenia wewnętrznego« tak bardzo dzisiejszego, tak bez reszty uplątanego w świecie człowieka”.

PIOTR ŁUSZCZYKIEWICZ

Trzydziestolecie literackie 1989–2019

Po pierwsze – zdziwienie. Że na literackim kalendarzu upłynęło tyle czasu. Że tak długo trwa ta najnowsza epoka. Że to już więcej niż w przypadku takich okresów jak choćby literatura międzywojenna. Że ową rozpiętość czasową można porównać do Młodej Polski czy nawet do pozytywizmu. I że na tym, bynajmniej, nie koniec. W tym świetle zmienia się także spojrzenie na epokę poprzednią, na – ujmując umownie, bo przecież powojenne państwo nie od początku tak się nazywało – literaturę doby PRL-u. Inaczej również zaczynamy myśleć o wewnętrznej periodyzacji czterdziestopięcioletniej historii polskiego pisarstwa w zniewolonym kraju i poza jego granicami. I, co najważniejsze, o wadze artystycznej dokonań w okresach między politycznymi zakrętami czy obywatelskimi zrywami.

Zgadzamy się na daty zwrotne: zjazd szczeciński wprowadzający socrealizm; śmierć Stalina, Bieruta i wypadki poznańskie z 1956 roku, wiodące ku krótkotrwałej odwilży; polski Marzec 1968, Grudzień 1970 i Czerwiec 1976, zwieńczone karnawałem „Solidarności”; stan wojenny, Okrągły Stół i częściowo wolne wybory w 1989 roku. Albo inaczej: okres stalinowski, gomułkowski,

gierkowski, jaruzelski. Ewentualnie tak: epoka realizmu socjalistycznego, mała stabilizacja, dekada propagandy sukcesu, czarna dziura lat osiemdziesiątych. Zawsze też z pewnymi wyimkami, wszelako lata 1945–1947 są inne od modelowej sztampy socrealizmu, zaś wolnościowego oddechu parunastu miesięcy 1980–1981 nie sposób porównać z reżimową przyduchą po 13 grudnia 1981.

Krótkie dwudziestolecie międzywojenne również daje nam swoją lekcję periodyzacji. Z zamkniętej perspektywy widać w nim – zresztą zaobserwowano to znacznie wcześniej – co najmniej kilka zupełnie różnych wewnętrznych okresów. Najogólniej: już lata dwudzieste i trzydzieste tworzą dwie mocno odmienne formacje historyczne, a co dopiero, gdy przeciąć je dodatkowo wojną z bolszewikami, zamachem majowym, światowym kryzysem gospodarczym, dojściem Hitlera do władzy czy śmiercią Piłsudskiego. Tak w przypadku literatury PRL-u, jak i międzywojnia nie chodzi jednak wyłącznie o kryteria temporalne. Są to dwie ostatnie epoki poprzedzające naszą współczesność, w odniesieniu do których mogą się jeszcze, a nawet muszą dokonać istotne przewartościowania artystyczne.

Podręczniki do historii literatury międzywojnia i okresu okupacji oraz epoki 1944–1989 – zwłaszcza te napisane przez badaczy zakleszczonych w własnych, głównie peerelowskich biografiach – okazują się dzisiaj niesatysfakcjonujące. Zewsząd słyhać narzekania na ich niemiarodajność, na rozmaite skrzywienia: ideowe, estetyczne, a nawet dyktowane serwitutami politycznymi albo towarzyskimi interesami. Problem w tym, kto miałby je napisać? Czy we współczesnej nauce polskiej – spolaryzowanej jak całe społeczeństwo – znalazłby się badacz, któremu powszechnie by zawierono? Nie wydaje się. Skazani jesteśmy raczej na partykularnie uwikłane obrazy literatury polskiej ostatniego wieku: lewicowe i prawicowe, awangardowe i klasyczne, feministyczne i konserwatywne. Może nawet: prekariałne i patrycjalne, peryferyjne i stołeczne, ekologiczne i antropocentryczne.

Ten wstęp służy metodologicznemu zastrzeżeniu: nie ma czegoś takiego jak historia literatury najnowszej. W przypadku krótkiej perspektywy lub w ogóle jej braku trudno mówić o fortunnym uprawianiu historycznoliterackiej dyscypliny. Mamy wtedy raczej do czynienia z uogólnioną krytyką literacką, której sądy mogą się wkrótce okazać przesadami, zaś hierarchie artystyczne zostać wywrócone na nice. Lektura wypowiedzi osób biorących udział w ankietach na okoliczność okrągłych periodów w literaturze, niekiedy nawet dość znanych i obdarzonych szerszym zaufaniem krytycznym, nieodmiennie ujawnia takie mankamenty. Owszem, jawi się jako ciekawa panorama gustów,

ale niewiele więcej lub zgoła nic ponadto. Niemal zawsze też wywołuje niedosyt bądź odruch dezaprobaty: zarówno wtedy, gdy pytany potwierdza ogólne przeświadczenia, jak i wówczas, kiedy zgłasza oryginalne propozycje.

Trzeba przyznać, że po zamontowaniu tych wszystkich bezpieczników intelektualnych niełatwo się w ogóle poruszać po polskim gospodarstwie literackim ostatnich trzech dekad. Ani trzydziestoletnie doświadczenie recenzenta (na pewno nie dość regularnego), ani też niewiele krótsza droga badawcza (nie zawsze też z najnowszą literaturą związana) nie upoważniają do formułowania ocen oraz do kształtowania kanonu. Pozwalają, co najwyżej, na próbę wyłożenia kilku subiektywnych poglądów, hipotez, sugestii albo nawet tylko intuicyjnych presupozycji dotyczących dorobku polskiej literatury od 1989 roku po dzień obecny. Hegel pouczał, że sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu, a nie o świcie, czyli że wszelkie wydarzenia jesteśmy zdolni ocenić po ich zejściu, a nie przed czy w trakcie. Tymczasem trzydzieści lat rodzimego pisarstwa w żaden sposób się jeszcze nie zamknęło. Na parę kwestii wypada jednak zwrócić uwagę.

Całościowe ujęcia literatury trzydziestolecia (użyjmy tego terminu, mając świadomość, że żyjemy w osiedlach mieszkaniowych, które swoją jubileuszową nazwę nie raz już zmieniały) najczęściej koncentrują się na początkach nowego okresu, na jego genezie oraz na pierwszym rzucie pokoleniowym artystów-debiutantów. Trudno dzisiaj do końca ufać tym rozpoznaniom. Odwilż roku 1989 nadeszła bowiem w istocie niemal znienacka po długiej zimie wojny polsko-jaruzelskiej, której końca jeszcze kilkanaście miesięcy wcześniej prawie nic nie zapowiadało. Pisarze i poeci trwali tedy na swoich stanowiskach: w oficjalnym, podziemnym i emigracyjnym obiegu, zakładając raczej strategię „długiego marszu” aniżeli „wielkiego skoku”. Najmłodsza generacja nie była już wcale taka najmłodsza, kończyła studia bądź nawet dobiwała do trzydziestki. Albo już coś opublikowała w czasopismach czy tomikach, albo – nie plamiąc się koncesją z reżimowymi wydawnictwami, względnie liżąc rany po drugoobiegowej odmowie – gromadziła teksty na lepsze czasy.

Przełom polityczny gwałtownie wtargnął na te wszystkie pola. Jednak najważniejszym momentem wydaje się zniesienie cenzury w 1990 roku. Oznaczało ono zarazem koniec języka ezopowego, jak również – co jeszcze bardziej znamienne – zawieszenie mechanizmów ideowej samodyscypliny. To wszakże, co się zdarzyło wydawniczo w PRL-u, zostało w PRL-u. Mówiąc dzisiejszym młodzieżowym językiem – tego się po prostu nie dało „odpublikować”. Ani w nadziemnym, ani w podziemnym obiegu. Natomiast niewydane

tomiki, zbiory opowiadań, powieści musiały być przeredagowane, przepisane czy wręcz stworzone na nowo. Kiedy zatem patrzymy na pierwsze literackie owoce transformacji, oglądamy w niemałej mierze produkty artystycznej aktualizacji i adaptacji do nowych warunków i kontekstów. To trochę tak, jak z „mobilnym” politycznym zakończeniem *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego – tylko na odwrót. Niemniej, aż strach pomyśleć, jaką przybrałyby postać oficjalne debiuty, gdyby do przełomu nie doszło albo gdyby reżim przykręcił śrubę opresji jeszcze mocniej?

Drugą problematyczną kwestią jest zagadnienie znaczenia i wpływu tradycji zastanej. Jak mantrę badacze powtarzają na przykład zapewnienie o wybitnej roli lekcji „starych mistrzów” dla najmłodszej poezji. No dobrze, ale jakich, jak bardzo starych? Utrwalił się tutaj żelazny kanon czterech nazwisk: Czesława Miłozza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta oraz Wisławy Szymborskiej. Gdy idzie o wagę ich osobistych dokonań po 1989 roku – trudno dyskutować, choć w zestawieniu z dziełami z dawniejszych okresów ta późna twórczość mocno blednie. A już jako przemożna inspiracja dla poetyckiego narybku nie broni się wcale. Podobnie w prozie, by skoncentrować się na jednym żyjącym po przełomie ustrojowym bezdyskusyjnym mistrzu: Wiesławie Myśliwskim. Owszem, doceniano jego rangę, ale kto chciał pisać jak on? Świadomy epigonicznego zagrożenia debiutant zadawał sobie raczej pytanie: jak nie tworzyć na obraz i podobieństwo dzieł autorów, również tych zmarłych wcześniej, niczym geniusze sztuki słowa Miron Białoszewski czy Witold Gombrowicz lub supermani popularności, w rodzaju Edwarda Stachury czy Marka Hłaski.

To zapewne dlatego, analizując dziś uważnie utwory z naszego trzydziestolecia, natrafiamy tak często na ślady wpływu innych, ciut mniej oczywistych mistrzów: Juliana Przybosia, Artura Międzyrzeckiego i Jerzego Ficowskiego. Albo Zbigniewa Bieńkowskiego, Stanisława Swena Czachorowskiego i Stanisława Grochowiaka. Czy na przykład Julii Hartwig, Urszuli Koziół, Krystyny Miłobędzkiej. A w prozie Leo Lipskiego, Andrzeja Czyzca i Marka Nowakowskiego. To prawda, od Sasa do lasa, ale każdy twórca wybiera sobie swoją tradycję, a niekiedy wtórnie ów wybór preparuje, odrzucając – naturalnie lub koniunkturalnie – dawne inspiracje, względnie włączając z podobnych powodów nowe, jak to ma choćby miejsce z dziełami Jarosława Marka Rymkiewicza. Przeszłość literacka jest ruchoma, to pochłania autorytety w nurtach niepamięci, to znów wyrzuca je na lśniąca powierzchnię. Ta wodna metafora przywołuje perypetie recepcji Nowej Fali. Po latach admiringowania

poezji Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego oraz bagatelizowania liryki Adama Zagajewskiego i Ewy Lipskiej największymi autorami pokolenia okazali się Piotr Sommer i Bohdan Zadura. Ale to wszystko może się odwrócić albo zmienić – i wyprą te uczucia afekty zachwytu lub niechęci wobec spuścizny Juliana Kornhausera, Jacka Bierezina czy w końcu, dlaczego by nie, Rafała Wojaczka.

Trzydziestolecie polskiej literatury – oprócz burzliwego początku – przeszło także najbardziej znaczącą zmianę technologiczno-cywilizacyjną i kulturowo-językową. Ekskluzywne literackie królestwa stały się za sprawą Internetu i jego coraz to nowych mediów naprawdę jedną globalną wioską. Osłabła zarazem siła dostarczycieli zagranicznego czy wyspecjalizowanego „kontentu” artystycznego: tłumaczy literatury pięknej czy znawców kodów kultury popularnej. U zarania epoki ich rola była nie do przecenienia. Nawiasem mówiąc, wielu ważnych autorów tego okresu posiadało takie kompetencje. Dzieliłi się przekładowym dorobkiem z odbiorcą, lecz wnosili też ów pierwiastek do własnej twórczości, osłuchawszy się z dykcją Amerykanów i Brytyjczyków, Czechów, Rosjan i Słoweńców, Hiszpanów, Francuzów, Niemców i Włochów. Dzisiaj młodzi twórcy sami czytają swoje obcojęzyczne biblioteki, a jeśli jakieś niszowe kulturowe są w cenie, to te najtrudniej jeszcze dostępne lingwistycznie – od Skandynawii po Afrykę bądź nawet Daleki Wschód. Wszystko to wydaje się jednak tylko kwestią czasu i postępu sztucznej inteligencji internetowych translatorów. To paradoks, ale oplatająca nas sieć, która niechybnie ogranicza czas pogłębionego namysłu nad przekazem, opatruje zarazem dostarczane nam treści groźnie brzmiącym kwantyfikatorem nieoryginalności: uwaga, jeżeli czytasz to ty, każdy mógł to także przeczytać.

Dzieje literatury są grą z pamięcią albo nawet grą pamięci. Idąc trzydzieści pięć lat temu na swój egzamin z polskiej poezji najnowszej (moja niechęć do bałamutnego terminu „historia literatury najnowszej” nie była jeszcze tak dojmująca), miałem w głowie kilkadziesiąt biografów. Po kilkudziesięciu artystów na generację, począwszy od pokolenia „Współczesności” poprzez Orientację Poetycką Hybrydy, Nową Falę i Nowe Roczniki. Ile ich zostało w głowie, mimo że zajmuję się tym okresem cały czas zawodowo? Pewnie mniej niż połowa. A o ilu już nie mówię, z rozmaitych powodów artystycznych czy pozaartystycznych, na wykładach i seminariach? O większości. Stale zawężam też spis lektur, ażeby nie zaśmiecać młodych głów niepotrzebnymi adresami, aby zostawić miejsce dla tych naprawdę istotnych. Niech czytają to, co sprawdzone z większego dystansu. Nawet gdyby z liryki dwudziestego wieku mieli to być

wyłącznie Staff i Leśmian, kilkoro skamandrytów, paru awangardzistów i katastrofistów. Ten sam los czeka poezję oraz prozę ostatnich trzech dekad.

Jestem jednak wdzięczny autorom owego trzydziestolecia za kilka niezwykłych świadczeń. Miłoszowi za mroczną pożyłkowość świata, Różewiczowi za ironiczne rozprawy z popkulturą, Szymborskiej za elegancję stylu i jasność konceptu, Barańczakowi za agnostyczną metafizykę codzienności, Krynickiemu za porzucenie peiperowskiego nadmiaru słów, Zagajewskiemu za trwanie przy kulturowym rozgadaniu, Jerzemu Jarniewiczowi za ocalanie epokowych detali, Zbigniewowi Machejowi za tępienie historycznych ogólników, Jarosławowi Mikołajewskiemu za zachwyty twarzy drugiego, Eugeniuszowi Tkaczyszynowi-Dyckiemu za lament nad ciałem innego, Andrzejowi Sosnowskiemu za proustowsko-perecowskie przygody słowa, Tomaszowi Różyckiemu za barokowo-romantyczną dialogowość, Marcinowi Świetlickiemu za pracowitą egzystencjalną entropię, Jackowi Podsiadłe za desperacką esencjonalną integrację, Romanowi Honetowi za zuchwałe wybryki wyobraźni, Krzysztofowi Siwczykowi za dyscyplinę myśli, Justynie Bargielskiej za poetykę utraty, Tomaszowi Bąkowi za retorykę przegrywu.

O prozie nie umiem tak napisać. Po pierwsze, mniej się nią interesowałem, czytałem raczej bez recenzenckich zobowiązań, niemal wyłącznie dla przyjemności i przeważnie blisko pisarstwa autobiograficznego lub pozostającego w jakimś rodzaju paktu z egzystencją. Jednak satysfakcji prozatorskich bynajmniej nie zabrakło w trzydziestoleciu, ale też nie spotkało mnie nic na tyle uderzającego, bym musiał dla zrobienia miejsca zdjąć z podręcznej półki Gombrowicza, Schulza lub choćby Jerzego Szaniawskiego, dramaturga przede wszystkim, z jego rodzajowo odosobnionymi, lecz kapitalnymi perypetiami intelektualnymi profesora Tutki. Już nawet nie spoglądam na dalej stojące witryny z książkami Leopolda Tyrmanda, Jerzego Kosińskiego czy Janusza Głowackiego. Owszem, w okresie, którego dotyczy ankieta, trafiali się w literaturze polskiej wyborni gawędziarze (Jerzy Pilch), wybitni mitotwórcy (Olga Tokarczuk), krzepcy styliści (Andrzej Stasiuk) czy narracyjni wirtuozi (Dorota Masłowska). Ale to jeszcze trochę zbyt mało na stwierdzenie, że udało nam się nad wyraz proza ostatnich trzech dekad. Sporo też mamy do nadrobienia w lekturze tego gatunku z całego niemal ostatniego wieku. W związku ze zbrojnym konfliktem za naszą wschodnią granicą proponowałbym zacząć od Stanisława Rembeka.

ANNA NASIŁOWSKA

Trzydzieści lat zamieszania

Gombrowiczem na początek oświadczę, że nie jestem tak szalona, aby w Dzisiejszych Czasach co mniemać albo i nie mniemać. I Gałczyńskim: chcieliśmy Polski – no to ją mamy, skumbrie w tomacie, pstrąg! I mamy polską literaturę – dobrą, ciekawą, nudną, złą, przeciętną, miałą, zapychającą umysły naszymi serialami i tę rzadko czytaną, bo są inne medialne tematy. Mamy nagrody literackie i zapotrzebowanie na wielkie wydarzenia, mamy głębokie kompleksy i potrzebę, żeby może nareszcie jakiś kolejny Nobel przyznali, bo wtedy będzie wiadomo, że nas docenili. Mamy poczucie niedoczytania, niespełnienia i powszechne poczucie niedoceny naszych.

Żadnych podsumowań nie chcę dokonywać, w pełnym pędzie, w trakcie dziania się, pływając w morzu zdarzeń, słów i książek, zawsze książek, bo trwam przy nich i będę trwała, choćbym miała pozostać jedyną, ostatnią czytelniczką. Zmieniałam się i ja w ciągu tych lat trzydziestu. Jednym ze złudzeń środowiska, w którym intelektualnie dorastałam, było odziedziczone po Brzozowskim przekonanie, że literatura jest najważniejszym wyrazem samowiedzy społecznej, a krytyka literacka – samowiedzą tej samowiedzy. Nie jest. Może kiedyś była, ale to dawno temu i raczej usiłowała być – literatura i krytyka w czasie zaborów stwarzały zastępcze życie duchowe wykreowanej wspólnoty. Jedni mówili wtedy o romantycznym narodzie, zwykle jeszcze polsko-litewsko-ukraińskim, drudzy o społeczeństwie, może bardziej neutralnie, ale społeczeństwo to byłoby ekonomiczno-państwowe, a takiego przez cały wiek dziewiętnasty nie było. I jedni, i drudzy odnosili się do zbiorowości wyobrażonych. W ten sposób podtrzymywanie złudzeń stało się formą życia literackiego; im usilniej głoszono, że czas ze złudzeniami skończyć, tym mocniej je utwierdzano.

Jeszcze Kazimierz Brandys w 1977 roku w swojej pierwszej książce, napisanej dla obiegu niezależnego, w *Nierzeczywistości* stawiał diagnozę, że tych, którzy weszli w aktywne życie po drugiej wojnie światowej, cechuje uległość, lęk wobec przeszłości, niechęć do samodzielnego myślenia i kompleksy wobec Zachodu, połączone z dumnym przekonaniem, że jest przeciwnie. Trudno było nie mieć kompleksów wobec Zachodu, gdy dowodził tego każdy samochód, ubranie, nawet plastikowa torba z taniego niemieckiego supermarketu, bo miała kolorowy napis i była przenośną reklamą dobrobytu. Brandys

zasadniczy problem Polaka widział jako życie w „nierzeczywistości”. Hołdując mitom o wielkiej tradycji, kultywowano poczciwość zamiast odwagi i reprodukcję form wspólnotowych zamiast indywidualizmu. Brandys nie mógł wtedy przewidzieć, że to właśnie wspólnotowe formy, wytworzone przez pierwszą „Solidarność”, nadkruszą fundamenty ustroju, który okazał się fasadą z kartonu.

Pierwszym odruchem nowej Polski było postawienie na liberalną konkurencję wszystkich ze wszystkimi i destrukcja wspólnotowego mitu w imię nowej, kapitalistycznej ekonomii. To wydawało się konieczne z kilku powodów: ktoś musiał w przyspieszonym tempie zbudować kapitalizm bez kapitału i nie powinny w tym przeszkadzać odruchy obronne. Literatura po 1989 roku, zdezonizowana przez utratę pięknej iluzji własnej niezbędności i chwały, jaka przypadła jej jako instancji niezależnego myślenia, mogła się nareszcie rozejrzeć nie tylko po nowej rzeczywistości. Po rzeczywistości w ogóle, choć nie było to takie proste.

Polska po 1989 roku odziedziczyła wiele problemów PRL-u. Jednym z fenomenów społecznych po drugiej wojnie światowej był awans w duchu inżynierii społecznej, przemieszanie ludności wraz z koniecznością wielkich migracji ze Wschodu na nowe ziemie i oderwanie od wszelkich korzeni. W 1994 roku, a więc po przełomie, na łamach „Polityki” Sławomir Mrożek pisał, że komunizm wydobył ze społecznych nizin chama. Kiedyś jego zapleczem była wieś, w PRL cham przestał być człowiekiem pewnego pochodzenia, stał się fenomenem szerszym i niezależnym: „Cham prawdziwy, cham urodzony, cham naturalny to coś zupełnie innego. Przede wszystkim z pochodzeniem społecznym nie ma on nic wspólnego i jak świat światem zdarza się we wszystkich sferach. Jego definicją jest arogancja, absolutna pewność, że mu się wszystko należy, a nic go nie obowiązuje, więc wszystko należy mu się za nic. Nie szanuje cudzej egzystencji, ponieważ uważa, że świat został stworzony tylko po to, żeby mógł zaistnieć on i żadnej zagadki bytu wobec tego nie ma. Cham wie wszystko, wie najlepiej i nie musi się dowiadywać niczego. Pod tym względem miałby rację, ponieważ rzeczywiście wie wszystko to, co jest w zasięgu jego ryja”. Ostatnio całe zastępy tego typu osobników wycinają drzewa gdzie się da, a stare pralki i telewizory wywalają do lasu. Kupią z promocji nowe.

Zdaniem Mrożka komunizm zniszczył społeczeństwo, które chama potrafiło kontrolować, ale – dodajmy, kontynuując diagnozę zgodnie z myślą autora *Tanga* – po 1989 roku roszczeniowość i prymitywne, rozwielenione chamstwo wielokrotnie dowodziło swojej ogromnej skuteczności. Czy nie o tym

jest *Wojna polsko-ruska* Doroty Masłowskiej? Problem z identyfikacją tego zjawiska społecznego zaczyna się jednak na poziomie językowym, gdyż właściwie nie ma ono dobrej współczesnej nazwy. „Cham” to określenie historyczne, Eliza Orzeszkowa napisała powieść o takim tytule. Jest ono, co najmniej od końca dziewiętnastego wieku, całkowicie niepoprawne polityczne. Współczesny arogant to Edek z *Tanga*, a w dzisiejszym języku – Seba (od Sebastiana), czyli napakowany osiłek. Lepiej jednak, żeby nie miał on symbolicznego męskiego imienia, które zawsze nosi ktoś całkiem niewinny. Pomija ono też żeńskie odpowiedniki.

Innym, równoległym fenomenem PRL-u była trwałość tradycji inteligencji, powstałej w dziewiętnastym wieku. Do 1980 roku inteligencja była opozycja, inteligencja była także świadomość krytyczna, poczucie różnorodnych obowiązków społecznych i odpowiedzialności historycznej czy kulturalnej. Po 1989 roku różni publicyści inteligencję zaczęli postrzegać jako główny problem opóźniający dokonanie ustrojowej transformacji. Tu posłużę się cytatem z *Kapryśów starszego pana* Jacka Bocheńskiego, który na pewnym etapie pełnił rolę dyżurnego medialnego przedstawiciela tej formacji, można by nawet powiedzieć „chłopca do bicia”, choć w rzeczywistości – właśnie starszego pana, przedstawiciela wymierającej formacji: „Sto tysięcy razy przemielono językami w ostatnim dziesięcioleciu te formułki: kompromitacja intelektualistów, koniec inteligentów z misją, inteligencję zastąpi klasa średnia (inaczej: biznesmeni), inteligentów zastąpią płatni specjaliści, niech inteligent przyjmie do wiadomości, niech nic sobie nie uzurpuje. Jak Katon Starszy w senacie rzymskim, że Kartagina musi być zburzona, z takim samym uporem, czy trzeba, czy nie trzeba, głoszone w Polsce na niezliczonych stronicach, mównicach, konferencjach, ekranach, antenach, że będzie, powinna, musi być zlikwidowana inteligencja. Żeby nareszcie było normalnie”.

Książka Bocheńskiego opublikowana została w 2004 roku, a dokumentuje dokuczliwe mity publicystyki lat dziewięćdziesiątych, które jednak nie przeminęły bez skutków, ale pozostawiły trwałe ślad. „Byliśmy głupi”, oświadczył Marcin Król w 2014 roku. Trochę późno.

I cóż tu sądzić (albo i nie sądzić) o Dzisiejszych Czasach, skoro cham istnieje, ale nazwać go chamem nie można, a inteligent został zwalczony, pokonany i wysłany do lamusa? Cham ma się dobrze, kwitnie, rządzi, pokazuje się masowo, ale żadna literatura go nie obchodzi, nie używa jej, nie interesuje go, nie załatwi żadnego z jego problemów typu szybszy samochód i „pognębienie lewactwa”. Dodajmy, że nie załatwi także problemów polskiego biznesmena,

bo on nie zastanawia się, co zrobić z wolnym czasem, gdyż zawsze gna naprzód i walczy. Tak wyhodowaliśmy sobie realny ostry konflikt społeczny bez możliwości postawienia diagnozy z powodu braku nazw.

Literatura i tak jest nieśmiało inteligencka, choć jako niesłuszną inteligencję zwalczono, pokonano i pogrzebano. Więc na początek, żeby coś uprościć i wyklarować, przyznam się: ja nadal jestem polską inteligentką. Nie specjalistką, gdyż specjalista pracuje, gdy mu odpowiednio płacą, ja – gdy mam poczucie, że jest to sensowne i potrzebne. Wielkiego wyboru nie było, w PRL jako inteligencji określali się moi rodzice, a potem różne nazwy statusu społecznego się w trakcie trzydziestu lat wylaniały, cóż, mam nawet tytuł profesorski, ale przedstawicielką klasy średniej ani żadnej innej się przez to nie stałam. I czytelnik polskiej literatury – jeśli jest wrażliwy na innego, chce słuchać jego głosu, jest go ciekawy – tym właśnie jest: zaangażowanym w sprawy tego świata inteligentem. Przyznajmy to wreszcie, będzie łatwiej. Trochę samowiedzy się przyda.

PIOTR SOBOLCZYK

Trzydziestolecie 1989–2019

Zwodzi popularny odruch, by zestawiać okres zamknięty li tylko limesem rocznicy, a dziejący się i pulsujący *hic et nunc* z innymi okresami, innymi -leciami zamkniętymi dawno, o których pogląd wyrabialiśmy sobie nie sami, lecz został on w postaci jakoś ustalonej, z jakimiś opisami, a nade wszystko hierarchiami nam dany, gdy obok nas działo się coś już innego jakościowo. Zwodzi tym bardziej, gdy ma się stać podstawą do ocen, zwodzi szczególnie, gdy oceny mają wypadać na korzyść zjawiska dawnego i skanonizowanego. Pewność *versus* niepewność – a odruch „ku pewności” określiłbym raczej mianem potrzeby uproszczenia – podsuwa kolejną iluzję, ilościową: teraz jest strasznie dużo (zjawisk), co do tamtego dawnego, to większość tak myślących, pewnie pod presją refleksji, odpowiedziałyby, iż wtedy oczywiście także było dużo, jednak mocą odruchu zachowuje się raczej, jakby istniało tylko to, co już „wyłuskane”, a więc – mniej. Zwodzi tu kolejna iluzja – pragnienie uzyskania „pewności” co do hierarchii, niekiedy przenoszone z dawnego na nowe, jakaś potrzeba giełdy wartości papierowych. Zwodzi myśl, że tylko gdy „uporządkujemy”, ustalimy listy nazwisk i notowania, wreszcie zrozumiemy, co się

działo, dzieje. Zwodzi myśl, że ten, kto trafnie wytypuje, jaka lista nazwisk za -lecie, za ileś dekad przyjmie się jako etykieta, wygra w zdrapkę. Zwodzi myśl, że przyszła ocena, konstruująca „pewność”, będzie więcej warta niż wszystko, co można mówić dziś, prawdziwie warta będzie. Ileż tu aspektów zwodzi, a iluż raczej uwodzi, iż już nie myślą, że zwodzi.

Literatura po 1989 roku jest bardzo niejednorodna, bogata i to, że wciąż jawi nam się jako wielowątkowa, różnorodna, skonfliktowana wewnętrznie, winniśmy celebrować, im mniej dajemy radę ją „uporządkować”, tym lepiej. Z pewnością to, na co zwróć swój obiektyw uwagi, ominie inne połączenie. Chcę powiedzieć natomiast, że uważam, iż literatura w ostatnich trzech dekadach, szczególnie tworzona przez debiutujących w tej ramie czasowej, uogólniając, bardzo udatnie znajdowała balans pomiędzy tym, co lokalne, a tym, co w tym samym momencie ceniono w tak zwanym „świecie” (jasne, że „zachodnim” w pierwszej kolejności). Jeżeli miałoby kusić kogoś hierarchizowanie jednego bieguna, powiedzmy lokalności, swojskości, swoistości, kosztem drugiego, to znów powiem, zwodzi taka potrzeba. Znów „światowość”, ta możliwość wyjęcia książki z półki Polska i łatwego postawienia jej na półce Włochy, Hiszpania czy Dania, pomijając bariery językowo-przekładowe, nie jest także czymś dla naszego kompleksu prowincji i Europy B nobilitującym. Mieszczenie się w czymś, co szerzej „modne”, powiedzmy, także nie jest z siebie ni dobre, ni dyskwalifikujące. Literatura po 1956 nie była oczywiście tworzona bez znajomości tego, co równoległe działo się w różnych literaturach, na szczęście. Większa i inna była selekcja tego, co tłumaczone. Po 1989 odkręcił się kurek, jak przekonywano nas do myślenia, samoregulujący się kapitalistycznie, rynkowo, z pulpą zagraniczną. Zwodzi myślenie, że zepsuło nam to smak, niszczyło systematycznie hierarchie wartości. Uważam, że zalew pulpy mógł działać defetyszyzująco, demityzująco na „wielką literaturę Zachodu”, a z czasem, bo chyba nie od razu, na „wspaniałość zachodniego stylu życia” (neoliberalizmu).

Pomógł też obalić mit na temat polskiego czytelnika. Łatwo wyobrazić sobie, że przed 1989 bardzo dużo ludzi czytało i to dzieła tak zwane ambitniejsze, z półki średniowyzszej, średniej, prawie-wysokiej, wyższej, a nawet poezję. Odgórnie sterowany rynek książki, od którego nie oczekiwano, że będzie na siebie zarabiał, reglamentowany dostęp do „pulpy” telewizyjnej i filmowej, powodowały, że polski odbiorca kupował książki, choć z pewnością nie całe owe idące w setki tysięcy nakłady, które zniemacka po 1989 musiały się skurczyć do pięciu tysięcy, a z biegiem lat i bardziej; kupował, może niekiedy z nudy przeglądał, ale nie łudziłbym się, że ochoczo czytał. Jednakże u wielu

pisarzy, którzy zaistnieli jeszcze w owym sterowanym obiegu, wytworzyło to złudzenie, że są znani, czytani, chciani, że na ich książki i głos ktoś czeka, że literatura jest czymś społecznie ważnym i wartościowym. Części z tych pisarzy nie udało się pozbierać po „ciosie” 1989 roku. Podejrzewam, że wielu ludzi, którzy nie tylko jako twórcy, ale ludzie kultury, a także krytycy i badacze, funkcjonowali w dawniejszym układzie społeczno-komunikacyjnym, otarli się oń, zasmakowali, wychowali się na, ów „cios” chce widzieć jako winę nowego, wielu tendencji, nie tylko literatury, bo i muzyki rozrywkowej, ale i filozofii tak zwanych postmodernistycznych (ujmując zbiorowo), one to rzekomo zepsuły ludzi, smaki, a cyniczni kuglarze, korzystając z sytuacji, radosny *danse macabre* na trumnie wartości prawdziwej rozpoczęli. Zwodzi takie myślenie. Wielu nowych twórców, którzy debiutowali po 1989, po prostu było już wyzbytych owych złudzeń – że większy krąg na ich książkę czeka, że ich wypowiedzi mają społeczne znaczenie, że literatura jest niekwestionowalnie i *ex definitione* czymś mądrzejszym i wspanialszym jako przekaz niż serial, niż piosenka. Obok takich twórców, którzy żyli bez tego złudzenia (żyjąc z pewnością złudzeniami innymi, bo ktoś żyje bez złudzeń), funkcjonowali i tacy, którzy uznawali za remedium i wielką wartość próbę powrotu czy odtworzenia wartości dawnych „na zgłiszczach”; jest to zrozumiała psychologicznie próba powrotu do łona; czasami na łono. Ale przekonanie, że tylko kultura oparta na stałej zasadzie, na wielkiej idei, ideach, jasnym punkcie odniesienia, którą można określić mianem modernistycznej, jest więcej warta niż taka, która próbuje mierzyć się z odczuciem odczarowania świata ze złudzenia co do stałego punktu oparcia, zwodzi. Zwodzi i zawodzi. Jakkolwiek zdaje się powtarzalnym zawodem, jestem w historii kultury, związanym z wymianą pokoleń. Ponieważ owe „punkty oparcia” są historycznie zmienne, nie ma żadnej zasady, która byłaby niezmienna i co do której panowałaby niezmienna zgoda, że niezmienną jest, to trudno spojrzeć na wszelkie próby obstawania przy jakimś „punkcie oparcia”, gdy zmienia się styl myślowy, jako na lęk przed nowym bądź lęk, że się wypadnie poza pole decyzyjności, władzy, rozumienia. Nie ma przymusu rzucania się w nowe, w mody, ale też nie ma przymusu bycia przy władzy, w mocy decydowania, ustalania hierarchii.

Kultura była jedną ze sfer, które „padły ofiarą” szerszej pułapki. Ekonomiczny kształt zmian po 1989 przybrał twarz tego, co wydawało się wówczas sprawdzonym, dobrym modelem „zachodnim” – neoliberalizmu. W istocie jednak już na początku lat dziewięćdziesiątych gospodarki, które od dekady przeżywały eksperyment neoliberalny, dostrzegały narastające wady

i przewidywały przyszłe problemy wynikające z tego modelu; wady i problemy, których Polska wtedy nie widziała. Być może nie było lepszego sposobu, niż obrać ten model, aby wyjść z zapaści. A może były alternatywy. Ale: z nie-lubianej, a skrachowanej ariergardy tak wyskakiwać od razu do awangardy? Lokalna adaptacja neoliberalizmu musiała połączyć się ze wciąż obecnym stylem bycia i stylem pracy *homo sovieticus*. Stara mentalność modyfikowała się, bo musiała, w zakresie drobnej, a stale rosnącej przedsiębiorczości domorosłej, acz nierzadko w kierunku szarostref(ow)nym oraz paraproceduralnym, a wejście „obcego” stylu wraz z zachodnimi firmami, korporacjami, przedstawiło alternatywny sposób myślenia o pracy. Jednak w urzędach, ministerstwach, uniwersytetach, służbie zdrowia, szkolnictwie, a także, co dla nas istotne, kulturze (a nie przypadkiem wymieniam ją na końcu), słowem w budżetowych instytucjach, *homo sovieticus* długo nie miał się źle i, choć pokoleniowo zdaje się wymierać, wciąż się zdarza – ze swoimi „załatwieniami” przez „znajomości”, ustawianymi konkursami i przetargami (skoro „świat” czy bycie „częścią świata zachodniego” wymaga, aby istniały w prawie procedury), podstawowymi ustaleniami, nągłowymi umowami, pod które pisane są potem „podkładki”, co to niestety na wypadek kontroli istnieć muszą itp., itd., a wszystko to ignorujące wartości merytoryczne kosztem innych czynników. Dorzucmy poczucie niestabilności zawodowej, dla młodych wchodzących na rynek pracy już po transformacji – przyjmowane jako względnie oczywiste, ale dla rzeszy ludzi przyzwyczajonych do biednej bo biednej, ale – nierzadko druzgocącej. Stąd narastające kontrasty. „Wschodni” bazar i marzenie o „zachodnim” wroście rozumiane podług miary, jakiej „zachód” właśnie się wyzywał. Kompleks gonienia i nieustającego bycia „nie do-”, „jeszcze nie”, „za mało” i reakcja obronna innych, tych, co nie potrafili uczestniczyć, a mówiących że samoswoje miary lepsze. Takie w zarysie a uproszczeniu są ramy doświadczenia odbiorców dzieł i ich twórców, czyli: ówczesnych ludzi; dzisiaj-szych nas.

Odpowiedzią części literatury po 1989 – i raczej tej wówczas młodej – tej tak zwanej „postmodernistycznej” – był pewien (po)nowoczesny wariant manieryzmu. Pojęcia „manieryzm” używam w aspekcie transhistorycznym i oczywiście nie jest ono deprecjonujące. Jestem w tym rozumieniu bezgranicznie zadłużony u wspaniałego znawcy, Gustava René Hockego. Myśliciel ten przekonuje, że manieryzm jest „estetyczną formą manifestowania się psychicznej struktury człowieka problematycznego”, dwoistego, sprzecznego, doświadczającego kryzysu, rozpadu, na który odpowiada estetyką dysharmonii,

zgrzytu, złożonej gry wieloperspektywicznością, ironią i lustrzanymi odbiciami. „Manierizm jest zatem wynikiem nieustannych biegunowych napięć w naszych odniesieniach do ducha, do społeczeństwa, do własnego ja”, powiada Hocke. Choć niekiedy manierizm jawi się – umysłem klasycyzującym – jako igraszka, to jest odmiennym od „poważnego” sposobem problematyzowania i radzenia sobie z doświadczeniem świata w zachwianiu. Nie mówię tego, aby bronić tej estetyki przed publicznością, która jej nie lubi, acz jest skłonna doceniać wszystko, co posiada „głębokie”, „poważne” uzasadnienie (a przecież po 1989 nie brakowało także i klasycystów, z których notabene nie wszyscy byli w wieku średnim i starszym), jakkolwiek większy sens ma przekonywanie nieprzekonanych. Nie potrafię również stwierdzić, na ile zwrot ku takiej estetyce był wyborem artystów, a na ile do wyboru takiego skłania właśnie doświadczenie świata w kryzysie. Słowem, na ile mocny, „konieczny” był związek manierystycznej literatury i kultury w latach dziewięćdziesiątych i późniejszej z ówczesną sytuacją, czy może był jednak względnie luźny bądź motywowany zupełnie inaczej. Jedną z konsekwencji owej manierystycznej odpowiedzi było nasilenie i odrodzenie jednej z tradycji polskiej literatury, choć prawie nigdy dominującej: komizmu, groteski, karnawału. Jest to tradycja stale powracająca w naszej kulturze i posiadająca wielu mistrzów, acz zawsze traktowana jako alternatywna, a często wręcz latentna, nierzadko też bagatelizowana. Być może trzydziestolecie po 1989 było pierwszym okresem w polskiej literaturze, kiedy ironiczny nurt zyskał tak duże znaczenie.

www.kwartalnik.art.pl

ARTURO GUTIERREZ PLAZA

w przekładzie Krystyny Rodowskiej

Saudade

Lubię smutne pieśni
w językach niezrozumiałych.
Dzięki nim poznałem
że smutek
jest śpiewem
którego beztrąsko słuchamy
nie pragnąc rozumieć.

Rybka mojej córki

Akwarium o wymiarach:
50 cm w obwodzie
i 15 cm w średnicy
(mniej więcej pół litra mętnej wody)
do tego wprowadza się *universum*
Alfonsa (rybki mojej córki)

Jedzenie wrzucamy mu raz dziennie.

Otwiera pyszczek zwyczajnie jak ryby
jak mim, który się uczy wypuszczać bąbelki.
Patrzę na niego z litością,
z fałszywym współczuciem
i mówię do Gaby: „jaka śliczna rybka!”.

W nocy, gdy wszyscy śpią,
wstaję i wchodzę do kuchni:
Alfonso bezsenny

wpatruje się we mnie
(nie tylko dlatego, że nie ma powiek)
badawczo ogromnymi oczyma
wklęsłymi jak akwarium, w którym mieszka.
Pociesza mnie, użala się nade mną
i w roztargnieniu
zaczyna się kręcić w miejscu
raz po raz.

Zupełnie jak ja.

Sen

Chyba wczoraj śniłem o tobie.
Mówi mi o tym zapach mojej skóry,
jakaś radość przedziwna w ruchach,
zanim jeszcze się przebudziłem.

To nie jest czytelne wspomnienie.
Brak dokładnych szczegółów.
Tak naprawdę, nie wiadomo, czy to się zdarzyło.
Powtarzam ci, mówię, że śniłem
o tym, co zawsze, może wczoraj, mogło być.

Bóg nie pisze wierszy

Bóg nie pisze wierszy.
Gdyby je pisał,
nie byłby Bogiem (tym z dużej litery),
co najwyżej poetą.
A gdyby był poetą
i nie byłoby Boga,
wówczas poeci pisaliby,
domagając się istnienia kogoś

takiego co przynajmniej
zaprowadziłby trochę porządku w domu.
Kogoś w rodzaju stróża
z darem bezbrzeżnej cierpliwości.

Dlatego Bóg,
mądry i pragmatyczny
zgodnie z wymogiem tych czasów,
woli zachować
tradycyjną hierarchię w pełnieniu urzędu
i powstrzymuje się od pisania wierszy.

Nota

Arturo Gutierrez Plaza, urodzony w 1962 roku – wenezuelski poeta, eseista, wykładowca na Wydziale Języka i Literatury na Uniwersytecie Simona Bolívara w Caracas, obecnie profesor zaproszony na wykłady w USA, na Uniwersytecie Oklahomy.

Opublikował wiele tomów poezji, w tym *Al Margen de las hojas* (1991, *Na marginesie stron*), *De espaldas al río* (1999, *Tyłem do rzeki*), *Principios de contabilidad* (2000, *Zasady księgowości*), *Pasado en limpio* (2006, *Przepisane na czysto*) – z którego pochodzą tłumaczone wiersze, *Cuidados intensivos* (2014, *Intensywne starania*). W 1999 roku zdobył Hispanoamerykańską Nagrodę Sor Juany Inés de la Cruz. Jego wiersze są obecne w wielu antologiach poezji latinoamerykańskiej, zostały też przetłumaczone na wiele języków.

Jego dykcja poetycka charakteryzuje się dbałością o klarowność i precyzję wypowiedzi, wzbogaconych ironią i poczuciem humoru.

Arturo Gutierrez Plaza, kultywując poetykę codzienności, odwołuje się zarazem do możliwości intelektu i wyobraźni.

Krystyna Rodowska

MARICRUZ PATIÑO

w przekładzie Krystyny Rodowskiej

Czysta miłość

Gdybym pozwoliła ci poznać moje ciało
i wejść we mnie
przywiązałabym się do ciebie.

To co w tobie jest samcze
owładnęłoby tym co we mnie samicze
i jak zadowolone zwierzę
znosiłabym chętnie wszystkie twe kaprysy.
Zobaczysz: dwa ciała na odległość
to rzecz zbawienna.

Wolna w sposobie bycia
bezwiedna
nie osądzam siebie
wolno mi być w sobie i z sobą samą
i patrzeć na ciebie tak jak patrzę na kwiat
oczami nieskończonej miłości.

Nareszcie mogę cię kochać
bez ciebie.

À propos Justyny

powiada Dürrel że mężczyzna i kobieta
to dwugłowe zwierzę
dlatego ja wolę
chodzić sama w swoim własnym ciele
Wiem że czysta pieśczoła
doprowadza do szaleństwa drapieżniki
I to jest piękne

Najlepszym rozwiązaniem byłoby
jedno ciało bez głowy
serce promienne i dobre
co umiałoby oczyścić wspomnienie
z soli przyszłych łez
kiedy ciała powrócą każde do swej głowy
i się pożegnają

Tak, wymyślić lustro
czterowymiarowe
i spocząć w nim z otwartymi oczami
uprawiając miłość w innym świecie

Przebudzenie

Dla Sofii

Ana odkrywa słowa
Słowa zjawiają się w ubraniu rzeczy

Drzewo ziemia
Jezioro woda
Wiatr powietrze
Życie ogień

Ana odkrywa że słowo jest tajemnicą
Tajemnica to jest coś czego się nie widzi
lecz co się przeżywa, to jak objąć drzewo
lub włożyć dłoń do jeziora
albo rozpostrzeć się jak motyl
gdy głos błyska w powietrzu
jak ulotna gwiazda

Ana wie że słowa
potrafią latać najwyżej
w milczeniu

Meczet

Niewidzialne wrota otwierają się
łuki zachodzą na inne łuki
 równie nieuchwytnie
sklepienie w którym odpoczywa niebo
i głosy tajemne słycać w rzeźbionym kamieniu
Możesz patrząc w górę
zatrzymać się w centrum niech wiruje
kalejdoskop:
 światła białe
 purpury
 złocenia
lamenty
 pieśni
 cymbały
 sekrety
tylko wtedy
może w ekstazie posłyszysz aromat
nieznanego owocu

(Meczet w Kordobie)

Dzwony Maryjne

biją dzwony
i obłok śpiewa w ciszy
jak świetlisty skowronek

Nota

Maricruz Patiño, urodzona w 1950 roku – meksykańska poetka, autorka scenariuszy filmowych, eseistka.

Wszelkstronnie utalentowana, w młodości śpiewała własne teksty, zajmowała się także tkaniną artystyczną. Studiowała filozofię na Universidad Autónoma de México. Doktorat (*maestria*) uzyskała na Wydziale Twórczości Literackiej i Krytyki.

Współzałożycielka Meksykańskiej Szkoły Pisarzy, prowadziła warsztaty twórczości poetyckiej. Przez wiele lat była dyrektorką Regionalnego Ośrodka Kultury w Valle del Bravo, organizując konkursy literackie, zapraszając pisarzy z całej Ameryki Łacińskiej.

Opublikowała wiele książek poetyckich, między innymi *La circunstancia pesa* (1979, *Okoliczność obciążająca*), *Voces* (1984, *Głosy*), *Prosa de un viaje desesperado* (1992, *Narracja o rozpaczliwej podróży*), *El timon dorado* (2012, *Złoty ster*), *Arati* (2012), *La misteriosa voz* (2015, *Tajemny głos – wiersze zebrane*). W 2009 roku została laureatką prestiżowej w Meksyku Nagrody Efraína Huerty. Razem z poetką Leticją Luną opublikowała monumentalną antologię *Pięć wieków obecności kobiet w poezji meksykańskiej*, opracowując tom poświęcony poetkom mistycznym.

Jest osobnym, rozpoznawalnym głosem w meksykańskiej poezji współczesnej.

Krystyna Rodowska

STEFAN CHWIN

Dziennik 2019 (3)

Sobota, godzina 17.23. Krótki esej o szczęściu

Ach, sporządzić osobisty katalog chwil szczęścia. Opisać każdą, wgrzyźć się w nią, przeświecić, rozświecić, pokazać w całej okazałości i jedyności. Zamiar piękny – ale... Bo niby wiadomo, kiedyśmy szczęśliwi, kiedyśmy nieszczęśliwi, ale pojęcie (i odczucie) szczęścia to jedna z najbardziej tajemniczych spraw... Nawet jeśli czujemy się szczęśliwi, nigdy nie czujemy się szczęśliwi do końca. No, może przez krótki jak mgnienie moment, kiedy w miłosnym uniesieniu tracimy świadomość razem z kimś, kogo kochamy.

Moja definicja szczęścia bezwarunkowego, niewątpliwego, bezdyskusyjnego? – Szczęście to chwila, w której czuję, że mogę być przyczyną szczęścia moich bliskich.

Żyjemy w epoce, w której rozmaite filozofie szczęścia gryzą się ze sobą jak wściekłe psy. Szczęście lewicowe i prawicowe, katolickie i antykatolickie, szczęście semickie i antysemityczne, szczęście feministyczne i antyfeministyczne, szczęście wojskowe i cywilne, szczęście inteligentne i robotnicze, szczęście starości i szczęście młodości, szczęście matek i córek, szczęście ojców i synów, szczęście mieszkańców osiedli chronionych i szczęście blokowisk niechronionych, szczęście ministrantów i narkomanów, szczęście policjantów i złodziei, szczęście lekarzy i pacjentów, szczęście postmodernistów i poststrukturalistów, szczęście postępowców i szczęście konserwatystów, szczęście biskupów i szczęście gejów, szczęście rabinów i proboszczów, szczęście wierzących i szczęście niewierzących... Boże drogi, i co tu o tym wszystkim myśleć?

Kto wie, może najważniejsze różnice między ludźmi właśnie z różnych wyobrażeń szczęścia wynikają.

Na przykład słowo „ofiara”. Dzisiaj – niedopuszczalne, sadystyczne, sadoomasochistyczne, represyjne, manipulacyjne, okropne! Tymczasem kiedyś „ofiara” była synonimem szczęścia i to szczęścia absolutnego. I jeśli istniała piramida szczęścia, to miejsce „ofiary” było na jej szczycie.

Tajemnicza i niepokojąca jest psychologia Ukrzyżowania. Cóż tam się działo w tej bosko-ludzkiej Głowie, gdy wbijane gwoździe wchodziły centymetr po centymetrze w ręce rozpięte na dwóch skrzyżowanych belkach? I nie chodzi o złośliwe żarty na temat „mentalności chrześcijańskiej”, która – jak mówią niechętni – nurza się w udręczeniu, szczęście odnajdując w bolesnej świętości ponizenia. Istota sprawy dotyczy samej chrześcijańskiej idei szczęścia, której nie da się, ot tak, po prostu, ośmieszyć. Bo coż to za paradoksalny obraz szczęścia chrześcijaństwo nam daje? Szczęście? W tak strasliwym bólu jak ból ukrzyżowania?

Ja jednak potrafię sobie wyobrazić szczęście Maksymiliana Kolbego, jakiego ów tajemniczy, niepojęty dla nas człowiek mógł doznać w chwili, gdy na placu apelowym obozu koncentracyjnego Auschwitz wystąpił przed tłum więźniów, by z miłości do bliźniego swego jednemu z nich własną śmiercią życie ocalić. Cóż to za niepojęty moment! Jeden krok przed szereg, a duszę ogarnia upajająca świadomość wyodrębnienia z tłumu zdeptanych i poniżonych, niezdolnych do jakiegokolwiek oporu? W sercu rodzi się nagłe poczucie wyzwolenia z obozowego strachu, który paraliżował wszystkich? Mocna świadomość własnej jedyności złączona z radością absolutnego miłosierdzia? Silne doznanie Różnicy, oddzielającej od zbiorowiska, które – niezdolne do ofiarowania się za kogokolwiek – tylko trzęsie się ze strachu, kurczowo wczepione w życie pazurami? Nagła zgoda na śmierć, która uwalnia z poniżającego lęku przed śmiercią? Ulga, że wszystko wreszcie przesądzone i nie trzeba codziennie karmić się żarłocznym pragnieniem życia, które zatruwa każdy oddech? Poczucie, że wybierając śmierć za innego, ucieka się z przeklętego miejsca na wolność, za druty, unikając samobójstwa, sprzecznego z chrześcijańską etyką?

Czy Kolbe to przeżywał? Czy w chwili, gdy wybierał śmierć, czuł, że wyzwala się z przeklętej obozowej wspólnoty lęku? A na dodatek, czy w chwili, gdy – on, żarliwy chrześcijanin – wychodził tam, na placu, przed tłum więźniów, by za straszną cenę uratować innego, miał mocną, jasną, spokojną pewność, że za swój czyn trafi prosto do Nieba? Czy idąc straceńczo na głodową śmierć, czuł już na twarzy niebiańskie światło nagrody za mękę, którą sam

wybierał? Wielu ludzi pewnie jego czyn nazwie aktem skrajnego fanatyzmu religijnego, moralnego zaślepienia, ideologicznej hipnozy. Tylko co z tego?

Już święty Augustyn pisał o szczęściu, jakiego doznawali chrześcijanie rozrywani na strzepy przez dzikie zwierzęta na rzymskiej arenie czy paleni żywcem w pochodniach Nerona. To niepojęte szczęście ostatecznej ofiary – zapewniał – malowało się na ich twarzach w chwili umierania. Trudno nam w to uwierzyć, bo należymy do innego czasu, ale jeśli tak było naprawdę?

Wniosek stąd – jaki? Że szczęście może dawać człowiekowi wszystko? Bo jeśli daje mu je zarówno trudny do wyobrażenia ból męczeństwa, jak i brak wszelkiego bólu? Wysoka sława i bolesne upokorzenie, które strąca na dno? Wielkie bogactwo i skrajne ubóstwo, wynoszące ludzką duszę ponad pospolitość świata? Syty dobrostan i dobrowolna ofiara? Lecz jeśli tak się rzeczy mają, czy samo pojęcie szczęścia zachowuje jeszcze jakiś sens? Bo jakże to – wszystko? Bez różnicy? Zupełnie? Więc chodzi tylko o to, jaką ideę szczęścia wbito nam do głowy w dzieciństwie?

Ja sam z łatwością potrafię opowiedzieć własne życie jako życie względnie szczęśliwe, ale równie dobrze potrafię opowiedzieć je jako pasmo nieszczęść. Kiedy oglądam się za siebie, raz widzę smugę jasnych barw, raz smugę barw ciemnych. Prawdziwe przesypanywanie się kolorów w kapryśnym kalejdoskopie wspomnienia!

Ale tak to już pewnie jest, że nie jesteśmy w stanie dokonać żadnego obiektywnego bilansu życia, bo nic takiego jak obiektywny bilans życia nie istnieje. Wszystko zależy od chwili, w której bilansu dokonujemy. I wtedy wszystko się zgadza. Albo to, że byliśmy szczęśliwi, albo to, że mieliśmy życie przegrane.

Znacznie łatwiej nam powiedzieć: Byłem w t e d y szczęśliwy, niż powiedzieć: Jestem t e r a z szczęśliwy. Szczęście nie lubi mieszkać w teraźniejszości, choć są tacy, którzy wmawiają sobie, że są szczęśliwi tu i teraz. Szczęście od teraźniejszości odbija się jak mucha od szyby. Niby jest, a jakby go nie było. Rozkwita dopiero w oddaleniu. Wtedy nabiera soczystości, której na żywo mogło nie mieć wcale. Dystans wszystko wygładza albo – przeciwnie – zaostrza, więc i ze szczęściem robi, co chce.

A jednak chcę wierzyć, że Kolbe przeżył chwilę najwyższego szczęścia, gdy na placu apelowym wyszedł przed tłum ludzi w pasiakach, by poprzez własną śmierć ocalić innego.

A oni, ci stojący w szeregach więźniowie, co czuli wtedy, gdy na niego patrzyli? Byli zachwyceni tym, co zrobił, czy raczej w zdumieniu pomyśleli,

że zwariował? Mieli go za świętego bohatera czy raczej za dziwaka, któremu poprzestawiało się w głowie, bo tracąc elementarny instynkt samozachowawczy, jak nieprzytomny pchał się w śmierć? Stali za nim murem czy raczej w zdumionym przerażeniu kulili się ze strachu, żeby nie pociągnął ich za sobą w ból i klęskę? Podziwiali go czy raczej skrycie nienawidzili za to, że swoim zachowaniem wydobyl na jaw ich strach, którego oni sami nie byli w stanie w sobie ugasić – jak on?

A on sam? Czy potem, kiedy konał w betonowym bunkrze, potrafił do chwil ostatnich utrzymać w sobie to wysokie, upajające, wyzbyte pogardy i pychy, mocne poczucie duchowego szczęścia, które go opromieniało, czy raczej w jakimś momencie zaczął żałować, że dał się ponieść nierozsądnej fali miłosierdzia, która go nagle zagarnęła, i teraz, leżąc na betonowej podłodze bunkra razem z innymi umierającymi, płaci niewyobrażalnym cierpieniem za tamtą chwilę nieuwagi? Czy udręczony głodem pytał siebie: – A może nie było warto ginąć za tego człowieka, równie paskudnego jak wszyscy, który może wcale nie zasługiwał na mój dar? Tego małego człowieka, który – jak wszyscy tchórze świata – powtarzał paskudne zakłęcie: – Przecież ja muszę żyć, bo mam żonę i dzieci! Który chętnie skorzystał z okazji, jaką los mu sprawił, by sobie trochę dłużej pożył na Ziemi, godząc się równocześnie na straszną śmierć swojego wybawcy?

Chcę wierzyć, że Kolbe umierając w męczarniach tortury głodowej, nie żałował tego, co zrobił. Ale jak było naprawdę? A jeśli – jak nam podpowiada nowoczesna psychologia – Kolbe żałował się już dwie minuty po tym, jak zatrzasnęły się za nim żelazne drzwi bunkra głodowego? I jeśli potem modlił się żarliwie razem z innymi więźniami, którzy z nim umierali w ciemności, to modlił się przede wszystkim o to, by Bóg dał mu mocną, niezachwianą pewność słuszności jego czynu, usuwając z serca wszystkie zwątpienia?

Nawet ateści chcą wierzyć, że świętość jest jednak na tym świecie możliwa. To znaczy, że istnieją ludzie, którzy są absolutnie pewni swojej idei szczęścia, nawet jeśli to szczęście w swoim przerażająco bolesnym wymiarze bywa dla nas niepojęte. Czyż może być coś bardziej przygnębiającego niż obraz Kolbego skulonego na betonowej podłodze, rozbitego, rozgoryczonego, który w rozpacz nerwowego załamania wyrzuca sobie: – Gdybym tylko mógł cofnąć tamtą chwilę, nie wystąpiłbym wtedy z szeregu, żeby uratować tego mężczyznę, który wcale na to nie zasługiwał.

Ale nawet gdyby on umierał pełen żalu, w duchowym rozbiciu, niepokoju i rozgoryczeniu, nawet gdyby umierał na betonowej posadzce w ciemnościach

głodowej celi, beznadziejnie szepcząc do siebie: – Boże, Boże, czemuś mnie opuścił? – niczego by to nie zmieniło w duchowej wielkości jego czynu, a może nawet uwydatniłoby jej rys nieskończenie bolesny, prawdziwie ludzki.

Poniedziałek, godzina 23.41. Dobra samotność

O, piękne są chwile, gdy odgradzam się od świata zamkniętymi drzwiami mieszkania, w którym jestem tylko ja, a wszelkie włókna nerwowe, które łączą mnie z niebem i ziemią, zostają przecięte. Właśnie w samotności czuję najlepiej, jak rozrasta się i umacnia moje ja, niczym astralna ektoplazma, która wypełnia sobą wszystkie zakątki pustych pokoi. Ustępuje dziwny ból, który ściska serce pod mostkiem, gdy otaczają mnie ludzie, tłumiąc moje światło wewnętrzne samą swoją obecnością, która zawsze czegoś ode mnie chce, natarczywa nawet w uprzejmym milczeniu.

Co jakiś czas rozstajemy się z K. na wieki. Uwalniamy się od siebie, żyjąc osobno, w oddaleniu, które nas umacnia i osłabia? Ona jedzie pomieszkać na Ujeścisku, ja zostaję na Morenie, w naszym mieszkaniu na szczycie betonowej wieży, z której okien północnych widać morze, a z okien południowych wzgórza Kaszub i światła lotniska w Rębiechowie. Oświetlone odrzutowce schodzą spod chmur do lądowania nad Jasieniem, migają zielono-czerwonymi światłami, jak fosforyzujące owady rozkładające skrzydła, szyby delikatnie brzęczą, drżą. Uspokaja mnie ten majestatyczny lot metalowych maszyn, które równoległe do naszych okien przecinają ciemne powietrze nocy nad domami osiedla i znikają za grzbietem lasu na niewidocznym pasie startowym.

Tak jakbym całe dni żył wbrew mojej najgłębszej naturze, która zawsze skrycie marzyła o zupełnej duchowej samowystarczalności, możliwej do osiągnięcia tylko we śnie?

Nigdy nie miałem kłopotów z samotnością. Nigdy się jej nie bałem, tak jak wiele razy widziałem, że boją się jej ludzie. Moim zmartwieniem był raczej nadmiar ludzi niż ich brak. Pamiętam powszechny strach z czasów dzieciństwa, który płoszył wszystkich. Że co to będzie, jak koledzy nie będą chcieli się z nami bawić na podwórku. Ten strach ciągle widzę w oczach dorosłych, w ich krzątaniu towarzyskiej, podszytej niepokojem odrzucenia, lecz ja tego strachu nie znam zupełnie, raczej czekając na chwilę samotności, niż broniąc się przed nią. Ale może dzieje się tak dlatego, że nigdy, odkąd poznałem K., nie czułem się samotny nawet przez jedną minutę, choć bywało, że byłem gdzieś zupełnie sam, na przykład w długich podróżach po Europie i Ameryce, gdy K. zostawała w domu?

Moja samotność zawsze była zabarwiona jej obecnością, więc tak naprawdę sam nigdy nie byłem, chociaż wiele razy miałem wrażenie, że urodziłem się, by żyć w samotności, w niej właśnie odnajdując najgłębsze szczęście. Gdyby nie K., wszystko byłoby pewnie inaczej.

Piękna jest taka samotność we dwoje, gdy oddalenie zbliża nas, bo już na drugi dzień po rozstaniu muszę w słuchawce telefonu usłyszeć jej głos. Serce nie chce niczego więcej, tylko tych paru słów, które są potwierdzeniem czystej obecności, jakby oddalenie uwyrażniało uczucia, jakie na co dzień przesypują się piaskiem w klepsydrze. Ta chwila, gdy w telefonie rozbrzmiewają słowa K., którym odległość nadaje metaliczne brzmienie, tak głębokie, że ucisza serce.

A to wszystko na dziwnym, wiecznotrwałym podkładzie dawnego, studencko-młodzieżowego koleżeństwa, przyjaźni podszytej żartem, zaczepną kpiną, która nie rani, lecz właśnie przyciąga jak dotknięcie ciepłej dłoni, leciutko tarmoszącej po włosach usypiające dziecko. I jeśli nawet czasem dochodzi do spięć, to, że umiemy śmiać się z samych siebie, rozładowuje napięcia, które mogłyby nam zagrozić. Ileż to razy uratowała nas przekorna skłonność do wygłupiania się, która poważną chwilę umiała zmienić w kpiarską przygodę, jednym machnięciem ręki obezwładniając to, co najgorsze.

Może wszystko bierze się stąd, że nie zabiliśmy w sobie głupiego, pogodnego dziecka, które umie bawić się w dom, nie do końca poważnie traktując życie, co wiele razy ocaliło nas w niedobrych momentach. Bo kto umie bawić się w dom, ma szansę na dobre życie. Tylko ilu z nas – dorosłych, zużytych – umie się bawić w dom?

Boże drogi, jak to się stało, że w całym naszym życiu nie mieliśmy nawet jednych cichych dni, kiedy to urażliwe dusze zamykają się w dziwnej zapiekłości, by milczeniem ukarać drugiego za własne grzechy. Może jesteśmy jak dwie igły, które się odnalazły w stogu siana? A może broni nas przed klęską dystans wobec zdarzeń, który każe wybuchnąć śmiechem, gdy czujemy, że w sprzeczce posunęliśmy się za daleko? Zdolność do wzruszenia ramionami w chwilach groźnych, które chcą zmienić duszę w gniazdo os? A może już zaczynamy rozumieć, że szkoda bezcennego czasu na kłótnie, gdy życie tak szybko umyka? I nie warto marnować minut na przepychanki, które mogą nas ranić? Skoro rani nas życie, po co mamy ranić siebie, niepotrzebnie upierając się przy swoim? Zbawia nas poczucie obowiązku, rygor pracy, który sami sobie narzucamy?

A może po prostu potrafimy żyć razem w przyjaznej samotności, która samą siebie rozumnie mebluje?

K. wierzy, że miłość można cierpliwie budować jak jasny dom na równinie. Ja wierzę w głęboką niesprawiedliwość, która obdarza ludzi miłością bez żadnej zastęgi, jakby sypała na ludzkie głowy nagrodami z dziurawego kosza. Po prostu nie wiadomo, dlaczego jednych obsypuje złotem, a drugich brudną sadzą. Tu – K. i ja – rozmijamy się zupełnie.

Co nie przeszkadza nam siedzieć razem przy śniadaniowym stole z uśmiechniętym sercem, które swoją jasność czerpie nie wiadomo skąd.

Poniedziałek, 12.43. Na jagodach

Nie potrafię pojąć, jak to się stało, że jesteśmy ze sobą pięćdziesiąt lat, bo trudno o osoby bardziej do siebie niepodobne, więc na zdrowy rozum wszystkim powinno się rozsypać w parę dni, a tu tymczasem...

Teraz, na kaszubskim wyjeździe siedzę na tarasie drewnianego domu i nasłuchuję cichego nucenia. To K. śpiewa wnuczce, a Ola wpatrzona w nią, chłonie każde słowo, każdy dźwięk. Wiersze ludowe, stare porzekadła, pieśni z akademii szkolnych, piosenki z peerelowskiego radia, odliczanki, wyliczanki...

– Babciu – mówi Ola – zaśpiewaj mi jeszcze raz to o siwym gołąbku.

Jeszcze raz? Tę tęskną, ludową pieśń „Zachodźże słońeczko, skoro masz zachodzić, bo nas nogi bolą po tym polu chodzić”, która drży smutkiem narzanego rżyska, nad którym przelatuje siwy, spragniony wody gołąbek? Przecież K. małej śpiewała to już sześć razy!

Mówię: – Która to z wielkich śpiewaczek operowych świata może poszczyścić się sześciokrotnym bisowaniem?

K. się uśmiecha.

Po obiedzie idziemy na jagody, za groblę, na drugą stronę jeziora, do wysokiego boru pełnego paproci, widłaków, skrzypów, grabów i wielkich masztowych sosen, które miotełkami igieł zmiatają biały pył z niebieskiego nieba.

Niedziela, godzina 13.37. Ola i Pan Czas

Jest dziesiąta rano. Jemy śniadanie w małym drewnianym domu na Kaszubach, z którego widać leszczynowe zarośla, za zaroślami Jezioro Raduńskie, gładkie i połyskliwe, pod ścianą bukowego lasu. Gadamy o wyprawie do wsi, która czeka nas wczesnym przedpołudniem. Lipcowe słońce migocze na gładkiej wodzie. Tylko mała Ola milczy.

– Co tak nic nie mówisz? – pyta K.

Ola odpowiada poważnie.

– Zastanawiam się, jak porozmawiać z Czasem.

– Z Czasem?

– Tak.

– I co mu chcesz powiedzieć?

– Chcę go prosić, by niczego nie niszczył.

Ola ma pięć i pół roku. Już wie, że Pan Czas maluje ludziom włosy na białe, tnie twarze zmarszczkami i najtrwalsze kamienie rozgniata na pył.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Ulice główne, ulice boczne (6)

Via Nomentana do Porta Pia. Białe mury z krenelażem, zielone korony drzew. Via Venti Settembre, obejście i Corso d'Italia, wzdłuż murów, w stronę Piazza Fiume.

Ruch ruin, rozrzucone i skomponowane, jedno z drugiego wyrastające – uzupełnia, redukuje, wzmacnia i stanowi. Kamienie, kolumny, łuki, przejścia, mostki, okna, balkony, szczyty, między nimi anioł. Krzyż i zieleń Palatynu.

Trakt. Cesarze, mury, ceglane ściany, szczątki.

Rytm przerw, luk i wyrw. Rzędy kolumn z kapitelami, skrzydła, dzwony, kamienie i skrawki murów. W przytłumionej i wzniosłej tonacji. Rozbitej i wyrazistej, przemawiającej do wyobraźni.

Nieporządek i w nim porządek – naddany, wcielony, rzeczywisty, istotny.

Rytmy łuków, kolumn, otworów, wejść i wyjść. Na zewnątrz. Z góry. Z boku. Z obu stron. Pod białoszarymi obłokami. Stopnie schodów. Fundamenty. Popękane kamienne płyty i murki. Części. Fragmenty. Ułamki.

Do środka. W ten ruch, gwar kamieni i cząstek. Foro Romano. Curia. Basiliche. Niger Lapis. Arco di Stettimio Severo i Via Sacra. Dotyk. Bliskość i jedność. Litery. Skrawki słów. Zapisy. Kamienne ciosy i inkrustacje. Pokryte mchem wzory ściągów. Mozaiki złożone z różnych kawałków.

Basilica Aemilia. Okręgi, wyźłobienia, rytzy. Równe i nierówne ścięcia. Skosy, uskoki. Załomy, kamienne rzędy i kręgi. Szpice i linie proste. Szerokie stopnie, podesty i reliefy.

Za ogrodzeniem Arco di Stettimio Severo i kolumnada Tempio di Saturno. Piazza del Foro i w prawo, w rój ruin pod Palatynem.

Pod Campidoglio. Kamienne roślinne finezje. Na wyciągnięcie ręki. Różnorodne faktury murów. Colonna di Foca. Wzdłuż Basilica Iulia. I pod Tempio di Saturno. Między kolumnami oślepiające słońce.

Milliarum Aureum. W prześwicie z prawej wieża z Foro di Traiano. Umbilicus Urbis i za nim Arco di Stettimio Severo. Na gładkim białym kamieniu przed nim. I do góry. Tempio della Concordia. Ciemny chropowaty mur i z prawej jasny.

Za dwunastoma kolumnami Portico degli Dei Consenti. Szare wnęki. Mons Capitolinus, zimna rześka woda.

Aedes Deum Consentium. Pod ścianą rumowisko. Puste nisze.

I znad barierki – w dół. Z każdego miejsca inny widok, na wszystkie strony.

Vicus Tuscus. Wielki mur z zamurowanymi łukami i otworami na dalsze mury i niebo. Murowany stok. Spiczaste szczyty, dziury wejść, przypory i szpary do wnętrza. Signum Vortumni i Tarquini e Roma. Do góry.

Horrea Agrippiana. Wysokie stopnie. Rotunda z wąskich cegieł, Chiesa di San Teodoro. Domus Tiberiana i Horrea Agrippiana.

Ruiny pałacu. Strada con Tabernae C.d. Clivo della Vittorio.

Za murem, wśród zieleni i drzew. Z lewej labirynt zwalisk z palmami. Rozkawałkowane wnętrze, po bokach i wwyż. Pod szarym murem kamienne kręgi. Sant'Anastasia e le Chiese. Załomy i zakątki.

Prima di Roma Il Complesso Augusteo. Serie łuków, murów, ścian i wejść. Fantastyczna forma i kompozycja. Bez chwili zastoju czy stagnacji.

Trwale i mocne pozostałości kwater. Szaroczarna kolumna z kapitelem. Z prawej wśród powalonych i pochylonych murów biały kamień. Szpice pinii. Głosy ptaków. Ruta i ginestra.

Tempio di Apollo, Domus Flavia i Domus Augustana. Stadion. Arcate Severiane i Terme di Massenzio. Faktura zewnętrzna i czarne dziury wewnątrz. Jak sen, widzenie, unikalny stop.

La Pendici del Palatino.

Zbliżanie się, wchodzenie i wejście, w ten tok – wizję? prorocstwo? śpiew?

Pod półkolistą siatką wśród fantazyjnie złożonych załomów. Ich mrok, światło, rozpad i spoistość, rozmach i lapidarność, wielkość i zwięzłość, opowieść i milczenie.

La Arcate Severiane e il Septizoduim. Na prawo Il Palatino Meridionale nel Contesto Urbano. Na dole Circus Maximus. Rytm łuków i załomów widzianych z zewnątrz, z lewej.

I z drugiej strony, wzdłuż Construzioni Severiane. Między murami, pod łukami. W tych arcy-ruinach i zgliszczach, jak w siódmym niebie.

Sala dei Capitelli. Nad głową kamienne kasetony, na dole kapitele i kawałki fryzów. Za drucianą siatką schody do góry. Szorstkość i gładkość dotyku. Zmysły i działający duch.

Skala tej wizji – tamta i obecna. Jej spełnienie – i dopełnianie?

Stadio Palatino. Domus Augustana. Widok na kopułę Bazyliki Piotra, z lewej szczątki Capanne Romulee, z prawej Farnesiani.

Tempio delle Vittoria, Santuario della Magna Mater. Archaic Area. I w dół, na drugą stronę. Z prawej Colosseum, Arco di Constantino i Arco di Tito.

Z Termini do Piazza della Repubblica, Piazza di San Bernardo i Via Ventì Settembre w prawo, do Santa Maria della Vittoria. W zakrystii zakonnik i jego dodane do przedmiotów z szafy podarunek i błogosławieństwo. Powrót na Piazza della Repubblica i krązenie w deszczu.

Via Corsica – skrzyżowanie z Via degli Appennini i Via Capodistria. Do Via Nomentana i sześćdziesiątką na Piazza Venezia.

Cienie na ołtarzu, ścianach, sklepieniu i posadzce.

Z wylotu Via Capo d’Africa widok na Palatyn. Via dei Santi Quattro i w prawo na Piazza del Colosseo.

Pan młody i panna młoda na środku Via della Conciliazione: dotykają się czołami, mają zamknięte oczy, jakby medytowali lub wsłuchiwali się w siebie. Fotograf robi im zdjęcia. Zobaczyłem ich, wychodząc z Via di Porta Castello. Ona w długiej białej sukni, on w czarnym garniturze, jak z teatru cieni.

Nagle ulewny deszcz, więc ucieczka i czekanie wśród stłoczonych ludzi na stacji metra.

Fragment Ewangelii według Jana o ponownym pojawieniu się Jezusa nad Jeziorem Tyberiadzkim podczas połowu ryb. Ukazuje się im po raz trzeci. Na Jego polecenie ponownie zarzucają sieć i wyciągają z niej sto pięćdziesiąt trzy ryby (suma cyfr dziewięć, czyli trzy razy trzy). Trzy razy pyta Szymona Piotra, czy Go kocha, trzy razy dostaje odpowiedź, że tak, na co trzy razy odpowiada: „Paś baranki moje”. Trzy razy po trzy, a więc w sumie dziewięć (lub trzy razy trzy). Precyzja tej perykopy – o pracy, niewierności, wierności, miłosierdziu i miłości.

Obłoki na szarym niebie. I w górnym oknie błyski światła.

Podchodzenie na Campidoglio. Via di San Pietro in Carcere. Z góry widok na Foro Romano i Palatyn. Cięcia, ścięcia i ścinki. Poukładane. W cieniu i blasku.

Roma Capitale – kolumna z Wilczycą, Remus i Romulus. Na gwieździe przy Marku Aureliuszu. I w dół, na Piazza Venezia, do Marka.

Precyzyjnie ułożony świat. Uwznioślający i osadzający na ziemi. I niebo, w ruchu – w nowych odsłonach, w toku.

Tyber, szybki nurt. Na Piazza Gerusalemme, w Via del Portico d'Ottavia, obok domu numer 29, który jest jak układanka z pięknych części komponujących się w coś tak niezwykłego, na zewnątrz i wewnątrz.

Naprzeciw kolumn i łuków Via del Portico d'Ottavia. Żółte i pomarańczowe domy z brązowymi i popielatymi okiennicami. Na wieżyczkach dzwon i zegar. Gołębie, akordeonista i czarny pies.

Via della Reginella. Sklepiki, zniszczone tynki, czarna kostka, łuki, wejścia, kraty, balkony, latarnie, susząca się różowa pościel. Szeroka na pięć kroków, z gzymsami dachów nad głową, kwiatami i prześwitem na niebo i obłoki.

Piazza Mattei i plusk fontanny z czterema żółwiami, delfinami i nagimi młodzieńcami. Pięć wąskich uliczek w bok. Ozdoby i ornamenty na najwyższych piętrach i obok, na wyciągnięcie ręki.

Z Via della Stazione Vaticana w Città del Vaticano i do środka. Via della Sacrestia, Piazza del Sant'Uffizio i Campo Santo Teutonico, skupienie i osobność tego miejsca. Z prawej Piazza dei Protomartiri Romani i w lewo, w stronę Piazza Santa Marta – pod okna Franciszka.

Bocznym wejściem do bazyliki. Przed *Pietà* – żebra i kości w twardej zimnej bieli. I za kotarą, *Sanctus Ioannes Paulus pp II*.

Sto czterdzieści cztery kroki od drzwi wejściowych do drewnianej barierki przed ołtarzem głównym. Przy drugim liczeniu – sto trzydzieści dziewięć. A więc: dziewięć i trzynaście.

W Capella del SS. mo Sacramento, za popielatą kotarą. Kawałek chleba, dwa anioły, świece i krzyż. Kwiaty, światło, cisza i ludzie różnych ras i narodowości – wchodzą, modlą się i wychodzą. On i ja. Obok siebie. Ze sobą. W sobie. Razem. W witrażach górnych okien ostre światło. Jak pracuje i gra – na zewnątrz, w nich i wewnątrz, w środku.

Rozświetlona żółto-złota gołębica.

I do katakumb.

Sepulcrum Sancti Petri Apostoli. Fragmenty kolumn pierwszej bazyliki. Śliczna Matka Boża. Resztki muru bazyliki Paolo III.

Do góry. Wielka kopuła i dwie mniejsze. I każda uzupełnia i wzmacnia pozostałe.

Via del Governo Vecchio w lewo, w wąską na trzy kroki Vicolo dell'Avilla, w lewo Rione VI Parione, z powrotem i prosto, w cieśni na sześć kroków.

Do Piazza di Pasquino. Na Santa Maria Sopra Minerva: „*Deo Jesu infantu Sacrum*” i nad wejściem: „*Gloria in excelsis Deo*”.

Via di Pasquino na Piazza Navona. Kopuła i dwie wieże po bokach, dopełniające się.

Corsia Agonale na zewnątrz.

Na Piazza Santa Marta – wpatrywanie się w okna i wypatrywanie. I Piazza del Governatorato, w stronę Ogrodów. Równno przyszczyżone drzewa, fantazyjnie przycięte krzewy. Jasnoszare mury z krenelażem i baszty. Labiryntowe żywopłoty, fontanny i trawniki. Podchodzenie. Z boku i z tyłu kopuła bazyliki. Viale Guglielmo Marconi. Pinie i szczyty gór. Via Pio XI. Grota z figurą Matki Boskiej i nad nią baszta. W prawo w Largo Giovanni Paolo I, Viale degli Ulivi i na lewo w stronę drzew oliwnych. Między murami, na zewnątrz i w środku. Szum i plusk fontann. Lądowisko helikoptera i ciemna figura Matki Boskiej. Piazzale della Grotta di Lourdes, widok na bazylikę, miasto i pasmo gór. Largo Madonna della Guardia i w prawo Viale San Marco. Viale Gregorio XVI, pod murem obłożonym porośniętymi mchem kamieniami, z lewej cienisty szpaler drzew. Orzeł nad sadzawką z grotami i fontannami. Viale dell'Aquilone w dół do Largo Fontana del Sacramento i z powrotem, z bazyliką po lewej. Na Viale Pio IX gmachy, alejki i widok na mury. Podejście Viale del Bosco i za bramą w lewo, w ich stronę. Viale della Radio i Via Pio IX do wyjścia.

Basilica San Marco. Światło i chorał gregoriański. Mozaika nad ołtarzem i na niej trzykrotny Chrystus, Baranek i Alfa i Omega. Znaki ewangelistów. Marmurowa mównica, sześć długich białych świec i srebrny krzyż. Rytm filarów, łuków i kasetonów. Na posadzce kolorowe wzory. Monolog kobiety, która tam i z powrotem chodziła przed ołtarzem. Uciszył ją ksiądz, szepcząc: *silentium, silentium*. Światło z okien. Obrazy, figury, medaliony. Po bokach bukiety, już schnące, ale jeszcze żywe, świetnie zestrojone. Rytm kaplic bocznych z jednej i drugiej strony, z moją – pierwszą z lewej od wejścia, z Barankiem, okiem Trójcy, zatartym obrazem Matki Boskiej z Dzieckiem i wyblakłymi malowidłami. Gregoriański śpiew. Dziewięć postaci, pięć medalionów i dwanaście baranków plus jeden. Księgi. Wskazywanie. Prawda. Dziewięć kolumn po prawej i dziewięć po lewej. Jak błogosławieństwo.

Borgo Sant'Angelo, wzdłuż kamiennie-ceglanych murów i bram. Piazza San Pietro. Oczekiwanie. Coraz więcej ludzi i jaśniejące słońce. Biały tron i krzyż na wprost, w odległości około pięćdziesięciu metrów. Gwar, radość, skupienie, okrzyki grup. Poruszenie. Wstają, niektórzy wchodzą na krzesła. Papież jest na placu. Przejeżdża kilkanaście metrów od nas – jest opalony, uśmiechnięty. Ludzie wyciągają ręce, klaszczą, krzyczą, robią zdjęcia. Posturą przypomina Pi-cassa. Wydaje się grubo ciosany, choć widziany z bliska jest kruchy i delikatny. Widać, że dobrze wie, czego chce, porusza się pewnie, jest świetnie w sobie osadzony. Coraz mocniejsze słońce. Słowa. Głosy syren i przecinające niebo samoloty.

Piazza Navona. Chaplin w granatowym meloniku. Otoczony przez wpatrzone w niego dzieci. Powtarza kilka gestów i min, jakby na zwolnionych obrotach.

Na Kwirynale – Księgi Leonarda. Rysunki, niektóre kolorowe, i zapisy. Proporcje, harmonie, studia antyku. Koła, rytmy otworów i kolumn. Postaci. Gwiazdy. Litery. Plany i makiety Mediolanu. Biblioteka. Bastiony. Fosy, mury i wieże. Sztuka wojny. Ruchome tymczasowe mosty, kolubryny, armaty, działa, kusze, bojowe pojazdy. Maszyny do latania Il Mito di Leonardo. Autoportret z brodą. Głowa Chrystusa. Ostatnia wieczerza.

Z okien widok do Campidoglio. Na placu paradna musztra.

Pantheon – wir kolumn i kasetonów porywający do góry, do świetlistego kręgu. Na posadzce ruch kół, kwadratów i prostokątów.

Trastevere. Villa Farnesina. Ktoś podobny do Bustera Keatona. Na stropach i ścianach freski Rafaela, stonowane, kolorystyczne akcje. Mitologiczne postaci, które są jak przechodnie z rzymskiej ulicy. Zatrzymany ruch na freskach na stropie. Loggia Amora i Psyche. Miłosne zamieranie. Trzy gracje i skaczące amorki. Malowidło jak zasłona. Kotary i za nimi żywe barwne rysunki. Sala Perspektyw. Związki wnętrza i zewnątrz. Widok na Tyber, mury i nachodzące na siebie domy, które są jak mozaikowa kompozycja.

W cieniu, wzdłuż rzeki, pod platanami, z jednej i drugiej strony.

Colosseum. Czarne łuki i jamy wejść. Pierwszy poziom. I po wysokich stopniach na drugi. Kapitele, sarkofagi, fragmenty. Murowane zagrody i klatki. Redukcje i resztki, które poruszają wyobraźnię, dając realne i nad-realne pojęcia. Prześwity, cienie. Czarne pasma i raz po raz wyjścia na światło. Widok w dół i na obłoki. Labirynt, ale łatwy jak schemat. Krążenie dokoła. Na szczycie nierówno ułożone duże kamienne bloki. W narożniku na stopniach dwie rozmawiające ze sobą zakonnice. We wnętrzu dwóch młodzieńców wpatrzonych w komórki. Na tarasach fotografujący się. Szorstkość muru, kamienne i marmurowe łupki. Obok nich. Na dół po spadzistych stopniach. I ruch na pierwszym poziomie. Nad łukiem fresk z Jerozolimą. Ciąg ustawionych pod ścianą kapiteli. We wnękach części połamanych kolumn. I w dole – rumowisko. Spiętrzenie, które jest jak potrzask, zapadnia z otwarciem na niebo. Wąskie na półtora kroku strome zejście w dół. I ruch w drugą stronę, okrążający. Między murem z wnękami z jednej i gankami z drugiej, z widokiem na scenę, dwa filary i krzyż.

Via Sacra do Arco di Tito, na wprost pomarańczowej kuli słońca. Obok czteroramiennej oliwki i kamieni. Smukłe, śmigłe kolumny. Rotunda z zielonymi drzwiami. Cosidoletto Carcer. Dzwony. Sepolcreto Arcaico. Rozkawałkowane monumentalne szczątki. Tempio di Antonio e Faustina. I Tempio del Divo Romolo. Wysypisko różnej wielkości kamieni. W stronę Arco di Stettimio Severo i Curii.

Borgo Sant'Angelo – i do środka.

Tysiące głów i każda mówi: Patrz na mnie. Ich niewidzące oczy. Obecność w szpalerze. Pozlepiane, z widocznymi liniami sklepień. Długie palce u dłoni i stóp. Napięte i rozluźnione mięśnie. Podobne do siebie, choć bardzo różne, co łączy się z ustawieniem. Ale Sokrates stoi z boku. Przyciąga wzrok i zwraca uwagę, chociaż niczym specjalnym się nie wyróżnia, chyba że pospolitością, a nawet brzydotą. Jego niewidzące widzące oczy. Statuy we wnękach – kopuła, kasetony i światło, jak w świątyni. Chrześcijańskie sarkofagi i mozaiki, obok sfinksy i statuy egipskie. Posklejane z części wazy, amfory i talerze. Z fragmentów i mikroskopijnych cząstek. Śliczne małe figurki, w nich złe i dobre moce. Postaci w walce i miłosnych uściskach. Naczynia, tarcze, misy, dzbany i sprzęty. Fragmenty rozety. Urny. Galeria dei Candelabri. Arrasy, mapy. Głowa Pitagorasa. Król Sobieski pod Wiedniem. La Stanza dell'Immacolata. Stanze di Raffaello. Stanza di Eliodoro. Stanza della Segnatura. Stanza dell'Incendio di Borgo. Stanze di Raffaello. Przez kraty widok na mury, drzewa i niebo. Mała i zdobna Cappella di Urbano VIII. Krucyfiks i cień. Cappella Sistina – strzałki. Stanza Matisse. Wejścia, przejścia, schody i drzwi. Marc Chagall, Salvador Dalí i Francis Bacon.

W prawo, do góry i w prawo – Cappella Sistina.

Krzyż, nad nim Sąd Ostateczny, trzy świece i rój kolorowych ciał na górze. Tłok, ruch i uciszanie, zakazy. Pod ścianą, obok krzyża, z prawej strony. Sześć okien. Biblijne kadry i sekwencje. Nieustający pochod postaci. Stwarzanie Adama i Wygnanie z Raju. Dziewięć scen. Portrety proroków. Mitologia i sacrum. Jak skończył, pewnie był niezadowolony, że jest nie tak, jak powinno. Twarze, pośladki, ostrość, choć kolory bledsze niż na tych po bokach. Łuki, półkola i wyostrzone szpice. Rytm i brak rytmu tworzące wspólną kompozycję. Niebo, obłoki i mury. Królujący Bóg Ojciec i Chrystus. Jego w tym nie ma. I jest. Ciąg, tok i forma. Zworniki bez jednej luki – jakiś nadmiar, pełnia i jednak wielka siła, moc. Gdy patrzy się do góry i na boki, czuje się w głowie wir. Za kratę, i widok już jakby z zewnątrz.

To kłębowisko, w którym nie wiadomo na co i na kogo patrzeć, kogo i gdzie słuchać.

Zredukować to, do minimum. Do ciszy, pustki i Słowa. Takie jest wskazanie. I kierunek. Droga i cel. Jak to rozwiązać? Lub jak się do tego stosować?

Via Sistina do Piazza della Trinita Dei Monti i schodami w dół na Piazza di Spagna, do Babington's Tea Room. Wylot Via dei Condotti i sześćdziesiąt sześć kroków do Caffè Greco. Pod lustrem w rogu, a potem obok Miłosza, czytając jego wiersz.

Via del Babuino. Narożny dom przy Via Laurina, gdzie mieszkał Słowacki. Piazza del Popolo. I powrót Via del Corso, z widokiem na Vittoriano.

MAŁGORZATA SOKORSKA

Pożegnanie

Opiszę ojca takim, jakim był

Ostatecznie muszę pożegnać się z Ojcem. Nie spotkam Ojca, nie usłyszę.
Nie dogonię.

Zawsze chciałam go dogonić. Ja byłam dzieckiem, on szedł bardzo szybko.

Zawsze uciekał. Od życia, które nie jest Twórczością.

Na jednej z kartek napisał:

Gdy mnie opuścisz, gdy mnie będziesz winić

I wyrwiesz z ręki me cnoty ułomne

Przy Tobie będę przeciw sobie czynił

Abyś bez skazy była wiarołomna

Twój William Szekspir

Uważał, że być dobrym mężem, ojcem, dziadkiem to obowiązek i dokładnie go wypełniał. Nie powinniśmy się tym chwalić czy uznawać za jakieś nasze wyjątkowe osiągnięcie.

Jego miłość do mnie była mądra, nie obiecywała cudów, wielkiego szczęścia, przygotowywała na zwykłe życie, na brak odpowiedzi na wiele pytań – nie wszystko musimy wiedzieć. Nauczyła tolerancji.

Nieszukania własnego szczęścia według stałych wzorów. Opowiadał o małżeństwie, które spotykało się tylko w czasie obiadów w restauracjach i było to szczęśliwe małżeństwo.

Falsyfikat życia

Życie bez poezji, bez muzyki było dla niego nic niewarte. Nie istniał dla ludzi, z którymi można było tylko porozmawiać o codziennych sprawach. Nie dostosowywał się do nich. Nie był dla nich niemiły. Zawsze był bardzo uprzejmy i łagodny.

Walczył o czas dla siebie i samotność. Tylko wtedy mógł być poetą, mógł być szczęśliwy.

Zwykłe życie, codzienne czynności zabijały Ojca.

Bardzo emocjonalnie reagował na dobry wiersz. Poezja była najważniejsza. Rozmowa z nim odrywała od codzienności, wprowadzała w świat tajemniczy i piękny.

Był też drugi obraz świata, ten ponury. Pełen zbrodni, nudy i obojętności. Nigdy nie pozwolił sobie na bylejakość.

Na bylejakość życia.

Urodziłem się w Warszawie

Nie wyobrażał sobie dnia bez spaceru po Łazienkach, bez spaceru Wilczą, Hożą, Piękną.

Opowiadał o akacjach na Piękną, o rzeźbie gladiatora w parku Ujazdowskim.

Z radością pokazywał mi napis na murze przy Teatrze Studio Buffo: „Śródmieście wita chamów z Powiśla”.

Był codziennym podróżnikiem po ulicach.

„Urodziłem się w Warszawie”, powtarzał to często. To było ostatnie zdanie, jakie od niego usłyszałam: „Pamiętaj, urodziłem się w Warszawie”.

Ocalały z wojny z powstania z Warszawy

Opisywał rozstrzelanych na ulicach Warszawy w czasie drugiej wojny.

Białe pacynki – ludzi w białych torbach na głowie, powiązanych za ręce, prowadzonych na śmierć jak kukielki. Potem krew, zmywana przez Niemców.

W komentarzu do wiersza napisał, że po wojnie pisaliśmy słowo „Niemcy” z małej litery.

Niemieckie zakonnice, śmiejące się po egzekucji z kwiatów na plamach krwi.

Zapamiętał słowa matki: „Trzeba to przeżyć”. Ucieczkę przed łapanką na strych.

Niemieckiego żołnierza na podwórku i znowu matkę, która mówi: „On nas zabije”.

Żydowskiego chłopca, przychodzącego do nich przez kuchenne drzwi, tylko kilka miesięcy. Pytania dzieci z getta: „Jak wygląda rzeka?”.

Psy rozstrzelane, przez powstańców. Rozszarpane ciało Gajcego. Matkę szukającą poety.

Niezbombardowane przez aliantów tory do Auschwitz.

Eksperymenty ludzi na zwierzętach, ból niekrzyczących stworzeń.

Obojętność lekarzy na cierpienie. Wszystko to działo się obok niego, bardzo go bolało.

Był niepokodzony ze złem świata.

Świat był jednak piękny.

Powiedział, że życie byłoby nie do zniesienia, gdyby nie myśl o tym, że zobaczy jezioro i las w Lucieniu.

Wiedziała, nie będę rozmawiać z Ojcem o chorobie i bólu. Nie chciał trać czasu.

Rozmowy na ten temat natychmiast kończył. Nigdy nie powiedział, że czuje ból.

Nie spędził ostatnich lat życia w gabinetach lekarskich. Wykorzystał je maksymalnie na podróże, poezję, muzykę. Wiedziała, że Ojciec ma być do końca poetą, nie chorym, starym człowiekiem. To on zawsze decydował o tym, kim będzie. Do końca.

Ostatni koncert

Zapamiętam ostatni koncert w Filharmonii – 13 października 2018.

Obraz numer jeden: Ojciec siedzi na balkonie. Uśmiecha się do mnie, bardzo intensywnie, pięknie. Macha ręką. Udało mu się przenieść na salę koncertową pod marynarką butelkę z wodą. Kupiłam miejsca na parterze, ale on od sześćdziesięciu pięciu lat chodził na balkon. Jeszcze przed chwilą gniewał się na mnie za to. Milczał – zawsze gniewał się milczeniem. Ciszą. Ja wiedziałam za co. Nie musiał mówić.

Przypominam sobie, jak rano, w niedzielę biegnę obok niego ulicą Kubusia Puchatka.

On nie zwalniał kroku. Patrzyłam zawsze w zakryte firanką okno. Wyobrażałam sobie, że tam śpi szczęśliwe dziecko, które nie musi biec na poranne koncerty dla dzieci.

Teraz muzyka, dzięki tym porankom w Filharmonii, pomaga mi przetrwać życie.

Tak jak Ojciec czuję jego ciężar. Zawsze z pokoju Ojca słyszałam muzykę. On słuchał jej naprawdę.

Obraz numer dwa: Ojciec z bardzo spuchniętą nogą wchodzi po schodach – szybko i energicznie, bardzo mocno trzyma się poręczy. Nie chce pomocy ode mnie.

Zmienia miejsce z parteru na balkon. Wygląda bardzo źle.

Ludzie w takiej sytuacji już nie wychodzą z domu albo ze szpitala. Widzę, patrzą na niego, raczej niesympatycznie. Jego wygląd psuje im ten wieczór w Filharmonii.

Pamiętam, jak tak niedawno patrzyli na niego z radością. Był przystojny, w pięknym garniturze. Nie chcą widzieć człowieka przed śmiercią. To już wiadać. Za chwilę go nie będzie.

Koncert i jego twarz, jak słucha, zawsze były dla mnie jedną całością. Twarz maksymalnie skoncentrowana na muzyce.

Czuję teraz jego nieobecność najbardziej w Filharmonii. Spędziliśmy w tym miejscu razem dużo czasu. Była tam z nami tylko muzyka. Nie słyszę tak muzyki jak wtedy, kiedy był ze mną Ojciec. Rząd czwarty miejsce dwudzieste szóste, Stare Powązki, tam jest teraz.

Ostateczny numer. Już go nie zmieni.

Thomas Stearns Eliot

Przetłumaczył Eliota.

W Szeptach nieśmiertelności napisał:

Droga Małgosiu,

Jest to trzydzieści lat mojej pracy.

Całuję Ciebie i całą Rodzinę

Krzysztof

Dedykacja na przekładzie *Ziemi jałowej*

Małgorzacie

Wszystko co chciałem Tobie

powiedzieć,

powiedziałem już dawno mój Telemachu

moja Oliwio, mój Gilu

i teraz kiedy piszę ostatnie zdania przekładu

– jak człowiek, który kończy dzień –

nie pamiętam kamiennych krzesel

liści glinianych dzbanów

tylko chłód wieczoru

idący od lasu –

ciemniejącego ogniska

z dogasającymi polanami słońca –

i chciałbym dać Tobie nie słowa,
lecz tamten wieczór leżący cieniami
na szafie i półkach,
gdy w otwartym oknie
czytałem pierwszy raz –
a wiatr przewracał we mnie
stronę za stroną

Ostatnia rozmowa

O Oscarze Wildzie. Prosił, żebym przeczytała mojemu synowi Tymonowi:
„Żebrak Milionerem”.

Przeprowadzka

Po wielu latach, kiedy mieszkałam daleko od niego, przeprowadziłam się blisko niego, do Śródmieścia. Tak dawno nie widziałam roześmianego Ojca w ten sposób, jak wtedy, gdy pierwszy raz mnie odwiedził. Ostatni raz może w dzieciństwie. To było na miesiąc przed jego śmiercią.

Na kilka miesięcy przed śmiercią uśmiechał się jak dziecko, które chce przeprosić za zbite kolano. Jakby miał powiedzieć jej, że to jeszcze nie teraz, że na nic groźnego nie jest chory. Opisywał to zachowanie umierających, gdy był studentem medycyny.

Chciał schować się przed śmiercią. Całe dni był w Łazienkach. Chciał tam umrzeć.

Ostatnie chwile w domu

Wyjechał na wózku. Do szpitala, gdzie zmarł. Miał na głowie czapkę z guzikami-oczami. Lubił ją nosić. Wtedy było jego ostatnie spojrzenie na pokój.

Przypomniało mi się, jak rozpoznawałam, że to on dzwoni do drzwi – energicznie, mocno. Nikt tak nie dzwonił. Wiedziałam – już nie wróci.

W bibliotece Ojca

Ogromna liczba książek, w każdej – notatki ołówkiem, podkreślone fragmenty, zasuszone liście, bilety, to znaki prowadzące przez jego życie.

W *Dziennikach* Tołstoja bardzo dużo znaków. Przeczytał mi fragment i ten fragment jest w jego tomiku wierszy –

30 marca 1884

„Byłem w fabryce pończoch. Gwizdki oznaczają to, że o 5. chłopiec staje przy maszynie i stoi do 8. O 8. pije herbatę i znowu stoi do 12. Od 1. stoi do 4. O wpół do piątej staje i stoi do 8. I tak co dzień. To właśnie oznaczają gwizdki, które słyszymy, leżąc rano”.

Pan Tadeusz

Na biurku Ojca zawsze był *Pan Tadeusz*. W każdą podróż zawsze zabierał *Pana Tadeusza*. Przy szpitalnym łóżku, ostatniego dnia – *Pan Tadeusz*. *Pan Tadeusz* był zawsze przy nim.

Spóźniłam się

Dzisiaj, kiedy już znam tytuły jego najpiękniejszych wierszy, nie mogę mu o tym powiedzieć.

Dzisiaj, kiedy wiem, jak wielką radością było chodzenie z nim na spacer, kiedy zauważał to, czego inni nie widzieli, pokazywał na małe ślimaczki z tyłu kamienia, nie mogę mu o tym powiedzieć.

Dzisiaj, kiedy wiem, jak wielką radością były z nim koncerty w Filharmonii, kiedy słyszał to, czego inni nie słyszeli, opowiadał o muzyce tak pięknie, nie mogę mu o tym powiedzieć.

Widzę, jak idzie alejką parku Ujazdowskiego, szybko, lekko zgarbiony, lekko kulejący i nic nie mogę mu już powiedzieć.

Jesteśmy „nocne zwierzęta” – widzimy dobrze w nocy.

Pogrzeb był 15 listopada

Po przejściu przez czwartą bramę Starych Powązek zatrzymaliśmy się.

Przed bramą stał wózek, na nim urna. Zaczęliśmy chodzić po cmentarzu, tak jakbyśmy nie chcieli zostawić go na ostatnim noclegu, do końca pożegnać.

Mysłałam o tym, że tak wiele razy chodziłam z nim tą alejką. Po obu stronach brzozy.

W prawo przy grobie Tetmajera. Potem do pierwszej pompy i w lewo. Za każdym razem Ojciec powtarzał, jak tam dojsć. To droga na grób jego Ojca.

W donicy na grobie mech, który Ojciec przywiózł z lasu w Lucieniu.

Po kilku minutach wróciliśmy. Nagle wiem, pora już iść.

Było mu tutaj z nami bardzo ciężko, ale wypełnił swój obowiązek życia solidnie.

Mówił, że został urodzony. Miał na szczęście na tej drodze poezję i muzykę.

LESZEK SZARUGA

Na końcu języka (9)

Notatnik okołoliteracki

33.

Tadeusz Różewicz wie, że w tych wszystkich sporach i polemikach chodzi w ostateczności o człowieka, o czym pisze w utworze *W związku z pewnym wydarzeniem (Wiersz polemiczny)*:

My którzy rozprawiamy
o tradycji i nowatorstwie
o wersyfikacji i naśladownictwie
my którzy piszemy wiersze
rymowane wolne białe
którzy jesteśmy uczeni w piśmie
którzy opiewamy
i śpiewamy jak ptaki
którzy z pieśnią na ustach
idziemy w dal
zwróćmy uwagę
na martwego [...]

Jesteśmy odpowiedzialni
za kształt każdego człowieka

Jeśli zapomnimy o tym
nasza poezja
będzie godną pogardy
gadanią.

Wiersz był pisany w roku 1953, czasie polskiej poezji w kraju, także poezji Różewicza, niespecjalnie sprzyjającym. To okres, w którym obowiązywała ideologiczna dyrektywa, ukuta bodaj przez Andrieja Żdanowa, powiadająca, że pisarze to „inżynierowie dusz ludzkich”. W wierszu Różewicza podobnie można odczytywać postulat odpowiedzialności „za kształt każdego człowieka”, przy czym odnosi się to do wszystkich poetów – i zwolenników tradycji, i rzeczników nowatorstwa. W tle tego wszystkiego majaczy marzenie o kształtowaniu „nowego człowieka”, jakaś inżynieria społeczna.

Nie da się ukryć, że podobne idee towarzyszyły ruchom awangardowym na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego stulecia. Ale też nie była to w poezji idea nowa – dość sięgnąć do Juliusza Słowackiego, tak oto w wierszu *Testament mój* widzącego oddziaływanie swej liryki:

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdoła;
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi.

Poezja to więcej niż słowa, to użycie słów dla zaktywizowania „tej siły fatalnej” – mocy losu – która staje się impulsem przemiany. A zatem mamy w poezji do czynienia z próbami takiej kompozycji słownej materii, za sprawą której pustkę słów zdoła się napełnić istotnym znaczeniem i zarazem uwolnić od rakowatej tkanki je zatruwającej.

Można przyjąć podział poezji na dwa nurty: poezji wzruszeń i poezji odpowiedzialności – pierwsza używa słów takimi, jakie są; druga słowa prześwietla, sprawdza ich znaczenia, poszukuje dla nich nowych kontekstów. Nigdy dość przypominać, że znaczenia słów naznaczone są przez doświadczenie: tytuł opowiadania Tadeusza Borowskiego *Proszę państwa do gazu* byłby przed doświadczeniem Zagłady dziwnym, ekstrawaganckim zestawieniem wyrazów (nawet uwzględniając fakt, że w czasie pierwszej wojny światowej zastosowano gazy bojowe).

Poetycka refleksja nad językiem nie jest zatem wyłącznie – choć nią bywa – konceptualną zabawą. W dużo większym stopniu, niż to sobie, zarzucając jej „bezdusność” i „niedostępność”, wyobrażają jej krytycy, dotyczy ona kondycji współczesnego człowieka, zarówno poznawczej, jak i moralnej. I może warto w tym kontekście przypomnieć pytania stawiane w poemacie Stanisława Barańczaka *Sztuczne oddychanie*:

jak to się stało, żeśmy się zaczęli
w to bawić? W te igraszki słów? W te kalambury,
przejęzyczenia, odwrócenia sensu,
w tę lingwistyczną poezję? [...]
cóż się właściwie dzieje z nami, że się w to
wciąż bawimy? W te rytualne gesty, porozumiewawcze
miny? W te zabawy ruchowe na nieświeżym powietrzu,
w tę gimnastykę artystyczną? [...]
Co nas właściwie zmusza, abyśmy się w to
ciągle bawili? W te zagadki logiczne? W te wszystkie
błyskotliwe paradoksy? W te rozrywki
umysłowe? Co?

Wiersz Barańczaka pisany był oczywiście w określonych okolicznościach społeczno-politycznych, w czasie peerelowskiej smuty, niesie z sobą wszakże zapis doświadczenia uniwersalnego, pytania bowiem tu stawiane dotyczą generalnie kondycji człowieka współczesnego i jego językowej egzystencji. Kolejnym zatem pytaniem jest pytanie o rolę poezji i jej skuteczność w dążeniu do przemienienia „zjadaczy chleba” w anioły, co wszak nie jest postulatem awangardy jedynie.

Gdy rzecz rozpatrywać w kontekście przywołanych w wierszu Barańczaka pojęć – a zatem igraszek słów, kalamburów, przejęzyczeń, odwróceń sensów, paradoksów i zagadek logicznych – wówczas owa poezja lingwistyczna czy gimnastyka artystyczna okazuje się poszukiwaniem odpowiedzi na pytania fundamentalne, do których należą też kwestia wyboru systemu wartości, który wszak przyjmowany jest na wiarę, stanowi zespół aksjomatów. Poddawanie go próbie w konfrontacji z doświadczeniem egzystencjalnym jest ryzykowne i to ryzyko wydaje się stanowić w oczach tradycjonalistów największe niebezpieczeństwo, gdyż podaje w wątpliwość tożsamość naszej kultury. W istocie eksperyment językowy, owe „zabawy ruchowe na nieświeżym powietrzu”, jakie proponuje awangarda, może prowadzić do katastrofy – dość przypomnieć los takich poetów, jak Włodzimierz Majakowski, Ezra Pound, Flippo Tommaso Marinetti czy Gottfried Benn, a u nas Adam Ważyk czy Wiktor Woroszyński, którzy zawierali projektom *pierekowki dusz*. Ale warto przy tym pamiętać, że oba totalitarne systemy z wyjątkową zajądłością zwalczały właśnie awangardę. I gdy się nad tym zastanowić, to podstawą owych represyjnych działań było odrzucanie w awangardowych poszukiwaniach wszelkich projektów teologicznych, jakie leżały u podstaw ideologii zniewolenia.

34.

To, co się dzieje w języku i z językiem, zawsze było przedmiotem poetyckiej uwagi. W wierszu *Mowa*, którego przedmiotem jest język poetycki, Johannes Bobrowski tak go charakteryzował:

To drzewo
większe ponad noc
o oddechu jezior doliny
z tą szeptaniną ponad
ciszą. [...]
Mowa
zdyszana
ustałych ust
w nieskończonej drodze
do sąsiada domu.

Poznając sąsiada, poznajemy siebie – to właśnie określa naszą własną tożsamość. Ustałe, zmęczone usta wypowiadają słowa, których znaczenia i kształty, jak to się dzieje w chwili konfrontacji z językiem innego – w przypadku poezji Juliana Przybosia: z językiem dziecka – ulegają przemianie. W spotkaniu z drugim człowiekiem – sąsiadem – język staje się przedmiotem dokonywanej w języku negocjacji znaczeń i sensów. W tym procesie dochodzenie „do sąsiada domu” jest zarazem dochodzeniem do siebie. W zbiorze notatek i aforyzmów *Poezja – jako – milczenie* Giennadij Ajgi podkreśla: „Słuchanie – zamiast mówienia. Nawet – ważniejsze od widzenia, jakiegokolwiek (choćby – w wyobraźni)”. I dalej: „Wszystko było – żeby zamilknąć. Ale – **tam**. W imię wszystkiego, co jest – **tam**”. Owo **tam** pozostaje niedookreślone, niepochwytnie, lecz jednocześnie jest wskazaniem przestrzeni wspólnej.

Taką przestrzeń wspólną tworzy obszar poezji, jak w utworze tego samego autora (w przekładzie Wiktora Woroszyłskiego) *Czyściej niż sens*:

o
Przejrzystości! pewnego razu
Wejść
i Rozszerz sięganie

wierszem

Wiersz z kolei powstaje na granicy milczenia: stąd – intuicyjne bądź świadomie konstruowane – dążenie poezji awangardowej do skrótu i fragmentu, aż po przyjęcie, że utwór może się składać z jednego słowa. To ostatnie twierdzenie można zmodyfikować i powiedzieć, że utwór może być **tym** słowem. Pojawia się ono w przestrzeni pozajęzykowej w niejęzyku poezji. Tak pojmowane słowo pojawia się w centrum sieci napięć leksykalnych, w międzysłowniu wszystkich języków – zarówno tych, których już nie pamiętamy, jak i tych obecnych, w których te „umarłe” języki prowadzą utajoną, dyskretną egzystencję. W tym kierunku zapewne podążała myśl Ajgiego, gdy zapisywał: „»Prawdą w poezji jest napięcie« – to linijka – zawisła – w próżni”. I w kolejnej notatce:

„Milczenie – jako »miejsce Boga« (miejsce najwyższej Siły stwórczej.
»Bóg? – To cytat z Boga«. (To – z mojego nieopublikowanego wiersza).
To – było, kiedy było – **napięcie**”.

To **napięcie** odnajdujemy w poezji Paula Celana i Różewicza, a wyraża się ono w programowym – zakorzenionym w doświadczeniu awangardy – minimalizmie werbalnym. Ten nurt pisarstwa, który dąży do maksymalnej kondensacji leksykalnej, często bywa określany mianem hermetycznego, „niezrozumiałego”, szyfrowanego. Ale te „zagadki logiczne” poezji współczesnej, o których wspomina Barańczak, otwierają nowe przestrzenie samopoznania, wymagając zaś od czytelnika, jak poezja Tymoteusza Karpowicza, wysiłku rozumienia – więcej: potrzeby rozumienia – zmuszają do sprostania zadaniu, jakim jest nieustanne ponawianie pytania o ludzką tożsamość, która nie jest dla nikogo niczym niezmiennym i danym raz na zawsze. Droga samopoznania bowiem jest, jak chce tego Bobrowski, nieskończona.

Cóż – sensem literatury na pewno nie jest „dawanie drogi łzom”, jak chce tego Andrzej Franaszek – choć oczywiście nie brak i takich utworów, które na ową drogę wprowadzają. Zresztą, także i pojmowanie sensu literatury ulega zmianie wraz ze zmianą świata, w którym przyszło nam żyć. Powierzchnowe wydaje się dziś spostrzeżenie Tadeusza Peipera, mówiące, że zmieniła się skóra świata. Zmienia się świat, nieustannie i mimo to cały czas pozostaje tożsamy. To w istocie unieważnia spory między tradycjonalistami a nowatorami. Prawdziwa sztuka poetycka godzi jedno z drugim – wtedy, gdy jest bezinteresownym działaniem wolnego człowieka, który nawet odwołując się do „my”, potrafi ocalać suwerenność „ja”.

35.

Marcin Mokry nie „eksperymentuje” – eksperymenty były wcześniej, dla niego to ustalona konwencja, oczywistość. Jego debiutancki tom *czytanie. Pisma* (Łódź 2017) już od samego początku, od tytułu stanowi wyzwanie. Nacisk położony na proces odbioru eksponuje akt czytania jako działalność kreatywną: utwór jest tym, co zostało wykonane – tekst jest jedynie partyturą, której każdorazowe spożytkowanie zawsze jest inne. Nie dziwi zatem uwaga poczyniona w blurbie Małgorzaty Lebdy: „Tę książkę można czytać na wiele sposobów. Do tej pory wypróbowałam kilka. Sprawdzają się”. Ta recenzja zatem będzie takim jednorazowym i niepowtarzalnym sprawozdaniem z lektury. Przy czym nie od rzeczy będzie podkreślenie faktu, że projekt okładki – z wykorzystaniem grafiki ze śladem „cywilizacji” (śląd mechanicznej gąsienicy) zalewanym przez nieokreślony żywioł – jest dziełem autora: ta książka to realizacja szczegółowo przemyślanego projektu.

Uderza zapis tytułu: „czytanie. Pisma”, ale można przecież widzieć tu koniec jednego zdania: „...czytanie” oraz początek zdania kolejnego: „Pisma...”. Ten „chwyt” powraca w kolejnych częściach zbioru zatytułowanych *Głosy* oraz *Pismo*. Wyodrębnioną część tomu stanowi wykreowane tu pismo, magazyn „Vice”, mamy zatem tytułową, lecz tym razem jeszcze inaczej dającą formułę: czytanie pisma. Tyle, że jest ono prezentowane we fragmentach (wybranych bądź ocalałych – w większości materiałów prezentowanych na łamach „Vice” brak informacji o autorach tekstu i zdjęć, zdjęć zaś nie ma, ich miejsce to białe, ujęte w ramki prostokąty). I tak w ocalałych fragmentach artykułu zatytułowanego *Ludobójcze graffiti* czytamy między innymi: „W lipcu 1995 [...] wojska [...] osiem tysięcy [...] zagłada”. Uważny obserwator najnowszej historii bez trudu się domyśli, że ten zachowany w strzępach tekst dotyczy masakry, jaką Serbowie w lipcu 1995 roku zgotowali w Srebrenicy w trakcie wojen bałkańskich po rozpadzie Jugosławii.

Autor proponuje nam zabawę w odszyfrowywanie treści pofragmentowanych tekstów. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Walki*, otrzymujemy niewiele informacji, niemniej jedna wskazówka wydaje się decydująca: „Mieszkańcy Aproz mogą spać spokojnie [...] stada”. Nazwa własna w tekście, co z pomocą wyszukiwarki internetowej łatwo ustalić, to miasto w Szwajcarii, którego osobliwością są doroczne walki królowych, królowymi zaś są wybrane krowy tu hodowane.

„Vice”, czyli pismo, proponuje czytanie, co w tym wypadku oznacza de-szyfrację tekstu na podstawie jego zachowanych wyimków. Zważywszy, że mamy tu do czynienia z jedną z najszybciej się rozwijających na świecie grup medialnych, w Polsce wydającej swój magazyn, ale też prowadzącej portale internetowe i reklamującej się sloganem mówiącym, że prezentuje reportaże o najważniejszych wydarzeniach, wówczas wkomponowanie drastycznie zróżnicowanych i nietworzących żadnej hierarchii treści tego pisma w narrację poetycką jest zabiegiem zmierzającym do zilustrowania rosnącego natężenia szumu informacyjnego, jaki cechuje współczesność. I nie przypadkiem tom Mokrego jest drugim wydaniem w serii, której przyświeca motto będące tytułem prozy Mirona Białoszewskiego: *Szумы, zлеpy, ciqgi*.

Patronat Białoszewskiego jest w tym wypadku o tyle istotny, że Mokry, choć porusza się przede wszystkim w przestrzeni medialnej, traktuje język jako element środowiska naturalnego – stąd zresztą owe tytuły utworów sygnalizujące przypadkowość tekstu, jaki do nas dociera, sprawiającą, że słyszymy urywki: koniec jednego i początek kolejnego zdania, a więc na swój

sposób mijamy się z tekstem, którego uważna lektura skłania do wnoszenia drobnych poprawek korektorskich, lecz czynienie tego jest niewskazane, skoro otrzymujemy następujący komunikat: „Wszystkie błędy w książce zostały zamierzone”. Skoro tak, można zażartować, jest to sugestia, iż książka jest dziełem bezbłędnym. Jedno nie ulega kwestii: książka z pewnością nie jest pozbawiona humoru, być może po prostu jest żartem. Ale nawet tak odczytywana okazuje się żartem poważnym.

Pytaniem podstawowym jest tu pytanie o możliwość koherentnej wypowiedzi o pokawałkowanym, pofragmentowanym w medialnym przekazie świecie. Jakim językiem odpowiedzieć na język mediów, jak pochwycić prawdę zglobalizowanej egzystencji, tak by ocalić możliwość niezapośredniczonej więzi z innymi? Na takie czytanie tej książki naprowadzają słowa z otwierającego książkę fragmentu listu Friedricha Hölderlina do matki: „[...] to, co mówię, mówić muszę w możliwie najskąpszych słowach, gdyż teraz nie mam żadnego innego sposobu mówienia”. Próbując odpowiedzieć na tak sformułowane pytanie, autor ścieśnia i zagęszcza zapis tekstowy (daleki od tradycyjnego pojmowania poezji) tak, iż oferuje czytelnikowi kwanty, porcje poezji pozostającego w ciągłym ruchu i zmieniającego poziomy energetyczne komunikatów językowych. W tej przestrzeni mieszają się z sobą niepoddane żadnej hierarchii, choć pogrupowane w trzech blokach „tematycznych” – *Ciała, Głosy* oraz *Pismo, zapisy*, całość zaś opatrzona jest dyskretnie podsuniętą „instrukcją obsługi”, na którą składają się, prócz przywołanego już listu niemieckiego romantyka, teksty Charles’a Baudelaire’a (początkowe strofy poematu *Podróż*), Słowackiego („wystrzępiony” fragment strofy *Króla-Ducha*) oraz *Miejsce* cadyka Bunama z Przysuchy (Symchy Binema). Te „poetyckie” odwołania są konstrukcyjnym kontrapunktem dla kreowanego tu „sposobu mówienia” spuentowanego pozbawionym kropki „Jeszcze”, rozpoczynającym kolejne zdanie, być może dopowiedziane już przez czytelnika.

PIOTR SZEWC

Z powodu i bez powodu (55)

Bez tytułu i daty (XLVIII)

Duża butla z grubego szkła stała na podłodze w sioneczce (lub w sionce, bo i tak mówiliśmy), to znaczy w małym pomieszczeniu na tyłach domu. Do sioneczki prowadziło aż troje drzwi; po jednych z pokoiów i trzecie, prawie zawsze zamknięte (otwierane były na przykład w czasie wesela Marysi czy Lutka), wychodzące na ogródek kwiatowy od strony drogi. Do ściany kuchennej przylegała sięgająca pokrywy w suficie drabina. W czas niepogody i zimą Babcia na strych wносиła w miednicy wypraną pościel i odzież. Sioneczka była mała, zaledwie kilka metrów kwadratowych, zagracona, pełna domowych sprzętów, postawionych jedna na drugiej skrzynek z jabłkami, słoików z ogórkami, pomidorami i grzybami, kiszzonej kapusty, wiszących na framugach drzwi „niepotrzebnych” ubrań, butów, toreb, różności, które żal było wyrzucić, i różności wciąż użytecznych. Gdy kury znosiły więcej jaj, to trafiały one do sioneczki, układane na tak zwanych wytłaczankach po trzydzieści sztuk, takich samych jak dzisiejsze. Sioneczka była ciemna, bo okno w drzwiach od ogródka – czyli drzwiach oficjalnych, wyjściowych – było zakryte firanką i zasłonami na sznurku. Spod sufitu zwisała żarówka, kontakt znajdował się z prawej strony tychże „ogródkowych” drzwi. Nawet kontakt był słabo widoczny, bo zwykle czymś przykryty, ale palce wiedziały, gdzie go szukać i natrafiały na znajomy kształt po omacku. W całym domu jedynie w sioneczce mogła zamieszkać, dopóki nie wpadła w pułapkę, mysz. Czasami Babcia mówiła: – W sioneczce jest mysz. – Brzmiało to jak katastrofa domowa, jak sezonowy dopust Boży, z którym należało czym prędzej sobie poradzić. Banalna w swej funkcji i oczywista jako taka, sioneczka pozostawała dla mnie miejscem specjalnym, tajemniczym, wabiła mnie sobie właściwymi zapachami i przedmiotami. Było w niej chłodniej niż w mieszkaniu, może dlatego w czasach, gdy nawet nie mówiło się o lodówce, pełniła rolę spiżarni. Jak to się dzieje z przedmiotami czy małą reprezentacyjnymi miejscami, przeżyła tych, którzy na co dzień z niej korzystali. No i w którymś kącie sioneczki stała butla wypełniona zasypianymi cukrem wiśniami. Wylot

uszczelniał szeroki, obwiązany płótnem korek. Zawartość butli to był mój rarytas. Sok o alkoholowym posmaku rozcieńczało się gorącą wodą, tak sporządzaliśmy „herbatę”. Ale smaczniejsze były same wiśnie. Żeby je wydostać, należało butlę podnieść i przechylić, sięgać łyżką najgłębiej jak się dało i wygarniać do garnuszka. Nasz czołdecki luksus lat sześćdziesiątych, jego szafarką była Babcia.

Na Czołkach, na Kornelówce – jak na Litwie, na Węgrzech, na Kubie.

„brak kamyka w mozaice / przywraca kamykowi / kształt / puste miejsce / po kamyku skupia na / sobie uwagę” – Tadeusz Różewicz, *Mozaika bułgarska z roku 1978*.

W drewnianych ścianach domu na Czołkach zamieszkiwały pszczoły. Rozmnażały się w niewielkich korytarzach wydrążonych najpewniej przez inne owady. Latem obserwowałem, jak do prowadzących do korytarzy otworów przylatywały lub z nich odlatywały. To były pszczoły murarki. Jako chłopiec nie wiedziałem, że tak się nazywały. Myślałem, że są to osy. Można powiedzieć, że żyliśmy pod jednym dachem.

W miejsce „trudno powiedzieć” (jeśli trudno coś powiedzieć) rozplenił się ostatnio zwrot „ciężko powiedzieć”. Bez sensu.

Grajber – proste narzędzie rolnicze do spulchniania roli oraz do niszczenia chwastów. Dziadek miał grajber konny, były też większe grajbery ciągnikowe. Jako uczeń szkoły rolniczej musiałem pamiętać, że nie mówi się grajber, a kultywator. Grajber był nazwą potoczną. Pytam o grajber Tomka Mizerkiewicza z Wielkopolski, pytam Pawła Mackiewicza z Dolnego Śląska – obaj nie znają tego wyrazu. Ale w serwisie ogłoszeniowym OLX została umieszczona oferta o treści: „grajber stan dobry sprzedam”, oferta z Nowego Majdanu na Lubelszczyźnie w powiecie chełmskim. Mamy też – to bez związku z serwisem OLX – reprezentantkę kadry polskiej w siatkówce Martynę Grajber, urodzoną w 1995 roku w Pile.

Opis i poetycka narracja to za mało. Wiersz wymaga uczestnictwa – uczestniczenia – w jego realiach. Uczestniczy autor lub, co częstsze, podmiot zwany lirycznym. Uczestnictwo bywa emocjonalne, dyskretne, ukryte, niekoniecznie

afirmatywne. Co to za wiersz, gdy poeta przebywa poza nim lub gdy się od niego dystansuje?

Z mejla Krzysztofa Lisowskiego do mnie: „kupiłem sobie chińskie buciki. Wszystko zresztą jest chińskie na tym świecie... Zastanawia mnie, co w tej sytuacji Wszchemogący myśli o Chińczykach”.

Środek wakacji, Czołki, 1975 rok. Musiał to być 28 lub 29 lipca, w Polsce z wizytą przebywał prezydent Gerald Ford. Nie pamiętam, czy przypadkowo, czy też po to, żeby Forda zobaczyć w telewizji, do Babci przyszła sąsiadka, pani Stasia Chwiejczakowa (Stasia, jak na nią mówiliśmy, i jej siostra, pani Biłowa, nie miały telewizora). Pani Stasia, niezamężna, możliwe, że wówczas ponadsześćdziesięcioletnia, z błyszczącymi oczami, stojąc przy futrynie drzwi prowadzących z kuchni do pokoju, patrzyła na ekran. Powiedziała coś w rodzaju „piękny” czy „elegancki mężczyzna”. A ja zapamiętałem nie ówczesny pobyt w Polsce prezydenta Forda, a reakcję pani Stasi Chwiejczakowej na jego widok.

ARTUR SZLOSAREK

Notatki do zapomnianych podróży

Belgijskie frytki

To, że nie da się żyć w kraju, którego atmosfera, mentalność jego obywateli i prowadzona w nim przez różnokolorowe rządy polityka, by poprzestać na takim uogólnieniu i uproszczeniu, powodują, że stajesz się zły, najpierw powoli, jakby niedostrzegalnie; później, z przespanego roku na przesypiany rok, coraz wyraźniej, przed czym nie muszą cię już ostrzegać najbliżsi, wystarczy, że spojrzysz w lustro, jest w podobny sposób prawdziwe, jak to, że najważniejszą cechą, jaką można przypisać poecie, jest naiwność. Proszę mi wybaczyć to wydłużone zdanie. Naiwność ta, można rzec, bliska również brakowi uprzedzeń, bierze się z istoty twórczości. Można nawet zaryzykować tezę, na marginesie zarysowanego tu kontekstu, że prawie każdy ważny poeta jest *par excellence* amatorem, w odróżnieniu od innego poety, zawodowca, który jest... koneserem. A żyjemy w czasach zawodowców, namnożyło ich się co niemiara, co pozwalam sobie powiedzieć głośno, na wypadek, gdyby ktoś zechciał zapytać, jakie jest moje zdanie. Za zawodowcami stoi siła, nie tylko *ego*, także moc sprawcza, oddana tym, którzy biegną z nimi w jednym szeregu w charakterze osób towarzyszących; i niezależnie czy są razem czy osobno, palmę pierwszeństwa mają zagwarantowaną wszyscy: przez sam udział w zawodach. To apologety, krytycy, pracownicy zakładu przemysłowego o nazwie literatura. W odróżnieniu od nich za amatorami postępuje jedynie w charakterze cienia coraz słabsza wiara w istnienie idealnego przedmiotu ich dalece nieprofesjonalnej miłości. Amator jest jak Iwan Nikołajewicz Ponyriow, który ze świętym obrazkiem na piersi i świeczką w dłoni trafia w niewłaścym ubraniu do własnego miejsca przeznaczenia, jakim jest plan filmowy. Tak... Mowa o Niemczech, polskiej poezji, powieści Bułhakowa i arcydziele Formana. Swoją drogą: Nicholson byłby znakomitym Bezdomy. Zgadza się wszystko – może poza mną, bowiem niestety przestałem być amatorem, chociaż instynktownie wzgardziłem zawodowstwem, jako niegodnym ogarka, świeczki czy tołstojowskiej koszuli. Proszę się nie denerwować – naiwny jednak jestem w sposób ciągły i, by tak rzec, na nieprzerwanego maksa, zaś

amatorszczyzna, o jakiej tu wspominam, uwidoczniła się ku mojemu zdumieniu (naiwni, jak kochankowie, są zawsze zaskoczeni) szczególnie wyraźnie w Berlinie, gdzie ostatnio jako założyciel i kurator programu „LiteraturPolska” podjąłem się przy Instytucie Polskim i Uniwersytecie Humboldtów stawić czoła społeczności, nierzadko diagnozowanej u poetów. Radości, ale jeszcze zanim się za program zabrałem, miałem ponad miarę, może nawet więcej niż tomów schodzących spod piór zawodowców, gdyż o godną pracę na obczyźnie niełatwo. Potem były schody. *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*. Od mniej więcej dwudziestu lat, czyli od czasu, kiedy zamieszkałem w Berlinie, z uporem maniaka wysyłałem życiorys do Instytutu Polskiego – za każdym nowym dyrektorem bogatszy o informacje o tym, co robiłem, co powinienem był robić, lecz czego nie było jak uczynić. Jakoś tak. Albo całkiem inaczej. I przez te całe długie lata nie tyle nie dano mi szansy przeczytać zdania w odpowiedzi, co nie uwzględniono nawet mojej skromnej osoby na liście twórców kultury polskiej z miasta, których się zaprasza i chce z obowiązku poznać. Ale to się nagle oraz po dwóch bez mała dekadach zmieniło. Przyszło bowiem nowsze. „Oho!”, pomyślałem, kiedy zadzwoniła sekretarka, ażeby umówić mnie na spotkanie z panią dyrektor. „Strach się nie bać”, powtarzałem sobie cicho i moja ciekawość zatryumfowała – poszedłem na rozmowę. I okazało się tam, że z nieba nowej dyrekcji spadłem, jak mnie podczas rozmowy poinformowano. *Ex cathedra et machina*. To nie jest szczegółowa relacja, chociaż nazwiska i adresy znane, to raczej przyczynek do traktatu o naiwności. W skrócie: były tam dwie jasnowłose panie. Główna pani dyrektor i pani dyrektor zastępująca panią dyrektor główną, która została po kilku miesiącach z zastępczyni mianowana na główną panią, kiedy ta pierwsza nie dała rady, bo ją centrala usunęła. Z kolei nową panią główną przyjechała z Warszawy zastępować inna wicedyrektorka, bo taki los, czyli polityka, chociaż spieszę donieść, że wyłącznie dwie pierwsze damy, powiedzmy otwarcie, miały zasługi, a właściwie jedną, za to niewątpliwą, wielką, niepodważalną i niekwestionowaną, również na niwie kultury – matkę. Nie jedną jednak wspólną matkę obie zasłużone panie dyrektorki posiadały, lecz dwie, osobne i różne. Jedna agitowała pod postacią doradczyny prezydenta, druga zaś ze swadą wiceprezesowała Krajowej Radzie. Bywa i tak. Szach-mat. *Full house* i stalker w pacierzu. Pierwsza córka matki od początku, jak to wyszło na jaw, chciała mnie wykorzystać konceptualnie, przejąć projekt i zaraz potem wyrzucić, druga zaś pierwszej, jak ognia, aż chodziła i trzęsła się cała, się bała, i obok niej, policjanta złego, jako dobry policjant na straży mojej osoby, agitowała, ale i ona się pomiarkowała, zmieniła front i sposób

znalazła, jak się mnie fachowo pozbyć – tak więc na sam koniec wylądowałem, co było mi od początku pisane, bez grosza na bruku. Po szesnastu miesiącach na patriotycznej umowie śmieciowej, kuszony etatem, zamiast, na przykład, w innym miejscu *per aspera ad astra* inny wodewil układać. Tak to jest, gdy się komuś z nieba wprost na tacę spada! Oto jak matka matkę skonsumowała, raz, jak większa ryba mniejszą rybę; mniejszej rybce zaś ostał się jeno literat, dwa, ale, co równie ważne, program „LiteraturPolska” bez wzmianki o twórcy pozostał: była sekretarka go prowadzi, nawet miła. Można by rzec, że poczynania dyrekcji i Rochefoucaulda zrzuciłyby z konia – mucha nie siada, chociaż może to po prostu październik, zwyczajny, nieco podobny do tego ze *Szkicu* Brodskiego, a ja tu, jak mawiał profesor Balbus, filozofuję? „Oto Ojczyzna na obrazku. / Z idiotką Żołnierz siedzi w lasku. / Baba się drapie (taki odruch). / Oto Ojczyzna. Oleodruk”.

Doświadczenie podpowiada, że lekceważenie znaków, uwidaczniających się na ziemi oraz, choć zdecydowanie rzadziej, niebie, może doprowadzić osobę, dla której są przeznaczone, do utraty zmysłów lub do napisania – ot, taki żarcik melancholika – krytyki władzy sądzenia. Coraz z tym jednak trudniej, bo dostęp do własnej intuicji mamy utrudniony albo nam się tylko wydaje, że go w ogóle mieliśmy i jeszcze mamy, w co jednak (że mamy) skwapliwie wierzymy, nawet jeśli wiemy, że na wyrost. Mając na względzie takie i nie inne okoliczności, należy się może lepiej przyglądać temu, jak na świat reagują inni, pokładając w ich intuicji, lub w tym, co za nią może uchodzić, własną nadzieję. Staram się tak postępować i ja, w miarę możliwości jak najczęściej, nie tylko sięgając na półki z najwyższym rejestrem, żeby projektować fikcyjne lub odkładane na lata lektury czy domyślać się, korzystając ze wsparcia wyobraźni, wypełnionej po brzegi szumem, o czym też narzucające się obecnością na półce książki mogłyby mi powiedzieć, ale czego nie będę raczej sprawdzał prędko na własnej skórze, posługując się miarami własnego rozumienia. Oczywiście, domyślam się, że ryzykuję wiele, bo może takie postępowanie jest już samo w sobie (taki *Ding an sich*) znakiem ostrzeżenia, że udaję się w niewłaściwym kierunku, gdyż ostatecznie zarówno nasza ciekawość, jak również brak ciekawości, a domyślamy się, jak płynne są pomiędzy nimi granice, mogą być przestrożą przed pierwszym krokiem w stronę piekła, choćby miało się ono otworzyć za ledwie na krótką chwilę pod postacią świętego przekładu poetki Agnieszki Kuciak. Wróćmy jednak do przyglądania się innym, jako że (a całkiem to prawdopodobne) ich zachowanie jest jedynym danym nam ku nauce i przestrodze znakiem na ziemi (jedynym pewnym, przy

wszelkich zastrzeżeniach). Myślę o Ai Weiwei, chińskim artyście-dysydencie. Potraktuję go więc tak, jakby był danym nam znakiem. Przypomnę go również dlatego, że jest on obecnie najbardziej znanym w Berlinie bezdomnym (na globalną skalę) oraz z tego oto względu, że udzielił niedawno wywiadu dziennikowi „Die Welt”, mówiąc o Berlinie rzeczy godne refleksji, a stolica Niemiec – artysta zdecydował się ją opuścić, mieszkając tu od 2015, i udać się, póki co, w nieznaną – ma nie tyle przyszłość, co sama jest wersją przyszłości; może nie całego świata, ale Europy z pewnością. Czemu ten syn chińskiego poety, Ai Qinga, więzionego w obozach pracy przymusowej za rewolucji kulturalnej, przetrzymywany bez wyroku za rzekome przestępstwa podatkowe przez Chińską Republikę Ludową w klitce, w której się ledwie mieściła umywalka i toaleta, rozświetlonej światłem niegasnącym za dnia i w nocy, zerwał tak nagle z państwem, które udzieliło mu wraz z rodziną gościny, wzmocniło status gwiazdy, nie zabroniło podróżować ani mówić i czynić, co uważa za stosowne, zagwarantowało udział w wystawach, zadbało o sukces bez względu na charakter dzieła, wynajęło mu godną Fausta pracownię w prestiżowej dzielnicy? Czemu ten Weiwei, znany na świecie całym, nagle tymi darami wzgardził? Czyżby przyszło mu do głowy, że stał się dla Niemców rodzajem wygodnego alibi i zrezygnował z dobrze płatnej oraz łatwej roli? Ai Weiwei mówi w inkryminowanym wywiadzie, a proszę nie zapominać, że niczego tak Niemcy nie lubią, jak krytyki ich idei, poczynań i postaw, że, tak po prostu, nie widzi w tym przodującym kraju Unii Europejskiej respektu dla inności. Ba, nie zauważa, żeby Niemcy byli społeczeństwem otwartym poza warstwą deklaracji; przeciwnie, dostrzega, że interesują się jako społeczność wyłącznie sobą, a jako „kultura silna” odrzucają idee, postawy i argumenty niewygodne, słowem, są zakłamanymi, zaś sposób, w jaki się prezentują światu, jako wzór tolerancji do naśladowania, niewymuszonej otwartości tudzież nienagannej gościnności, nie odpowiada stanowi faktycznemu. Według artysty, w Niemczech brakuje miejsca na otwartą i poważną debatę, zaś wrodzoną skłonność do dyskryminacji usprawiedliwia się tu różnicami kulturowymi, czego nie robi nawet... rząd chiński, bo ten nie usprawiedliwia przed światem łamania praw człowieka praktykowaniem różnic kulturowych. Dla Ai Weiweia ludzie w Berlinie są nieprzyjemni, agresywni, sfrustrowani oraz nadużywają perfum, co mogą potwierdzić, przodują zaś według niego w draństwie taksówkarze, czego nie potwierdzę, gdyż nie jeżdżę taksówkami, tylko, jeśli muszę, korzystam z usług komunikacji, która faktycznie służyć może do suchej zaprawy obywateli przed nadchodzącą apokalipsą – dowody na to istnieją, ale są obrzydliwe,

więc nie będę ich przytaczał, zresztą i tak turyści znad Wisły wiedzą swoje lepiej i nie zechcą posłuchać. Weiwei poskarżył się w „Die Welt” na niemieckie Ministerstwo Kultury i świętą krowę miasta – Berlinale, że wycofują z prezentacji niewygodne chińskie filmy lub dzieła tworzone przez niewygodnych dla Pekinu twórców, co niemieccy decydenci i kuratorzy czynią tak, jakby nauczyli się czytać w myślach cenzorom Państwa Środka i starali się, głównie ze względu na interesy ekonomiczne łączące oba państwa, nie wychylać się, nie narażać, a także – w miarę możliwości – uprzedzać życzenia. Weiwei skarży się głośno dziennikowi, że nakręcona przez niego sekwencja w filmie dokumentalnym *Berlin, I love you* została na festiwalu Berlinale, mimo tego, iż równolegle pokazywana była w kinach, wycięta, zaś jego nazwisko usunięte z listy partycypujących w projekcie. Jak łatwo można było to przewidzieć, po wywiadzie podniosła się w Berlinie i okolicach wrzawa. Dyrekcja festiwalu odniosła się krytycznie do wypowiedzi Chińczyka i przedstawiła własne racje. Odezwali się różni obcokrajowcy-artyści, którzy tu zamieszkali i skwapliwie korzystają z mecenatu lub liczą, że skorzystają; odezwali się również ci, którzy żyją za własne pieniądze. Napoleon był szczery, kiedy poinformował Goethego, że polityka jest losem – i ta sentencja ma, zdaje się, nadal moc obowiązującą. Proszę zgadnąć, którzy artyści mieli zdanie w sprawie podniesionej przez Weiweia zbliżone do jego racji? Ci, którzy żyją, korzystając z mecenatu państwa, czy ci, którzy są niezależni? I jak to w ogóle jest – albo zapytajmy inaczej: jak długo to może jeszcze potrwać – że zamiast wyświecić poetę z miasta, wroga publicznego numer jeden, to znaczy: potencjalnego krytyka oraz oponenta, ktoś wypłaca w metropolii niebieskim ptakom stypendia, nie wszczepiając im w uszy czipów, jak to przybliżył – przybliżył, gdyż technologia pracuje z zawrotną prędkością na naszą niekorzyść – w *Wojnie światów* nieodżałowany Szulkin, nie osadza go w miejscu odosobnienia? Pewnie dzieje się tak dlatego, że od wiersza, którego uważna lektura – by przypomnieć mowę noblowską Josifa Brodskiego z ubiegłego stulecia – może uczynić z człowieka, istoty społecznej, wartościową jednostkę, odwracają się wszyscy, jak od, nie przymierzając, Weiweia w Berlinie. Wreszcie, jak państwo ma nie tolerować poety, który nie dość, że przeważnie pisze bzdury, to jeszcze w charakterze bonusu do tych bzdur nie posiada publiczności? Jak słowo poety miałyby wzniecić bunt na takim gruncie albo stanowić siłę, która ocala (przed zagładą) (wartości)? Gdzie? Na Facebooku? Czy tuż obok, na Instagramie, gdzie kobiecey sutek to już społeczne zagrożenie? Poeta jako pożyteczny idiota? Czemu nie?

Kto zrozumie najlepiej poetę? Inny poeta? Muza? Otóż nie sędzę. Myślę, że najlepiej mógłby zrozumieć współczesnego polskiego poetę sprzedawca plażowy. Kiedy myślę o sytuacji poety dziś i wybiegam myślą w przyszłość, siłą rozpędu: także własną, chociaż akurat słabo wierzę, że przyszłość będzie prologiem, skoro przeszłość się nim nie okazała, przypominają mi się właśnie sprzedawcy plażowi. Obserwowałem ich dosyć uważnie i z bezsilnym współczuciem tego lata nad Bałtykiem, w Międzywodziu, gdzie, jak to nad Bałtykiem, trudno znaleźć cień na plaży, chociaż akurat tam cień ten w jednym miejscu już dawno znalazłem. Patrzyłem więc z chłodnego cienia na tych kilku silnych młodych mężczyzn przedpołudniową porą i w samo południe, obładowanych towarem jak wielbłądy. Pojęcia nie mam, jak mogli poruszać się po piasku w japonkach lub na bosaka – w każdym razie robili to sprawnie. Skąd brali siłę, żeby przynosić karmelowe chipsy, ogórki małosolne, lody, watę cukrową i mrożoną kawę? Widać nie mieli innego pomysłu albo innego wyjścia. Jak mogło im się opłacać to zajęcie? Czy nie było karą za przewinienia? Spłatą długów? Bo nie byli właścicielami roznoszonych towarów na pewno, widziałem bowiem dzień wcześniej, jak się naradzali ze swoim szefem na deptaku. Jak znajdowali motywację lub znosili jej brak? Przechodzili, znikali i regularnie powracali w rytmie, który wyznaczały rzadkie przerwy, kiedy ktoś ze smażącej się, za parawanami, solo i pod parasolami, tłuszczy decydował się na kupno. Ba, nie dość, że dźwigali sakwy, przenośne lodówki i plecaki, kiedy żar lał się na nich z góry i pot zalewał oczy, to jeszcze co jakiś czas wznosili okrzyki z mocą i pełnym przekonaniem – nie krzyczeli jednak: ratunku! pomocy!, tylko: orzeszki! coca-cola! dmuchany ryż! mrożona kawa! Zaraz pomyślałem: przecież są jak poeci wśród czytelników, których chcą pozyskać, których potrzebują, bez których wreszcie przestają istnieć. Pomyślałem tak właśnie, a żeby myśli nie zaprzepaścić, gdyż nie dowierzam pamięci, sięgnąłem po telefon na korbkę i w formie esemesa zanotowałem spostrzeżenie, taką małą, ale nie bezbolesną przenośnię. „Nie należy zapominać w Lecie spodenek kąpielowych”, tako rzecze Lec, ale nie do takiej dążę puenty. Na dobrą sprawę ci sprzedawcy na plaży nie byli do niczego nikomu potrzebni, byli dodatkiem, nadmiarem, kolokwialnym kwiatkiem do kożucha pociętego przez mole na strychu. Był środek lata, żar nacierał od strony siódmego nieba, ludzie leżeli obok siebie w malignie rodzimego *spleenu*, popijali piwo, palili tytoń, pogryzali bułki, wcierali kremy. Problemy poetów? Problemy krytyków epoki? Niewygodne dla samych twórców zaklęcia, jak: „Bóg jest przyszłością” Andrzeja Kijowskiego? Wreszcie: kto to taki ten biedny chłopiec z Krakowa, któremu

matka myła bez przerwy ręce? Był taki? Kogo obchodzi poetessa, idąca przez napisaną plażę, rozgrzaną jak olej i tłoczną do bólu? Jest w czarnej sukience z długim rękawem i koronką, idzie środkiem we włoskich szpilkach na nogach w pończochach, ma twarz pod makijażem i czerwone paznokcie, lecz nie sprzedaje ogórków, tylko płyty, właściwie jedną – *Murder Ballads* Nicka Cave'a z 1996 roku. I nagle staje się cud, dawno nieoczekiwany. Jeden porządek ingeruje w drugi. Cud! Radość! Na wsi wesele! Krew się nie leje ani nie wypadają zęby. W reklamującym browar o nazwie Tyskie ogromnym namiocie na tańce, swawole i hulanki gaśnie zagłuszające sielankę disco-polo. Jak ręką odją! Słońce nie stygnie na niebie i nie nadciąga chmura, ale robi się jakby świątecznie i wbrew pozorom, cokolwiek to znaczy. Wszyscy, ale to bez wyjątku – wszyscy, nawet grubas owłosiony jak goryl ze złotym łańcuchem na szyi, który przeciera oczy, w głębi serc słyszą muzykę, a ona unosi się w powietrzu piękną i rzeczywistą kodą: „*So mothers keep your girls at home / Don't let them journey out alone / Tell them this world is full of danger / And to shun company of strangers*”.

JANUSZ SZUBER

Podziękowanie

Szanowny Panie Ministrze!
Szanowni Państwo!

Pięćdziesiąt dwa lata temu – wówczas student pierwszego roku warszawskiej polonistyki z kategorią „A” w książeczce wojskowej – napisałem mój pierwszy wiersz, nie podejrzewając, a nawet nie przeczuwając, że przez kolejne pół wieku pisanie wierszy stanie się niezbywalną częścią mojego losu; że będą one nadawać sens mojemu życiu i taki, a nie inny jego kształt.

Owo „najniewinniejsze z zajęć”, jak układanie wierszy nazywał przekornie jeden z największych wizjonerów w historii poezji, Friedrich Hölderlin, pozwoliło mi nie tylko poznać co najmniej kilku moich mistrzów, ale i zyskać ich sympatię, a nawet przyjaźń, że wymienię tu przynajmniej Zbigniewa Herberta.

Dziś okazuje się, że za sprawą tych układanych – niekiedy z nie małym trudem – wierszy znalazłem się również w gronie twórców wyróżnionych zaszczytną nagrodą Pana Ministra. Przyjmuję tę nagrodę ze wzruszeniem i wdzięcznością, i proszę mojego przyjaciela, Antoniego Liberę, aby odebrał ją w moim imieniu, ponieważ sam, z powodów zdrowotnych, nie mogę stawić się na uroczystości.

Raz jeszcze dziękuję i łączę dla wszystkich serdeczne pozdrowienia.

Nic po

Hans Magnus Enzensberger, poeta zamknięty w pozie klasyka (frazą „najwybitniejszy żyjący poeta języka niemieckiego” sięga, przynajmniej na polskim gruncie, co najmniej końca lat dziewięćdziesiątych), to przede wszystkim, mimo szacownego wieku, twórca młodszy intelektualnie od niejednego ze swoich naśladowców i zwolenników. Młodość ta jednak, może z racji autorytetu, umyka dużej części komentatorów. Nawet przywoływany w charakterze anegdoty przykład maszyny do układania wierszy, skonstruowanej z okazji piłkarskich mistrzostw świata w 2006 roku, świadczy w tym kontekście tyleż o żywotności wyobraźni twórcy *Hammersteina*, co pełni rolę podwójnego bezpiecznika. Po pierwsze bowiem wpisuje recepcję tej silnie, bądź co bądź, politycznej poezji w ramy neutralnego, apolitycznego dyskursu naukowego i technicznego, tym samym zaś – pozwala zneutralizować jej niewygodny, kontrkulturowy rodowód. Zaangażowanie w rewolucyjny zryw na Kubie i młodzieżową rewoltę końca lat

sześćdziesiątych, fascynację pismami Marksa, wreszcie przewartościowanie dawnych, lewicowych ideałów i szereg politycznych zwrotów, zjednujących poecie opinię pragmatyka lub koniunkturalisty, słowem wszystko, co znalazło swój wyraz w wierszach takich, jak *Pisma wczesne, Trzydziestotrzyletnia* czy *O trudnościach reedukacji*. Co więcej, tego typu nastawienie lekturowe pozwala dostrzec w twórczości Enzensbergera, zwłaszcza tej późnej, formę ekspiacji, rodzaj zadośćuczynienia za uwikłanie w ideologię, co także wydaje się przeciwieństwem ideologicznego nadużyciem. Po drugie: neutralizuje samą naukę, jeden z wielkich tematów liryki Niemca, to jest zdejmując z niej ciężar politycznej i społecznej odpowiedzialności, przenosi w sferę duchowych przygód i poszukiwań podmiotu. Poeta nauki, fraza wymieniana jednym tchem z przymiotnikiem „wybitny”, znaczy tu bowiem tyle, co współczesny mędrzec, *poeta doctus*, nauczyciel i wychowawca pokoleń. Jednym słowem: coś w rodzaju raroga.

Spotkanie innego rodzaju, wybór wierszy z lat 1957–2013, czytany przez pryzmat polityczno-ideowych wy-

borów autora, ale i jego różnorakich, estetycznych, filozoficznych, wreszcie *stricte* naukowych, afiliacji, okazuje się fascynującym katalogiem tematów i języków poezji ostatniego półwiecza. Nie tylko niemieckiej. Enzensberger jako postmodernista? Nawet jeśli, to postmodernista przekorny. Celem poety nie jest bowiem ani poszerzenie pola semantycznego poezji współczesnej, ani radykalna wymiana jej słownika, ale fuzja horyzontów. Przerzucenie pomostu między aparatem pojęciowym humanistyki, która po kontrkulturowej rewolucji lat sześćdziesiątych, zrażona do strukturalizmu, porzuciła scjentystyczne ambicje, a światem nauk przyrodniczych. Postulat ów znajduje dowcipną ilustrację w jednej z ostatnich publikacji książkowych autora, tomie *W błękit*, który rozpatrywać można tyleż w kategoriach pożegnalnej elegii, co niesłabnącego zainteresowania problemami tego świata. Odwieczne pytanie zachodniej metafizyki: „Dlaczego istnieje coś, a nie raczej nic?“, w obliczu odkrycia bozonu Higgsa, przez „szyderców” okrzykniętego „boską cząstką”, skorygowane zostaje w duchu radykalnie materialistycznym: „Dlaczego coś waży coś, a nie raczej nic”.

Wymiana słownika nie jest jednak u Enzensbergera, szczęśliwie dla czytelników, problemem *stricte* poetyckim, rodzajem lingwistycznej szarady, która prowadzi poetę ku formom

coraz mniej intuicyjnym, konstrukcjom pozbawionym referenta w pozapoetyckim świecie. Przeciwnie, poprzez namysł nad przemianami języka sięga on do korzeni alienacji człowieka, jego osamotnienia w świecie formuł, które nie objaśniają już świata, lecz czynią rzeczywistość, także tę wewnętrzną, polem walki niezrozumiałych żywiołów. Ludzka mowa, lepiej niż jakikolwiek aparat, rejestruje bowiem dokonujący się na oczach podmiotu proces przemijania:

Coraz rzadziej słychać dźwięk waltorni,
Również takie wyrażenia, jak wyrzeczenie,
rozkosz lub błogość
nie docierają już prawie do twoich uszu.
Rylec zaświadczenie spowiedzi lak do pieczęci –
zaginione zaginione

Polaroid, blaknący

Łatwo dostrzec w tych słowach, tak też zapewne zostaną odczytane, rodzaj utyskiwania na postępującą sekularyzację, kolejną (któż by to liczył?) diagnozę kryzysu zachodniej kultury, która, oderwana od swego judeochrześcijańskiego fundamentu, pogrąża się w relatywizmie i popkulturowym pustosłowi. Łatwość tej diagnozy, pomijam w tym miejscu jej zasadność, stanowi wystarczający powód, by nie zaprzętać sobie nią głowy. Enzensberger zabezpiecza się zresztą przed nazbyt wzorcowymi, ujednoznaczniającymi odczytaniem, wznosi kolejne piętra ironii, ale też, ostentacyjnie wręcz, kieruje uwagę odbiorcy ku nicości, jakby podpowiadając, że

kryzys nie jest jakąś *differentia specifica* epoki współczesnej, lecz permanentnym stanem istnienia ludzkości.

Korzeni owej intuicji szukać należy tyleż w dziełach wielkich podejrzliwców: Nietzschego, Freuda czy Marksa (dwóm ostatnim poświęca poeta ważne, rozliczeniowe wiersze), co poza progiem nowoczesności, w Port-Royale. Enzensberger, nieświadomie zapewne, powtarza tu gest Pascala, zawieszając jednostkę między skrajnościami: nieskończonym kosmosem a ciasnym wnętrzem czaszki, potęgą umysłu a poniżeniem fizjologii (czym, jeśli nie fizjologiczną potrzebą krwi, okazują się wielkie wybuchy historii?), jednak w postsekularnej, scjentyściecznie zorientowanej rzeczywistości przełomu wieków nie prowadzi to do jakiegokolwiek formy zakładu o własną duszę. Wprost przeciwnie, podmiot tych wierszy zdaje się pogodzony z perspektywą własnego nieistnienia. Na każdym kroku utwierdza się w przekonaniu o przypadkowości i incydentalności bytu, który – nawet jeśli odsyła do jakiegoś „poza” – nie daje gwarancji jednostkowego zbawienia. Wieczność dostrzega przeto nie w religijnej wizji raju, lecz w biologicznym przetrwaniu gatunku, a spotkanie z najbliższym innym człowiekiem – zwierzęciem lub rośliną – wydaje mu się faktem równie doniosłym, co największe osiągnięcia cywilizacji technicznej.

[...] tyle jeszcze potrafisz dostrzec gołym okiem, że to zgubione pióro jest o wiele bardziej doskonałe, niż bezdźwięcznie huczący za szybą ze szkła izolacyjnego, na pozycji 36, Jumbo Jet [...]

Terminal B, hala odlotów

Twórczość Enzensbergera, to właśnie przesądza o paradoksalnej „młodości” poety, doskonale przylega do aparatów pojęciowych nowej humanistyki. Sprzyja odczytaniom w duchu teorii post- czy transhumanizmu, ale i rozmaitym próbom dowartościowania biologicznego wymiaru ludzkiego istnienia. Wbrew zachodniej, dualistycznej koncepcji ciała, rozumianego jako zewnętrzna powłoka – mieszkanie dla duszy, poeta eksponuje bowiem nieduchowe, to jest kognitywne, afektywne, ale też fizyczne (czy nawet czysto somatyczne), przejawy egzystencji człowieka, dzięki czemu traci on uprzywilejowaną pozycję w królestwie przyrody. Rodzaj ludzki, ten „niewielki kłębek / między początkiem i amnezją” (*Układ limbiczny*), przestaje być miarą wszechrzeczy, nawet jeśli od zwierząt dzieli go cienka warstwa kultury (*Domniemanie niewinności*). Niezapośredniczony kontakt z naturą pozwala jednak, choćby częściowo, odzyskać to, co nieludzkie w człowieku, odziera jego egzystencję z nadmiaru kulturowej symboliki. Rozmowa z kotem, tytułowe „spotkanie innego rodzaju”, otwiera podmiot na nowe, nieznanne uniwersum, a uwięziona w bursztynie

prehistoryczna mucha zmusza go do zadumy nad znikomością poszczególnego istnienia (*W kwestii reinkarnacji*). Puente ostatniego utworu polskiemu czytelnikowi skojarzy się zapewne z wizją Różewiczowskiej doczesnej nieśmiertelności, wieczności, której dostąpić można jedynie w Innym (znanej między innymi z wiersza *Domek*). Enzensberger, podobnie jak Różewicz, rezygnuje z protezy tradycyjnej topiki, odrzuca język religijny jako narzędzie mówienia o rzeczach ostatecznych. W swoich rozpoznaniach jest jednak mniej tragiczny. Niczym staruszek-prorok z wiersza Miłosza powtarza: innej nieskończoności nie będzie. Pokonać śmierć czy przekazać materiał genetyczny – i jedno, i drugie stanowi widomy znak cudu, rzuca wyzwanie ograniczeniom ludzkiego języka.

Nauka jako nowa metafizyka? Jeśli nawet naukowe poznanie wchodzi u Enzensbergera w miejsce zwolnione przez Boga, to z wszelkimi konsekwencjami takiego przesunięcia. Dla przeciętnego Kowalskiego czy Schmitta teoria fizyki cząstek podstawowych jest przecież równie przejrzysta, co tajemnica Trójcy czy przemiana substancji podczas Eucharystii. Postępująca specjalizacja wiedzy, prowadząca do separacji dyscyplin i nieprzekładalności ich prawd na język ulicy, przez co do świadomości ogółu docierają one w postaci mitów, plotek i sensacyjnych ciekawostek (to ona, nowoczesność,

ostatecznie rozdzieliła ulicę i pracownię, zdaje się twierdzić Enzensberger), sprawia, że dla każdego, nie tylko Kowalskiego czy Schmitta, odkrycia współczesnej nauki stają się obiektem wiary. Domeną ekspertów, którzy – jak niegdyś kapłani – trudnią się objaśnianiem zawilości świata, ale i, w tym również podobni są kapłanom, gorliwie służą innym, doczesnym potęgom. Czy to nie ów paradoks podsunął Enzensbergerowi dowcipny koncept, by Boga, kreatora zwierząt i człowieka, przedstawić jako uczonego?

W świecie, gdzie naukowe odkrycia nie wiodą już ku prawdzie, lecz legitymizują totalitarne kłamstwo, dowcip ten brzmi jednak cokolwiek dwuznacznie, nie budzi wesołości. Historia, ta podręcznikowa, obowiązkowo pisana wielką literą, ale i ta prywatna, pozostająca z nią w wyraźnym, choć nie zawsze uchwytnym związku, nie jest przeciwieństwem naukowego poznania, ale stroną – mrocznym rewersem – tej samej monety. Podzielając wiarę uczonych w scjentystyczny obraz świata, poeta, naoczny świadek i uczestnik dwudziestowiecznych kataklizmów, zachowuje więc daleko idący sceptycyzm. Sceptycyzm ów, wyczuwalny w wierszach takich, jak *Matematycy*, każe mu pytać nie tylko o status nauki, jej pozamerytoryczne – polityczne – uprawomocnienia, ale i miejsce poezji w ponowoczesnym systemie wiedzy. Literatura, zawieszona między

skrajnościami, uwikłana w historię i biologię człowieka, porzucić musi katalog standardowych pytań i odpowiedzi podsuwanych przez konkurencyjne retoryki modernizmu. Na nowo nawiązać dialog z opisami świata, budowanymi na gruncie polityki, filozofii i nauk ścisłych. Enzensberger, uważny czytelnik Adorna, wie jednak, że po Auschwitz nie sposób uczynić z poezji uprzywilejowanego narzędzia poznania rzeczywistości ani nawet głównej płaszczyzny porozumienia z Innym. Skoro w chwili próby – wybuchu rozbudzonych stadnych instynktów – rozkład jazdy więcej znaczy niż oda, po co trudzić się sztuką czernienia papieru? Po co pisać, gdy człowiek – jedyny twórca i odbiorca tekstu – przetrwa krócej niż mucha uwięziona w bursztynie? Metapoetycki problem, obecny w wierszach Enzensbergera niemal od zarania, przybiera różne, niekiedy skrajnie odmienne, artykulacje (*Do wypisów dla wyższych klas szkoły średniej, W kwestii reinkarnacji*). Nie sprowadza się do dociekania sensu, celowości ukrytej w niepraktycznej czynności produkowania słów, przeciwnie, każe też pytać o jej wymiary – całkowicie praktyczny – skutek.

Dlaczego więc, powtórzmy, „pisze się coś, a nie raczej nic”? Na pytanie to chciałoby się odpowiedzieć tyleż słowami samego Enzensbergera, co jego tłumacza. W ankiecie „Kwartalnika Artystycznego” z 1996 roku, zatytu-

lowanej właśnie *Po co pisać?*, Ryszard Krynicki, zamiast typowego eseju, zamieścił wiersz:

(genezis z ducha
świątego
Mirona Białoszewskiego)

po co
piszę po
nic co

po

Odpowiedź bliska sceptycyzmowi Enzensbergera. Nic po poezji, zdaje się mówić niemiecki poeta, z czego nie wynika jednak przekonanie o nieistotności (i niecelowości) wszelkiego pisania, a jedynie o wiele skromniejsze przeświadczenie, że cel ów leży nie po, to jest w sferze transcendencji, ale przed. W „tu i teraz” podmiotu. Niemiec nie tylko pozbawia literaturę metafizycznych podpórek (albo inaczej: tradycyjną metafizykę obecności zastępuje metafizyką spotkania z Innym – człowiekiem, zwierzęciem, wreszcie własną, ograniczoną i cierpiącą cielesnością), kwestionuje też szczególny status samego pisania (*Rondo*). Milczenie, rozumiane jako odpowiedź na zagadkę bytu, wydaje mu się rozwiązaniem równie dobrym, co wysławianie – na różne sposoby, cały czas od nowa – prawdy własnej egzystencji (*Możliwe opcje dla poety*). Literatura, inaczej niż w horacjańskim toposie, przestała być bowiem drogą ocalenia poetyckiego Ja, „zemstą ręki

śmiertelnej”, stała się jedną z możliwych form zamieszkiwania w materii, sposobem bycia w świecie. Czy nie spokrewnia to jednak wszelkiej aktywności twórczej ze śmiercią, która – arcyлюдzka – również przynależy raczej do tego, nie tamtego świata? Poeta nie wydaje się tym faktem specjalnie zmartwiony. W końcu, kto ma dziś „dość czasu, / żeby się głębiej zastanowić / nad własną nieśmiertelnością” (*First things first*)?

Konrad Zych

Hans Magnus Enzensberger, *Spotkanie innego rodzaju*, wybór i tłumaczenie Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2019

Jasne pole, czarne źródło

Wybór wierszy Piotra Szewca ukazuje poetę w głęboko metafizycznym, eschatologicznym zespoleeniu z materią pamięci, przemijaniem, a także z próbami ocalania doświadczeń podstawowych.

Jest ta poezja owocem wytężonej pracy, której efekty z biegiem lat nabierają nowej skuteczności. To proces naturalny i szczerzy. Można go śledzić podczas lektury tomu, gdzie chronologiczna konstrukcja i dobór wypowiedzi ukazują stopień napięcia poetyckich zabiegów i sprawczość podmiotu, a zarazem zaistniałe na przestrzeni lat zmiany

zachodzące w obrazowaniu, kierowaniu słów, ich selekcji i przekonaniu o słuszności takich posunięć.

Twórczość Szewca naznaczona jest celowością, wielokrotnie usprawiedliwiającą ruchliwość i powtarzalność motywów, kolistość, przewagę powrotów nad linearnością. Dążeniem poety było zapisywanie doświadczenia czasu w dwóch, przedzielonych wyraźną cezurą odsłonach. Po pierwsze, jako zbioru przygód budujących naszą świadomość, konstruujących sieć relacji, moralnych zabezpieczeń. Wypada tę przestrzeń widzieć w odniesieniu do momentu naiwności, kształtowania się sposobów reakcji i działań, jednym słowem: do dzieciństwa. Do przestrzeni jasnych pól, natłoku zdarzeń. Po drugie, ujawnia się tu doświadczanie czasu traconego, gubionego, oddzielającego się wraz ze wspomnianym zapleczem rzeczy, miejsc, ludzi, ich emocji, naszych uczuć. To, z kolei, jawne nawiązanie do spojrzenia kogoś dojrzałego, pełnego wiary w nieuchronność spraw i ewolucję pierwotnych przekonań o trwałości świata.

Podkreśla poeta, że wypowiada się w sposób całkiem prywatny, że wygłasza zdanie swoje. Niegdyś zwykł obserwować rzeczywistość miejską z ironią, delikatnym osadem krytycyzmu. Dziś już znacznie częściej (myślę, że dla własnego dobra)

uwagę koncentruje na tym, co najbliższe i zarazem najdalsze, bo odłożone we wspomnieniu, gubiące swe przywileje, odrywane od bieżącej chwili. Składa się ten świat z rzeczy pierwszych, znaczących, które pełnią określone funkcje, podtrzymują pamięć i gdzieś tam wciąż istnieją, ale w innym wymiarze. Składa się także z sytuacji zapamiętanych i zapisanych w umyśle dziecka, nawracających i wydobywanych dzięki poezji. No i oczywiście z ludzi, bohaterów wydarzeń. Ich status, co naturalne, ulega największym metamorfozom. Jest jeszcze język, wymieszany, nieuchwytny, świadomie i nieświadomie przekręcany. Wychylający się ku tradycji wiejskiej i wielkomiejskiej, myślący, trudny do okiełznania. Szewc próbuje zdobywać słowa na własny użytek, umacniać definicje, zespalać nazwy i desygnaty. W gruncie rzeczy nie jest to czynność prosta, gdy przyjąć, że zmiana miejsca zamieszkania (*exodus* z kraju dzieciństwa) wymusza dostosowanie języka do nowych okoliczności. Stąd tak wiele u niego konkretnych form: nazwisk, określeń zwierząt, roślin, przedmiotów. Wszystkie one działają w ustalonym kontekście, bezustannie przywoływanym, powtarzanym niby zaklęcie. Odnosi się czasem wrażenie, że poeta usiłuje uwięzić w kruchej tkance wiersza jak najwięcej słów, ocalić je, wypychając poza

sferę, w której działają niszczycielskie siły. Na domiar złego dzieje się to w okolicznościach nader niesprzyjających, kiedy „szarzeje prowincja” i niedługo przed tym, gdy miasto okrywa zmierzch.

Historie Piotra Szewca rozgrywają się w obliczu kresu, o czym nierzadko przypominają zakończenia wierszy. Mają one charakter moralu, podsumowujących fraz z pogranicza poezji tyleż prywatnej, co użytkowej (praktycznej). Ów kres można odnieść do konkretnego wymiaru historycznego (dziedzictwo dwudziestego wieku). O wiele korzystniejsze wydaje się jednak tłumaczenie skromne, w którym kres oznacza zamknięcie twórcy, koniec jego pracy. Póki poeta trwa, żyją wraz z nim inni. Choć umarli, krzątają się wokół, wędrują donikąd, ale przede wszystkim spełniają wszystkie swoje prace i dobrze znane posługi, gdyż to właśnie oni, bohaterowie Szewcowych wierszy, niezbędnymi są do tego, by istniała świadomość utkana ze wspomnień, rekonstruowanych rozmów. Inaczej podmiot „odkleja się” od rzeczywistości, jak wówczas, gdy igły z choinki sypią się na dywan, a sama choinka ukorzeniona w kuble nabiera ciężaru niczym zamknięte w trumnie ciało. Jedno z pierwszych doświadczeń człowieka dojrzałego uświadamia, że wszelkie procesy życiowe są nieuniknione, że nie udaje

się ich zatrzymać. U Szewca świadomość ta pojawiła się wystarczająco wcześniej, by zadać pytania o sens działań poetyckich, ich ostateczną sprawdzalność. I tu odpowiedzi przebiegają dwutorowo. Opowiadający swe historie autor staje się proteuszowym mistrzem, na przemian budzi się i zasypia. Rozmawia z umarłymi, traktując ich jako byty żywe, ale inne, niczym we śnie, trwające przy swoich rolach i przekraczające je. Takie też, sensne, są struktury logiczne tych wierszy. Zabiegi poetyckie mogą doprowadzić do zmian nieodwracalnych, jak w przypadku zaginionych łądów i cywilizacji, których nie powinno się eksplorować, by nie zaburzyć równowagi pomiędzy tym, co znane i nieznanie. Czy do „tamtych światów” wolno nam przenikać bez konsekwencji? Przystroga podana jest wprost, na przykład we frazie: „nagle pies zaszczekał ostrzegł mnie / albo przede mną”.

Poeta pisze z oddalenia, zakres jego działania bywa więc bardzo szeroki. Poezja może uzdrowić i zaszkodzić, niczym przywoływany w jednym z wierszy czarny bez, który postrzegany jest w kulturze ludowej jako roślina lecznicza, ale i niebezpieczna (w zależności od tego, czy ktoś umie się z nią obchodzić czy nie). Wokoło jednak „czasy mieszają się zdarzenia / mętnieją po swojemu żyją”, a skoro tak, to należy z takiej

szansy korzystać i scalać to, co dezintegrowane. Przeszłość najpilniej oddala się od terażniejszości. Jedyne na fotografiach panuje bezczynność i czas łatwo się stabilizuje, co z kolei nie jest zbyt bezpieczne, skoro sam poeta zauważa: „sprawy toczą się po swojemu a my tak w bezruchu”. „Sprawy toczą się”, czyli to, co wpisane w koleje losu, ma swój porządek. Tak więc dwa razy do tej samej rzeki wejść nie sposób. Można jednak podejść w znane miejsca z innej strony. I takie „inne” wyprawy coraz częściej Szewca zajmują (co najmniej od tomu *Cienka szyba*). Wpierw dochodzi do próby rozciągnięcia linii czasu. Postępuje to na tyle radykalnie, że współczesność udaje się niejako zawrzeć w minionym. Tak jakby zdarzenia z przeszłości niezmiennie istniały w jakimś dziwnym utrwaleniu, w jednym punkcie. Wtedy zstępuje do nich podmiot. Do przygotowywania takich spotkań służą poecie rekwizyty znane z ludowych rytuałów i wierzeń. Poprzez dobrze zamawiane słowa na naszych oczach buduje się pełnoprawny świat wspomnień i nie-wspomnień, realny, choć skażony „kołowaniem”, czyli mający status tej wody, co to – jak się rzekło – dwa razy do niej wejść nie można. Mimo wszystko wiersze z tego okresu urzekają przekonującym nastrojem, a kolejne wersy zaludniają zatrzymane w kadrze po-

staci. Zwrot „cienka szyba” oznacza, że jakakolwiek przeszkoda w zasadzie nie istnieje. Rzeczy utracone są dostępne na wyciągnięcie dłoni i choć nie podlegają pełnemu utożsamieniu z pierwowzorem, to wyglądają niemal identycznie jak wczoraj czy przedwczoraj. W rzeczywistości jednak zdradzają się tymczasowością, poprzez którą przeziera ułomność, niedoskonałość, niepełność, że tylko „zamknąć oczy zatrzeć potem wymazać”. Świat rytuałów bieży w kierunku odwrotnym, wymazać, to przecież odwrócić się, uciec przed tym, co tak mocno przyciąga. Tego jednak czynić nie wolno. Przeciwnie, należy jeszcze bardziej zbliżyć się do świata, który – w przemijaniu i śmierci – już się dokonał. Poeta opisuje go jako rzeczywistość głodnych krów, wystygłych pieców, psa daremnie szukającego swojej budy, zębatych tarcz, kół kredowych. Rozpoczyna się metamorfoza. Ujęta w scenie zagładania dziesięcioletniego chłopca do studni. „Ciemne lustro” przyciąga tajemnicą, która kryje się głębiej. I właśnie owo czarne źródło zabarwia narrację ostatnich wierszy Szewca. Woda jest zatruta, za furtką – przepaść, ciemna chmura rzuca cień, karkowiec nie strzela na wiwat, wywołuje ciemność. Tutaj czas również tętni, „rozciąga się i kurczy”, płaszczyzny czasu nakładają się na siebie, przeszłość przepływa w terażniejszość,

wszystko można zacząć od nowa. Ale trudno oddać się takiej pokusie, gdy wokół rzeczy wracają, duchy wałęsają się po świecie, a znane już słowo „tymczasem” ostrzega, że tętniące życiem wczoraj zastygło, by dokonać się powrót kolejny.

Z wiersza na wiersz poezja Piotra Szewca uświadamia, że zestaw takich czynności powoli się wyczerpuje. Dlatego czarna nuta pobrzmiwa wyraźniej. „Pójdźka woła” – to w ludowej wykładni zwiastowanie spraw ostatnich, a ponury obraz dopełniają pajęczyny i nietoperze. Przywoływanie rozpadu, gnicia, śmierci ma być wprowadzeniem i przygotowywaniem. Na razie na poziomie wierszy dokonuje się budowanie tła. Otwierają się żyły ziemi, nieznany ptak krzyczy, rozkwitają nocne kwiaty. Światelko, które oznacza kontakt z przeszłością, jeszcze nie gaśnie, choć jednocześnie ciemność otula okolicę, krowy stękają, gwiazdy rozsiewają srebrzysty pył. Zaczyna dominować świadomość nieuniknioności połączenia się z tym, co minione, zamilknięcia, przejścia na tę stronę, gdzie nie ma już słów. I choć w wielu wierszach kończących ten tom powracają znane motywy nakładania się czasów, zamrażania wydarzeń i przechowywania ich pod postacią wspomnień, to niepokojące czarne źródło bije coraz silniej. Bo „tymczasem” oznacza również formułę

wypowiadaną przy okazji pożegnań, a to one najskuteczniej uwalniają od wiecznego konfliktu przeszłego z przyszłym, one wygładzają wszelkie różnice, by kiedyś stworzyć przed każdym z nas świat nieznaną, tamten.

Jakub Beczek

Piotr Szewc, *Tymczasem. Wybór wierszy*, wybrał i wstępem opatrzył Paweł Mackiewicz, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2019

Pochwała konsekwencji

Recenzję najnowszego tomu esejów Adama Zagajewskiego chciałbym zacząć nietypowo, a mianowicie od cytatu z wydanej siedem lat temu jego książki: „Oto jestem teraz jak pasażer niewielkiej łodzi podwodnej, która ma nie jeden peryskop, tylko cztery. Jeden, główny, pokazuje mi moją rodzinną tradycję. Drugi otwiera się na literaturę niemiecką, na jej poezję, jej – niegdyś – pragnienie nieskończoności. Trzeci – na krajobraz kultury francuskiej, z jej przenikliwą inteligencją i jej janseniistycznym moralizmem. Czwarty – na Szekspira, Keatsa i Roberta Lowella, literaturę konkretną, pasji i konwersacji” (*Obrona żarliwości*, Kraków 2002).

Lektura *Substancji nieuporządkowanej* potwierdza przywołane słowa.

Ciągłość i konsekwencja zdają się patronować postawie Zagajewskiego eseisty. To sprawa – biorąc pod uwagę gatunek – niezmiernie ważna, by nie powiedzieć podstawowa. Eseista to człowiek konsekwentny, bowiem forma, którą wybrał – niedefiniowalna, umykająca przed precyzyjnie wyznaczonymi granicami tekstowych czy gatunkowych możliwości (i niemożliwości) – zachęca do ponawiania tematów tylko ważnych, zmusza do kontynuowania stylu klarownego, a zarazem niewolnego od metafor, i narzuca konieczność stosowania sprawdzonego aksjologicznego porządku, właściwego *esprit critique*. Próba, czyli *essai* wywodzony od Montaigne’a, w polskiej tradycji literackiej stała się poniekąd nieforemna, co każdemu pisarzowi pozwala nadać jej autorski kształt i odcisnąć zapis własnej, niepowtarzalnej linii papilarnej. Esej, który za Martą Wyką dookreślam jako polski, stał się w ciągu dwudziestego wieku, za sprawą Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego, Jerzego Stempowskiego, Czesława Miłosza, Wojciecha Karpińskiego, Bolesława Micińskiego i Zbigniewa Herberta, gatunkiem wymagającym od pisarza gotowości dzielenia się swoim doświadczeniem w sposób inteligentny. Błyskotliwość, rozumiana jako umiejętność tworzenia zdań przykuwających uwagę czytelnika dłużej, niż dzieje się to zazwyczaj, jest sprawą dla eseisty wcale ważną,

ale – gdy przypomnieć najlepsze próby wymienionych autorów – nie najważniejszą. Na koniec tych wstępnych i bardzo pobieżnych uwag o sztuce eseju warto powiedzieć, że jest on zawsze wypowiedzią osobistą, osadzoną w konkretnej sytuacji życiowej, w określonym porządku intelektualnym oraz etycznym; balansuje między dyskursem filozoficznym a wypowiedzią epistolarną, w której podział ról między nadawcą a adresatem z przyczyn oczywistych podlega odwróceniu, co ma swoje konsekwencje – że się tak wyrażę – dialogiczne i „soliloquiczne”.

W trakcie czytania najnowszego, dziesiątego tomu esejów Adama Zagajewskiego *Substancja nieuporządkowana* przypomniałem sobie o tym wszystkim, co dwa dziesiątki lat temu wyczytałem i przemyślałem, a w czym upewniały mnie częste w ostatnich latach powroty do lektur młodości, szczególnie do genialnych esejów Hostowca (Jerzego Stempowskiego) i – zapomnianego dziś już nieco – Bolesława Micińskiego, autora między innymi *Podróży do piekieł*, *Portretu Kanta*. Zagajewski porusza się po obszarach sztuki – literackiej i muzycznej – z równą swobodą, co po społeczno-politycznej problematycznej współczesności, która coraz bardziej uwiera kogoś, kto prawo traktuje w sposób zgodny z duchem Monteskiusza.

Większość zgromadzonych w książce prób była wcześniej publikowana, o czym informuje autor w nocie, choć z jakichś powodów nie pojawiła się informacja o tym, że tekst *O pewnej niezwyklej korespondencji* funkcjonuje jako posłowie do edycji korespondencji *Józef Czapski. Ludwik Hering. Listy 1939–1982* (Gdańsk 2017).

Omawiany zbiór esejów Zagajewskiego otwiera tekst zatytułowany *Wstęp*, będący nie tyle rzeczowym wprowadzeniem czytelnika w strukturę książki, ile czymś na kształt *confiteor* – krótkiego, zaledwie czterostronicowego. Być może bez tego słowa wstępnego, w którym Zagajewski dokonuje zasadniczego rozgraniczenia dwóch światów językowych, czego symbolami są – z jednej strony – rozmowa głośna, „bieżąca”, nasycona emocjami i „faktami”, zaś z drugiej – rozmowa wyciszona, prowadzona po to, by wspólnie rozważać sprawy uniwersalne, a więc ważne, wolne od wysokiego tętna polskich i europejskich politycznych sporów. Ten rodzaj eseistycznego parnasizmu, wyrażony wprost we *Wstępie*, nie ma w pełni potwierdzenia w zgromadzonych w *Substancji nieuporządkowanej* próbach. To i dobrze. Tytułowa „substancja nieuporządkowana” może odnosić się zarówno do zajmującej w książce Zagajewskiego miejsce pierwsze poezji, jak i równie dobrze może metaforycznie ujmować treść

całej publikacji. Nieuporządkowanie byłoby zatem w tym drugim znaczeniu intelektualnym wyzwaniem skierowanym do czytelnika, by w akcie lektury nadał ostateczny kształt „porozrzucałym” myślom autora, odnoszącym się do sztuki i polityki.

Substancja nieuporządkowana składa się z dwunastu esejów różnej miary i wagi, dotyczących spraw ważnych, choć rozmaitych: ludzkiej czy społecznej potrzeby ładu prawnego, konieczności organizowania życia jednostki wokół wolności, ale autor rozprawia także o literaturze, muzyce, roli artysty i wpływie sytuacji wygnania na kondycję artysty. Mimo że większość tekstów była wcześniej publikowana, to lektura całości rozproszonych wypowiedzi Zagajewskiego przynosi czytelnikowi ten pożytek, że w jednym geście odsłania autorski sprzeciw wobec ludzkiego zła, które ujawnia się szczególnie mocno w dzisiejszej polityce i w przestrzeni publicznej za sprawą agresywnych mediów. Autor *Substancji nieuporządkowanej* stoi mocno po stronie ładu opartego na wartościach wywodzonych z filozofii Platona, Pascala, Kanta, Kołakowskiego, a zdecydowanie sprzeciwia się kłamstwu, niegodziwości i deptaniu praw człowieka w imię merkantylnych i politycznych interesów. Oczywiście, Zagajewski eseista rozprawia o sztuce i filozofii, ale nieustannie powraca do tych

istotnych spraw, które oczekują od czytelnika przynajmniej przemyślenia. Autor prób rozprawia o sztuce, moralności, ludzkich wyborach, samotności, ale też i o znaczeniu ładu moralnego i prawnego w życiu człowieka w kontekście aktualnych spraw, które nie są jednak wprost wypowiedziane. Zagajewski co pewien czas odsłania czytelnikowi pulsującą emocjami współczesność z pewnego dystansu, robi to elegancko i dyskretnie. Esej nie jest bowiem przestrzenią do uprawiania polityki, choćby w dobrych intencjach.

Wątek czynienia zła pojawia się w omawianej książce bardzo często i w miejscach niekiedy zaskakujących. Tak jest choćby w eseju *O kilku artystach (alfabetycznie)*, gdzie Zagajewski portretuje współczesnych malarzy: Miquela Barceló Artiguesa, Leszka Sobockiego, Jana Vanrieta i Jacka Waltosia. Charakteryzując dorobek Barceló, który w swoich pracach sięga po tematy związane z naturą, w tym akwaticzne, wspomina Zagajewski o dzieciństwie artysty spędzonym nad Morzem Śródziemnym. Niejako na marginesie zasadniczych rozważań o malarstwie Barceló Zagajewski stwierdził: „Niestety, ktokolwiek myśli o tym morzu dzisiaj, w roku 2019, nie może wymazać z pamięci obrazów współczesnego nieszczęścia, tych biedaków stłoczonych na pontonach, topiących się nie w żywiole mitycz-

nym, legendarnym, ale jak najbardziej fizycznym... W H₂O”.

Demokracja i wolność, które w odczuciu autora *Substancji nieuporzędkowanej* w ciągu ostatnich lat zostały w Polsce i Europie nadwerżone nieodpowiedzialnymi działaniami polityków, zostały tu i ówdzie brutalnie podeptane. Traktują o tym stanie wprost i nie wprost dwa pierwsze eseje: *O życiu w wolności* i *Pochwała prawa*. (Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na sposób tytułowania poszczególnych prób, które na tym poziomie tekstowej organizacji wprost nawiązują do Montaigne’a). Oba wymienione teksty dotyczą tego samego, a mianowicie ścisłego i nierozwalnego związku między wolnością jednostki a ładem prawnym, który wymaga zaangażowania w jej obronę nie tylko zawodowych „strażników”, jakim jest bohaterka eseju *Pochwała prawa*, profesor Ewa Łętowska, ale także pisarzy. Komunikowanie się artysty za pomocą słowa pisanego nie zwalnia z obowiązku dążenia do prawdy i konieczności przestrzegania prawa, o których pisać nie zawsze można bez bolesnej świadomości przeciwstawiania się władzy. Zagajewski, by wyjaśnić tę jakże ważną sprawę, daleko wykraczającą poza poetykę czy strategię pisarską, zestawia ze sobą portrety dwóch poetów: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Zbigniewa Herberta. W tej figurze retorycznej

nie tyle chodzi o krytykę ambiwalentnej moralnie postawy autora *Ulicy Szarlatanów*, ile raczej o naszkicowanie problematyczności relacji między uprawianiem poezji a poszanowaniem prawa oraz otwierającym drogę do wolności dążeniem do prawdy: „Żeby bowiem żyć w wolności, trzeba żyć w prawdzie. Prawda jest tam, gdzie jest odwaga, odwaga widzenia i wypowiedzi. Tam, gdzie jest odwaga uniwersalizmu, a nie tam, gdzie znajduje się zwierciadło dowolnie rozumianej historii, z której na pół przypadkowo (ale i w wyniku cynicznych operacji propagandowych) wyłaniają się różne dziwne postaci i formacje – w rodzaju Brygady Świętokrzyskiej”.

W dalszej części arcyciekawego eseju Zagajewski porusza kwestię uniwersalizmu i prowincjonalizmu w myśleniu o własnej, narodowej tożsamości i sprawach, które dotyczą większych zbiorowości. Ilustruje swoje rozważania przykładami z historii dawnej i dwudziestowiecznej Europy, odwołuje się do tekstów poetyckich, esejów, malarstwa, muzyki, by przekonać czytelnika o niepodważalnym dorobku artystów i intelektualistów, którzy w różnych językach i w różny sposób tworzyli solidne podstawy myślenia o wolności jako o koniecznym i niezbywalnym obowiązku człowieka, także artysty. Na koniec pojawia się celna refleksja o uśmiechu jako geście – często mimowol-

nym i odruchowym – otwierającym drogę do wolności w tym sensie, że uśmiechający się przyjmuje postawę szczerości i otwartości wobec tego, do którego swój uśmiech kieruje. Warto przypomnieć, że uśmiech wnikliwie opisał Helmuth Plessner, znakomity przedstawiciel antropologii filozoficznej. Jego słowa, choć Zagajewski nie przywołuje tego myśliciela, na temat uśmiechu znakomicie uzupełniają szkicowe rozważania autora *Substancji nieuporządkowanej*: „Jeśli uśmiech staje się ekspresją, w każdej formie wyraża człowieczeństwo człowieka. I to nie tylko tak, jak czyni to każda ekspresja, nawet najbardziej nieopanowana ekspresja silnych uczuć [...]. Nieprzypadkowo człowieczeństwo człowieka ujawnia się w cichym, umiarkowanym geście, jego szlachetność w odprężeniu i grze, jako przecucie na początku, jako pieczęć na zakończeniu. Zawsze, gdy się pojawia, delikatny blask uśmiechu dodaje piękna, jakby miał w sobie coś boskiego” (*Uśmiech*).

Kolejny esej, *O pewnej niezwyklej korespondencji*, poświęcony został dwóm zaprzyjaźnionym mężczyznom: Józefowi Czapskiemu i Ludwikowi Heringowi. Oczywiście, tekst Zagajewskiego można czytać w oderwaniu od pokaznego bloku listów, ale wówczas traci się bezpośredni kontakt z dwoma odmiennymi żywiołami, które – jak to bywało dawniej – znakomicie realizowały się w epistolografii. Listy

Czapskiego i Heringa przesycone są namiętnością intelektualną i namiętnością sensualną, o czym przekonać się nietrudno, czytając dwa obszernie tomy. Obydwaj darzą się uczuciem przywiązania i miłości, która – wobec braku możliwości częstych spotkań – znakomicie realizuje się w korespondencji, a z rzadka tylko w rozmowach telefonicznych. Czapski i Hering dyskutują o malarstwie międzywojennym, literaturze, sprawach codziennych i banalnych, niekiedy ton listu zdradza nerwowość albo Czapskiego, albo Heringa, ale nade wszystko jest to dialog epistolarny oparty na pragnieniu miłości i spotkania. Zagajewski portretuje obu interlokutorów jako artystów osobnych i to ujęcie, uwypuklające przede wszystkim ich odrębność i wyjątkowość, może jest nazbyt retorycznie wyraziste, bowiem obaj znakomicie dialogowali w przestrzeni epistolarnej; byli sobie bliscy w znaczeniu głębszym: „Łączyły ich pasje artystyczne, łączyła ich wielka ciekawość intelektualna, niepozwalająca im zadowolić się pierwszym wrażeniem, powierzchnią zjawisk, utratą opinii. Łączyła ich nienawiść do głupoty i do partyjności. Pisali do siebie listy, aby opowiedzieć o sobie, ale też postępowali jak filozofowie rozważający różne sprawy tego świata”.

Kolejne eseje – *Teatr cieni*, *W stronę Drohobycza*, *Odeszli wielcy poeci* – to raczej impresje eseistyczne, których

głównym tematem jest literatura tworzona przez konkretnych pisarzy, a więc w kolejności: Julię Hartwig, Brunona Schulza oraz Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Wisławę Szymborską, Tadeusza Różewicza, Josifa Brodskiego, Seamusa Heaneya, Thomasa Tranströmera, Larsa Gustafssona i C.K. Williama. Listę nazwisk należy uzupełnić o Aleksandra Wata, który jest dla Zagajewskiego nie tylko mistrzem słowa, ale także swoją biografią potwierdza znaczenie doświadczenia i głęboko ludzkiej wrażliwości na drugiego człowieka w pracy twórczej. Bo oto poezja, wedle słów Zagajewskiego, nie była nigdy i nie może być sprawą prywatną, choć wciąż pozostaje aktywnością intelektualną zakotwiczoną w intymności. Wiersz napisany i opublikowany staje się sprawą publiczną w tym sensie, że wprowadza określone treści za pomocą metafor do życia społecznego, a zatem czyni poetę osobą odpowiedzialną za każde wypowiedziane słowo. Z tym w pełni należy się zgodzić. Zarazem jednak, i to jest chyba sprawa najważniejsza dla Zagajewskiego, poezja mocno przeciwstawia się czemuś, co można określić specjalizacją. Poeta jest pochłonięty namiętnością do świata dyletantem, który potrafi jak nikt inny za pomocą zmetaforyzowanego języka, w jednym błysku obrazu, oddać istotę sprawy w sposób sugestywny i poruszający. Dlatego dziś, w czasach

specjalistów i ekspertów, bycie poetą wydaje się być tak problematyczne, a wolność artystyczna w tym wypadku może być, jak sugeruje autor, zagrożona.

Zagajewski dwa eseje: *Gustaw Mahler: uwagi dyletanta* oraz *Muzyka na wygnaniu*, poświęcił muzyce. Oba mają charakter portretu nie tyle kompozytora (w kolejności: Gustawa Mahlera i Andrzeja Panufnika), ile spotkania czy spotkań autora *Substancji nieuporządkowanej* z ich muzyką. W wypadku Mahlera sprawa dotyczy także spraw ogólniejszych, związanych z rolą sztuki – w tym muzyki – w życiu człowieka. Czym ona jest w swej istocie? Jaką pełni funkcję? W wypadku twórcy *Pieśni o ziemi*, przez długi czas odrzucanego przez krytyków ze względu na prostotę brzmienia, sprawy znaczenia i istoty sztuki nabierają dramatycznego charakteru. Zagajewski swoje spotkania z muzyką Mahlera przedstawia jako rodzaj odkrycia estetycznego, intelektualnego i nade wszystko duchowego: „Twórczość Mahlera cechuje się mniejszą [niż u Bacha – przyp. M.W.] energią syntezy – waga jego dzieła polega, jak się wydaje, na czymś innym. W większym stopniu niż inni współcześni mu kompozytorzy Mahler usiłuje zaszcześcić w naszym świeckim świecie postawę kontemplacyjną, religijną tęsknotę, usiłuje nadać sens naszemu na ogół bezsensownemu otoczeniu, nie tracąc

przy tym z oczu ani nie ukrywając wyraźnie sekularnych rysów epoki”.

W eseju *Muzyka na wygnaniu* Zagajewski podejmuje problem *exulów*, którzy parają się sztuką i literacką, i – tak jak główny bohater eseju, Panufnik – muzyką. Autor *Suity staropolskiej* wybierając na początku lat pięćdziesiątych emigrację w Londynie, znalazł się w sytuacji przypominającej – ale tylko z pozoru – sytuację Miłosza, który zdecydował się na wolność w Paryżu, mimo bardzo dobrej sytuacji materialnej w kraju. Zagajewski zestawiając tych dwóch wielkich artystów, stawia problem dotyczący tego, czy w obu wypadkach doświadczenie emigracji jest tym samym przeżyciem i w takim samym stopniu wpływa na działalność artystyczną. Odpowiedź Zagajewskiego nie jest jednoznaczna, ale dostrzega on różnicę między materiałem językowym a materiałem muzycznym, asemantycznym, co ma decydujący wpływ na przebieg kariery poety i kompozytora na wygnaniu. Ponownie autor *Substancji nieuporządkowanej* wraca do polityki, która jest przyczyną ludzkich tragedii, w tym także tych bezpośrednio związanych z przymusową (polityczną i ekonomiczną) migracją. Niemniej, w wypadku Miłosza i Panufnika wygnanie

w ostatecznym rozrachunku sprzyjało pracy twórczej i mobilizowało do wychodzenia ze swoją twórczością poza granice rodzimego języka i rodzimej kultury.

Lektura zbioru esejów *Substancja nieuporządkowana* Adama Zagajewskiego z pewnością nie rozczarowuje czytelnika. Gdy o postawę autora chodzi, jest konsekwentna w stosunku do tego, co pisał we wcześniejszych książkach prozatorskich. Zarazem miałem nieodparte wrażenie, że najnowsze próby Zagajewskiego stanowią mocną reakcję poety na niepokojącą bylejakość życia społeczno-politycznego w kraju. Niekoniecznie ma ono bezpośredni wpływ na sztukę, w tym na poezję, ale przecież i pisarz, i czytelnik żyją w pewnej rzeczywistości, do której coraz częściej – czy chcą tego, czy nie – wkrada się za pośrednictwem mediów strumień słowopodobnych pohukiwań i agresywnych wykrzykników. Poezję, a szerzej sztukę, można próbować ocalić, będąc, tak jak Zagajewski, konsekwentnym i niezmiennym w sposobach opisywania świata i ludzi.

Maciej Wróblewski

Adam Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2019

Uważny miejski wędrowiec

Charles Reznikoff jest znany w Polsce głównie za sprawą tłumaczeń Piotra Sommera. Najpierw z tomu *Graffiti* z 1991 roku, potem z bloku utworów włączonych do antologii *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich* (2006, 2018). Ten zasłużony popularyzator poezji anglojęzycznej przygotował teraz największy w swoim dorobku wybór wierszy Amerykanina *Co robisz na naszej ulicy*.

Reznikoff pochodził z rodziny imigrantów żydowskich z Rosji, urodził się w Brooklynie. Ukończył prawo. Pracował w wielu „prostych” zawodach, próbował kariery w Hollywood. Za życia prawie nieznan. Wydawał swoje zbiory własnym sumptem, nakład nie przekraczał czterystu egzemplarzy. Potem pojawiał się w efemerycznych oficynach, niewielki wybór wierszy opublikował w wieku blisko siedemdziesięciu lat. Próbował też sił w prozie, pisząc kilka powieści. Pierwszy jego tom *Rhythms* ukazał się w 1918 roku.

Gdyby szukać porównań, wczesne doświadczenia zawarte w wierszach – żydowskość, obserwacje miejskie, portrety prostych ludzi, imigrantów – spokrewniają go z tym, co w swej prozie opisał Bernard Malamud. W podobny sposób pokazana jest jednostka ludzka, indywidualista egzystujący na marginesie różnych społeczności, małych światów miejskich, przechadzający się bocznymi, przedmiejskimi ulicami, spacerujący po parkach, obserwator przyrody, miejskiego gwaru i ruchu, bywalec tanich lokali, w których słyszy rozmowy robotników, pomocy domowych, głosy tych, którzy opowiadają o swoim trudnym, pełnym niepowodzeń życiu.

Na pozór te wiersze mogą wydać się oschłe, sprozaizowane, na granicy szkicowości, notatki, chwytające na gorąco moment zdziwienia, zachwytu, jakiejś prawdy ogólnej wynikającej z zaobserwowania pewnego układu postrzeganych elementów. Jest w nich jednak spora doza liryzmu, akceptacji, pochwały samotności, empatycznego spojrzenia, niepozbanionego humoru:

Co robisz na naszej ulicy pośród samochodów,
koniu?
Jak się miewają twoi krewni, centaur
i jednorożec?

Co robisz na naszej ulicy

Sporo tych wierszy można by zakwalifikować jako rodzaj haiku, skondensowanego namysłu, mistrzowskiego operowania obrazem, niespodziewanego zdziwienia dla zobaczonego:

Wokół rozkopów
przysiadła chmara jasnoczerwonych
lamp.

Wokół rozkopów

Wpływ na jego wczesne wiersze miała poetyka imaginistyczna, potem zaczął być zaliczany do czołowych obiektywistów. Spośród nielicznych autokomentarzy Sommer przytacza w ciekawym posłowniu jedną z wypowiedzi autora *By the Waters of Manhattan* na temat swego poezjopisarstwa: „Mówiąc »obiektywista«, myśli się prawdopodobnie o pisarzu, który nie pisze o swych uczuciach wprost, ale pisze o tym, co widzi i słyszy; który nieomal nie wykracza poza świadectwo, jakie składa w sądzie; i który wyraża swoje uczucia nie wprost, a przez wybór tego, o czym pisze; i jeśli pisze wierszem, przez muzykę tego, o czym pisze. Staralem się pisać w ten sposób”.

Reznikoff jest w Ameryce i tu, w Europie, w Polsce, powoli odkrywany i doceniany. Zapoczątkował i umocnił dykcję będące dziś w modzie

(pewien rodzaj filozoficznego myślenia, lirykę konkretną i „wzrocności”, ton aforystyczno-mądrościowy, obrazowość, obiektywizm, ekopoetykę).

Myślę, że warto ustawić jego tom choćby obok wyboru liryki Tomasza Tranströmera czy naszej, wciąż niedocenionej odpowiednio, Beaty Szymańskiej. I często sięgać do tych tomów, by móc więcej dostrzec.

Krzysztof Lisowski

Charles Reznikoff, *Co robisz na naszej ulicy*, wybór i przekład Piotr Sommer, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2019

Śmieszne historie i bagatele

Zarówno tytuł, jak i motto ze świętego Pawła i Seiferta odsyłają do „ekologicznego” tła tych śmiesznych historii i bagatele. Do ognia. Pojętego – za Heraklitem – jako zasada świata. Ognia, którego przemiany w morze, powietrze i ziemię zachodzą w dwóch kierunkach: w dół i w górę, ale droga w dół i w górę jest jedna. Mógłbym powiedzieć, że napisawszy te zdania, określiłem istotę najnowszej książki Jerzego Kronholda: w dół i w górę, ale jego droga w przyziemny dół i w metafizyczną górę jest jedna.

Rzecz jasna, Kronhold nie wdaje się w rozważanie ani kontemplację

heraklitejskich doktryn. Chwyta rzeczy i zdarzenia na gorącym uczynku – by tak rzec – gołymi rękami. Przypomniany w tytule (*Pali się moja panienko*) wspaniały film Formana z 1967 roku, film, który do dzisiaj nie stracił świeżości, mógłby (i może) – moim zdaniem – znakomicie ukazywać (ukazuje) tę szczególną specyfikę widzenia rzeczywistości *in statu nascendi*, jaka właściwa jest obu artystom i wydaje się złączeniem śmiesznych historii z bagatelami w pocieszciskiej (pociesznej?) opowieści o trwodze i rozpaczach – pod przemożnym naporem (pragnienia) radości życia.

Wspaniałość filmu Formana i wspaniałość wierszy Kronholda wynika – nie uniknę powiedzenia wprost – z miłości. Z tej człowieczej dyspozycji uzdalniającej do czułego troszczenia się istnieniem; istnieniem tego właśnie, tego takiego:

Kto zmartwi się zniknięciem
brunatnego wielosporka,
kto zapłacze po tarczownicy,
co stanie się, jeśli was zabraknie,
mchy porosty
na tym i na tamtym świecie?

W metafizycznym pejzażu Henryka Wańka, zreprodukowanym na okładce książki, nie ma – jak to się mówi – żywej duszy. Jedyne most i widoczna droga mówią coś o ingerencji człowieka. Krystaliczna wieża może nie być dziełem rąk ludzkich.

Myśląc o poezji człowieka, który człowieczeństwo osłania swoją człowieczością, tę jego poetycką troskliwość widzę jako czułą i szczegółową, co oznacza nie tylko czułość dla szczegółu, ale i uszczególnienie czułości, czyli zdolność do drobiazgowego liczenia się ze światem, tkliwego widzenia w jego drobiazgach protuberancji Całości.

Po kropce śmieję się, śmieszynie to nadmierne zdanie, tak bardzo niestosowne wobec wierszy Jerzego. Bo ich ton nie skazuje na „ciężkie Norwidy”. Trzyma się potoczności i w niej odkrywa cuda. Niby oczywiste, a wydobyte z inercji zapomnienia o słowach, pojęciach, związkach frazeologicznych, z ich swojskością, regionalizmami, konkretnością. Z gwarantowaną tożsamością imion i nazwisk.

Dzięki temu, dzięki rozpoznawalności, nawet wtedy, gdy nie spotkał się z doktorem Ondrziškem ani (co ważniejsze) nie piliśmy jego śliwowniczek i przez to zubożeliśmy, nim mogliśmy się wzbogacić; albo nie poznaliśmy baby Jagi Szymkowskiej bądź zapomnieliśmy o Cudaczku-Wyśmiewaczkach – i tak czujemy ich bliskość, a raczej – płomienną bliskość słów. A przez nie – parzącą niekiedy – bliskość rzeczy, ludzi i zdarzeń.

Ich złączenia, splecenia i starcia sprawiają, że słyszy się niemal tembr i właściwy poecie rodzaj artykulacji,

a same słowa przytulają się do swoich desygnatów, jak w dzieciństwie.

Od obrazów dzieciństwa, zapamiętanego przez dziesięcioletniego chłopca, zaczynają się te „śmieszne historie” grozy. Od zgłębiania *Tajemnicy żółtego pokoju* Gastona Leroux, zbierania morskoczynu i bursztynu, kamyków do gry w koble w lecie, nad grafitowym, lodowatym morzem w Ustce. Zapamiętanym jako majestatyczne i głośne. W chwili, gdy Imre Nagy zegnał się ze światem.

Ale w tkance wiersza są jeszcze inne wtręty Historii i jej analogicznych znaków. Równoczesność i analogiczność wydarzeń charakteryzują dynamikę liryczną tej książki, w której historii rodzinne nieuniknienie należą do historii społeczeństw i narodów. Ogień, w którym spłonął Jan Palach, jest tym samym ogniem pół wieku później na placu Defilad.

Czytając wiersze Jerzego Kronholda, i tym razem, nad kartkami jego ostatnio wydanego tomiku, umacnam się w przekonaniu, że wobec nieszczęść, „dla których ani słów / ani łez / ani nawet milczenia / nie starczy”, poezja jest – proszę mi darować niepowściągniętą wzniosłość – bolejącą miłością. Taka poezja.

Bogusław Kierc

Jerzy Kronhold, *Pali się moja panienko*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019

„Między ścianami horyzontów”

Zgodnie z tytułem tomu dominantą tematyczną ostatniego zbioru wierszy Krzysztofa Lisowskiego *Zaginiona we śnie* są motywy snu i utraty – przemijania miejsc i ludzi. Ci ostatni to zarówno królowie starożytnej Macedonii (*Grobowce królów macedońskich w Werginie*), jak i przywoływani w pamięci bliscy (*Sierpień 1928, Wujostwo*), przyjaciele, którzy starzeją się nieuchronnie, tracąc dawną pasję życia (*Ostatni Rozdział*), wreszcie tragicznie zmarli (*Zuzanna Ginczanka*).

Sen – czy dokładniej to, co przyśnione – jest nie tylko tematem wielu wierszy Lisowskiego. „Gramatyka” sennych obrazów nadaje im również wewnętrzną dynamikę i zewnętrzną formę. Jednak sny, które wydają się zapowiadać moment metafizycznego spełnienia, są w kluczowych „momentach” tomu przeciwstawione jawie. I tak, w pierwszym wierszu tomu, *Ulica Kartezjusza* (czy należy tu szukać odniesień do *Rue Descartes* Miłosza, a może do filozofii francuskiego myśliciela?), podmiot znajduje się w onirycznej scenerii domu, którego drzwi pozostają zamknięte dla pragnących wydostać się na zewnątrz żywych i umarłych: „za oknami za kotarami / znajdowała się / ulica Kartezjusza / i żółty mur pokryty napisami / taki

widziałem w Wilnie a może w Lizbonie / nie było w tym nic niezrozumiałego / że te brązowe wysokie pokoje / chcieli porzucić żywi i umarli [...] / jakby nie bardzo wierzyli w to że za chwilę / wybiegną na zewnątrz bo skończył się błąd & koszmar / zobaczą ocean / poczują na twarzach jego zielony głęboki oddech". Ale już w wierszu kolejnym (*Ćwiczenia z obecności*) ta przysniona obietnica wyzwolenia зда się blaknąć w obliczu jawy, świtu, przebudzenia, zwłaszcza że moment ten wysiłkiem wyobraźni bohatera wiersza pozwala mu utożsamić się z kimś innym, odległym, kto w tej samej chwili na adriatyckiej wyspie: „przeciera oczy wychodzi na balkon / sprawdza czy morze / przelewa wody / z pełnego w pełne". Podobnie w innych wierszach tomu jawa, wyraźnie zobaczony przedmiot czy zdarzenie (*Psy, Świetlistość*) wydają się kontrastować z niespełnioną obietnicą snu, jak w wierszu *Nad książką ze snu*: oto przysniony esej Orhana Pamuka *Pieprz i sól* zmienia się w Schulzowską *Księgę*, na kartach której znajduje wyraz tęsknota „za czymś innym”, której „mdłe pokarmy” współczesnego świata nie są w stanie zaspokoić. A jednak po feerii orientalizujących obrazów („Złoty róg [...] / widziany przez sułtana z ogrodów Topkapi, osiadłany wielbłąd i góry / z fioletowym od winogron cieniem”) zostaje tylko „kopczyk na skraju kartki / Topniejąca garstka

ostatnich sekund nocy / Tamta sól". Nie inaczej jest w wierszu *Wiwisekcja*, w którym oniryczna podróż w głąb własnego ciała kończy się rozczarowaniem: „znów ślizgam się tylko / po powierzchni dotykam ścian". Tajne przejście prowadzące do „nieśmiertelnej duszy" pozostaje niedostępne. I choć sny wprowadzają podmiot liryczny w inny wymiar, gdzie Ja wydaje się tracić swoje ograniczenia, ostatecznie nie odpowiadają jednak na pytania o metafizyczny sens. Tak we śnie, jak i na jawie, czytamy w wierszu *Różnica*, „bywa ból i ciemności / tajemnica utraty".

Zdarza się również, że granica między snem i jawą zaciera się, stając się zapowiedzią niepewnej granicy między życiem a śmiercią, jak w przywołanym wcześniej wierszu *Wujostwo* („ciotka otwiera oczy / chyba się zdrzemnęłam / zdawało mi się Rysiu że umarliśmy / to całkiem możliwe Halinko / nie widziałem cię tak długo") lub w zainspirowanym opowiadaniem Kafki utworze *Myśliwy Grakchus*, w którym tytułowy bohater trwa w paradoksalnym zawieszeniu między życiem a śmiercią (sternik barki, która miała przewieźć go w zaświaty, zmylił kurs; odtąd Grakchus, umarły i zarazem żywy, żegluje po wodach świata). Kolejnym ważnym motywem zbioru jest poezja czy też szerzej – literatura i sztuka, które, podobnie jak sen, zdają się obiecywać, że możliwe

jest przekroczenie granic własnego Ja, stanu, który w wierszu *Argumentacje* autor porównuje do „martwej natury”: „Jakby miał już do końca / być przypisany określony tożsamy / ze sobą / jakby był ukończonym obrazem / martwą naturą / ze srebrnym kubkiem i lichtarzem ze zgaszoną świecą / jakby określały go na zawsze / linie papilarne”. Próba przemiany w kogoś innego, „niepodobnego do siebie”, jest również tematem wiersza poświęconego portugalskiemu pisarzowi: Pessoa. *Traktat o osobach*, w którym literatura jawi się jako sztuka ucieczki „dla wielu osób z jednej” (Lisowski przywołuje technikę pisarską Pessoa i niektóre z literackich heteronimów powołanych do życia przez Portugalczyka). Z kolei w wierszu *Strzała i lew*, zainspirowanym asyryjskimi płaskorzeźbami z Muzeum Brytyjskiego, sztuka zatrzymuje chwilę, uwiecznia strzałę, która trwa zawieszona w locie i „cudownie rozmnożona” wystarcza dla każdego, kto nadejdzie „tego popołudnia z ciekawości / jak się kończą podobne historie”.

Tom *Zaginiona we śnie* jest również zapisem podróży (podróż to, obok snu, przemijania, utraty, najważniejszy temat książki Lisowskiego), choć podróż jest tu kategorią dość rozległą, obejmującą letnie wyprawy do krain drogich autorowi (Grecja i Morze Śródziemne, Portugalia), ale również wędrówki przyśnione

i wyobrażone. Niektóre z nich prowadzą do miejsc kluczowych śródziemnomorskiego uniwersum (Delfy, Rodos), stanowiąc próby zmierzenia się z jego kulturowym dziedzictwem i materialnymi śladami (słysząc tu echa śródziemnomorskich fascynacji Miłosza, Herberta czy Wata), a także uchwycenia współczesnego pejzażu i kultury regionu. Inne, jak w wierszu *Duch Labiryntu*, wydają się rozpocząć w konkretnym miejscu (podziemia londyńskiego metra), ale wiedą podmiot liryczny przez oniryczne labirynty geografii i mitologii, gdzie uwięzieni i bezsilni podróżnicy mogą tylko czekać na przyniesione przez mitycznego bohatera wybawienie albo zagładę: „słuchali szelestu nadeżdżających pociągów / z każdego mógł zaraz wysiąść Tezeusz / niosący w czarnym futerale / ostry jak promień / japoński miecz”.

Choć niektóre teksty wydają się raczej szkicem niż ukończonym utworem, nie do końca wykorzystaną okazją, zarysem tylko, który nie doczekał się pełniejszej formy, niemniej jednak wiersze *Zaginionej we śnie* rzucają wyzwanie powszechnej dziś w poezji publicystyce, pozostając świadectwem indywidualnego doświadczenia, próbą sięgnięcia pod powierzchnię „teraz”, zmierzenia się z nieuchronnością przemijania i śmierci, jak również wyartykułowania poetyckich intuicji językiem sugestywnym i, na ile to możliwe, prostym i klarownym. Nieśpieszna lek-

tura tych wierszy pozwala czytelnikowi doświadczyć, uchwyconych przez krakowskiego poetę, cennych i coraz trudniej dostępnych momentów ciszy i wewnętrznego skupienia.

Michał Czorycki

Krzysztof Lisowski, *Zaginiona we śnie*, Biblioteka Kraków, Kraków 2019

Dnieje

Gdy drżał w śmiertelnych potach
w ogrodzie w Gethsemane,
myśmy spali. Myśmy spali, spali.

Aleksander Wat

Thambos – termin na gruncie polskim mało rozpoznany, jego źródłosłów wiedzie do topiki sakralnej, nie jest poręczną kategorią opisującą mrowie znaczeń – jest jednowymiarowy, bo odpoznany przez czas mierzony rytmem dni Wielkiego Tygodnia, rozbrzmiewa kadencją zbliżającą się śmierci, po której przychodzi zmartwychwstanie, *thambos* to „trwoga konania”, *habitus senilis*, stan, gdy przeczuwa się, jak dnieje, nadciąga kres, wypełniony drzeniem o siebie i o całą ludzkość, symbol jedności w wielości, figura cierpienia odbita na krzyżu – na łożu śmierci – w tym sensie porządek znaczeń przypisanych jednej Osobie, jednej Twarzy zyskuje wymiar tyleż metafizyczny, co egzy-

stencjalny – oto bowiem całą przyszłą drogę krzyżową zobaczył rozmodlony w Gethsemane Chrystus i zobaczył podmiot wierszy Mirosława Dzieńcia, ujrzeli potykanie się o nieruchome kamienie, nienawistne tłumy, Ogrójec płonący i Golgotę w ogniu, dojrzewanie do krwawych łun, wychodzenie z ciała, to znaczy z grobu. Milczenie temu doświadczeniu towarzyszące, łączone z odczuciem *thambos*, taką wersję wydarzeń notuje ewangelista Marek, nie mamy powodu, by temu nie wierzyć, milczenie jest wymowniejsze od nierównego oddechu, krzyku, rozdzierania szat, planktu, ludzkiej miary dla wyrażenia (niewyrażenia?) nieludzkiego losu.

Pytanie o językowy rodowód tytułu zbioru Mirosława Dzieńcia jest zatem pytaniem o historiozoficzne podłoże, kontekst, w jaki obudowuje poeta swoje utwory, nie są nagie, przylegają do widzialnej rzeczywistości, choć toną w odcieniach rozbłysków, migotań, dopalającego się żaru płomieni nocy, które stopniowo wygasza mgłą, wszystkie kolory mgły. Rozsnuwa się kotara czasu, pieczęć historii indywidualnie przeżywanej i ujętej w szerszy znaczeniowo plan, plan narodowej i zbawczej męki, idei mesjanistycznej, pasji odpieczętowywania poetyckiego i nagrobego kamienia, Dzień przypomina, że kultura to pre-historia, na-skalne malowidło, z-nosi ślady wtajemniczeń w cielesno-duchowy

porządek dziejów, w cykliczność nadchodzącej śmierci i wstępującego życia, liturgii osławianej każdego dnia, każdej nocy, tak od tysięcy; jest przyzwyczajaniem oczu do blasku padającego na ziemię, mocniej, słabiej. Pulsuje rytm, drgają struny światła. W zawieszaniu mroku, rzędnącego dzieją się rzeczy cudowne, takie jak u zarania, w zaczątkach genezyjskiego i apokaliptycznego mitu. Gra cieni, psychomachia Dobra i Zła, naoczność obcuje z nienaocznym, zapośredniczonym w rytuałach funeralnych – dłonie, stopy, twarz, przylegają do szaty i całunu umierającego, dłonie, stopy, twarz zrzucające ziemską powłokę raz i zawsze, *nunc et semper*; pod jaką je postacią odnajduje poeta, w jakim wymiarze czasu i przestrzeni? – stracić język, utracić mowę – sztuka. Od-nowa życia:

W pościeli złożona dusza
i brązowe oczy, co potem
wejdą w innej twarzy.

Czeka. Za oknem sinoczerwone
łuny i pisk przelatujących ptaków.

Jest ciepło i pachnie życiem. W wodach
blasku płyną zdania modlitwy. Zrozumieliśmy

wiele i darowano nam olej kąpiący
na stopy jeszcze wolne od ran. [...] *Jak młode brzoźki*

Dzienia interesuje proces nazywania, akt nominalizacji, to, w jaki sposób kształty rzeczy okonturować, by się nie rozmyły:

Z mgły przychodzi, z wodorostów światła
– tkana w Imieniu, i w Imieniu ukryta,
[...] Jak ziarno piasku
malerka. Jak ruch kolibra. [...]

Miriam

„Sinoczerwone”, bladoszare, szarozielone – epitety złożone jak reprzyty w homeryckim zwrocie „rózanopalca Jutrzenka”, nie mają nic wspólnego z młodopolską teorią widzenia pejzażu, u Dzienia to znak igrania czasoprzestrzennym, do jednego dającego się mianownika sprowadzić, świata-zaświata. Bo wcale nie trzeba życia malować na jeden kolor, pokazuje. „Sinoczerwone”, bladoszare, szarozielone – zaproszone mgłą rodzinne Bielsko – w takiej scenerii wchodzi zachodzi na siebie sylwetka poetów (Jana Polkowskiego, Konstantinosa Kawafisa) i milionów żyć „umęczonych” przez barbarzyńców; kosmos to nie tylko czerwona ziemia, dojrzy się stąd niebo (w krwi pochowane?), powraca złowróżbne *memento*, sylwetka Berii, trzymającego za rękę Stalina w pamiętnym styczniu 1953 roku, momencie narodzin artysty z Krakowa (*Wieczór autorski w Krakowie* albo *Czy narodziłeś się, człowieku*), zatrzymana chwila, gdy twórcy przypatrują się sobie, każdemu z osobna, fragmentowi rzeczywistości: barbarzyńcom, którzy przyszli:

I wyjedli prawdę.
do ostatniej okruszyny. Do soli bez soli.
Do cienia bez cienia i pustego miejsca
po nim.

Barbarzyńcy

przeszli i pozostawili po sobie
zmiernych i upadek Cesarstwa Rzym-
skiego, zmarniałą ziemię, zbitą deskę –
krajalnicę – rozciąga się na niej cała
panorama, „Jeruzalem w ramach”
(Herbert) – ikona-szekel – gęsta po-
wierzchnia świata – powykrawać z niej
mniejsze cząstki, widzieć, jak widział
Różewicz – „stacj[ę] Radomsko”:

obok niej kontenery,
sawnica, porzucona przyczepa kempingowa.

– wiersz bez tytułu, w nagromadzonej
treści życia trudno oddzielić jedno od
drugiego, centrum od peryferii, to jak
grzebanie w śmietniku, natrafia się
na same śmieci, czasem na nietknię-
te resztki, „ciemne świecidła” (Wat)
języka. Mirosław Dzień ma wyobraźnię
różnicującą, ma narzędzia, jakie pozo-
stawili mu po świetle (nie)widzialnym
jego Charonowie, przewożący go
z brzegu na brzeg: jak oni zbiera rzeki
i ścieki, dźwięki, oddźwięki, barwy,
odbarwienia, rzeczy i ich ruchome
cienie, ślady, tropy, szkicowniki.

Wiersze Dnia jak domki stawiane
w średniowiecznym teatrze – jak man-
sjony – sceny mszału *Sacrum Triduum*,
Ostatnia Wieczerza (*Mandatum Coena*),
Złożenie do Grobu (*Depositio Crucis*),
Nawiedzenie Grobu (*Visitatio Sepul-
chri*), Zmartwychwstanie (*Elevatio Cru-
cis*), symultanne obrazy, gdzie dawne
i dzisiejsze, ziemia bielska i jerozolim-
ska, jedno w drugie wstępuje, martwe
oko w żywe – rozwidnia się – granica

znoszona, raz i na zawsze wstępują
na scenę Persony dramatu: Miriam,
trzy Marie, prorocy, Słowo Objawione,
święte obrazy niedokończone, rysunki
nieprzemalowane (*Ukrzyżowanie
Pietra Lorenzettiego w szkicowniku Z.
Herberta*) – taka jasność, że „poszerza
źrenice” – ile światła po tej stronie, jaki
cień tu pada? – rana nie do zagoje-
nia, odradza się, z każdym światła
imieniem:

I stało się:
Przyszedł spętany w świetle. [...] *Nowina*

Po zdjęciu z krzyża – Jezusowy
stygmata – no-wina.

Aleksandra Francuz

Mirosław Dzień, *Thambos*, Biblioteka *Poezji*
/ Biblioteka „Toposu”, tom 163, Towarzystwo
Przyjaciół Sopotu, Sopot 2019

Tropy epifanii

Tom poetyckich próz Jakuba
Kornhausera pt. *Dziewięć dni w ścianie*
przynosi projekt sztuki powstały na
fundamencie różnoimiennej wyo-
braźni, awangardowej; jej głównym
zaczynem, miejscem krzyżowania
się pól znaczeniowych, treści i form
nachodzących na siebie jest idea drogi
pokonywanej przez kontemplatorów
przestrzeni, rozrasta się, na początku
trudno wskazać jej cel, jeden kierunek,

prowadzi na przełaj, w skos, w górę i na dół, ku peryferiom okalającym Kraków, jeszcze dalszymi uskokami, widokami Babiej Góry, wachlarzem beskidzkiego horyzontu, jest jak odrośl skalna, wysokopienna, ściana w ścianie, wyłom, obelisk, panorama górzysta, wije się w nieskończoność, poetycka wyobraźnia, krzyż jaśniejący na wysokościach, to nie jej kraniec, ma kraniec?, droga ciągnie się, znakowana pasmem nazw krakowskich ulic, pętli bazarów, rond, pawilonów, szop, opłotków, drapaczy, „pięcioraczk[ów] pod fortem: domek żółty, domek zielony, domek zielony, domek brudny (nie da się określić koloru), domek bordowawy, w równym rzędku z ogródkami”, i jeszcze droga osiedlowa, sąsiedzka, droga spotkania namiotów, na zimę rozstawionych, w nich namnożone ptactwo, które bez pomocy człowieka nie przetrzyma mrozu, od groma tego, odgałęzień drogi, można pogubić wątek, trakt, dukt; ziemię, jak ją opisuje autor *Drożdżowni*, łatwo traci się z oczu, sama pączkuje, tak połaadowana jest jej wielopiętrowa konstrukcja, choć wierzy się, że nie zginie, bo zapisana na literackiej mapie topograficznym szczegółem, dokumentem epoki, pomnikiem z koroną świętego Stefana na wzgórzu Kaim, wznosi się, bramą do nieba w skalnym prześwicie, czasem świętym na ludowo w domu nad turniami obchodzonym, karnawałowym rozgardiaszem oławskiego

festiwalu; pod pióro-puszem Jakuba Kornhausera Polska krakowska długa i szeroka, ma wiele drobin, miejsc odznaczonych „gwiazdką nieśmiertelności” (Wittlin), to jest epifanijnym przeżyciem krajobrazu, pejzażu Walpole’a, zamczyska osobliwości, biblioteki Bretona. Nie mają jednego początku i końca, Jakuba Kornhausera cykle opowieści, jak „domki z kart”, polifonie, fragmenty zaczeplone jedno o drugie – wirują – góry śpiewające – tworzą pierścień czasu, zataczają krąg, „święty obszar świątynny” (Lagerkvist), „ołtarz kadzenia”, jak u Jahwe Mojżesz, Jeremiasza (2 Mch 2, 5), miejsce obcowania świętych, Namiot Spotkania, Skała „zarzucona kamieniami”: „Wszyscy wiedzą, że jest strasznie, ale gwizdzącym czajnikiem zagłuszamy lęk. [...] Nie chcemy przyznać, że im wyżej, tym więcej szans na przeżycie, a może mniej. [...] Maryja śpiewała opiekuńczą pieśń, niosły się echem kolejne skoki po skalnych grzędach i lśniły popasy na trawiastych półczkach. Zgromadziliśmy się tu, by przekazać sobie znak pokoju, by podzielić się dobrą nowiną, która jeszcze nie zginęła. Kiedy my żyjemy. Kiedy Maryja wstawia się za duszami charcików, które trzęsą się z zimna, spoglądając na leniwe obłoki. Wioskę bierze w ramiona góra, w ścianie kładziemy się spać” (*Dzień charcika*).

Prorocze widzenie (Jr 27, 5) na tych samych prawach ufundowane

co senne surrealistyczne. Układana litania obrzędowa Jakuba Kornhausera: „Bijemy się z oddechami, rytm budzi nowe domy. Nowy domu, módl się za nami. Nowy garażu, módl się za nami. Nowa szopo, módl się za nami. Kominy, módlcie się za nami, i drzewa. [...] Każdy rozpoznaje pana i nazywa go innym imieniem. [...] Świątemu kotu fosforyzują wąsy” (*Dzień świni*), rozrasta się w miejski „katechizm”. To pisanie przypomina Mirona Białoszewskiego doświadczenie peryferyjnej przestrzeni. Poeta dobudowuje do różnych gatunków skał, osadowych, narzutowych, do jednego wyrazu, ideę totalności, system kolokacji, nawet najdziwniejszych, asocjacyjnych wrażeń, tworzy syntaktykę, systematykę dziejów, logikę objaśniającą opatrnościowy porządek, i własny udział w tym porządku, (nie)poruszonym przez lawiny, ognie, mgły: bierze czekany, schodzi z Ziemi Oławskiej, mija górę-kazalnicę (Kazalnicę Miękusowiecką), górę – świętego kota, „górze głazów”: „Okazuje się, że gór jest znacznie więcej, wszystkie pasma idą w równych odstępach. W każdym tyle samo ścian, tyle samo szczytów i tyle samo panów, którzy nie wrócili, skąd wyszli. W każdym dziury wycięte na słońce, z zasuwą na księżyc i chmury z waty. Ściągają mleko z piersi nadziei” (*Dzień norki*); łańcuchem nie się melodia gór, zaśpiew języka – surowość wyszana fakturą drogi, jej

bez-słodczy – poeta kolejne ogniwa krajobrazu szczepia w łańcuszek rodu ludzkiego.

Mapa Jakuba Kornhausera, choć okonturowana, kreślona na szczególnych prawach – pozbawiona dokładnego chronometru – narracja błąka się po koleinach, uwięziona przez umowny czas: dziewięć dni bohaterowie spędzają w skalnych ścianach, w umartwieniu, na twardej regule modlitwy ich słowo wykrąmione – słyszą głos – wyrocznia Pana – wypełnienie czasu – nadchodzi paruzja, oglądają ziemię z perspektywy napowietrznej, peryferie Krakowa jako Nowe Jeruzalem, przed ucieczką w nowy świat dekada schodzi im na obejście znajomego gościńca, jeszcze niedawno ziemia wyglądała tak: domowe przed-szkole, „truskawkowe pole”, płot z ostrowizn, ostruganych na szpic ołówków. Teraz straszy, woła zapodziały duch dzieciństwa: *et in Arcadia ego*: „Nigdy się nie sądziło, że nadejdzie dzień odczarowania, dzień powrotu. Z piersi wyrośnie nam krzyż, że z żołądka truskawka, nigdy. Że z nosa się uchowa niewiele ponad to, co chcieliśmy zapomnieć, że uszy wezmą na sprzedaż” [*Rok pierwszy (Pustynna)*]; groza śmierci i jej kontrpunkt, muzyczna kompozycja – dom umarły obok domu żywego – rośnie: „Przecież są to zabawne opowiadki, pełne ciepła i zaskakujących puent. Dom zarośnięty jak wcześniej, obok

dom zarośnięty, i obok” [*Rok pierwszy (Pustynna)*] – nuta grana u Kornhausera – na ironię losu – zaklepie się nią dom bez okna życia, każdą biedę – ironia dobrze znosi ontologię komplementarności – ruiny pamięci opłatane wiecznie żywą „zieloną palisadą”.

Jak już się osadzi oko oglądającego na nieprzetartych sprzętach dziecięcego pokoju, na kurzu rzeczy minionych, kolejne przemianowanie rzeczywistości – oto ziemia, jak po wybuchu nuklearnym, przyczepione doń etykiety: „nowy wspaniały zamek”, nowy człowiek, rozsiadł się na radioaktywnym śmietniku *homo metallicus*, ma w posiadaniu najnowsze wydanie nadrealizmu – zamiast przedruku pism Huxleya, moduł towarzyskiej gry terenowej; i utopia negatywna ma swój zwój, rozwój ksiąg, futurizm bez ducha „pustką zionie”, „nie cieką [w nim] głębie”, choć świat „w ścisiku”, redundancja, nadorganizacja bez Sensu, świat opustoszały, człowiek bez Ziemi?; „innego końca świata nie będzie?": „Jezus Maria, już po człowieku! Poszedł pan szukać charcików w ścianie” (*Dzień charcika*).

Proza artystyczna Jakuba Kornhausera, jeśliby szukać dla niej tradycji najbliższej, byłaby nią dykcja Zygmunta Haupta, przepełniona obrazami wirujących światów, ujarzmiona przez precyzję kreski malarskiej, rzeźbę terenu. W wieloksięgu poety cezura czasu zniesiona, czytamy o rozcho-

dzących się promieniach – w domu ludowym trwa nabożeństwo, kopuła nieba w rozbłyskach, szpule, wrzeciono mgieł niczym „całopalne żertwy” (2 Mch 2, 10), zaintonowana Maryjna pieśń ofiarna, za słaba, by zagrozić drogę czerni nocy, rozlała się na zgromadzonych trwoga. Cóż jest człowiek na tle wszechmogącej, rozedrganej Natury, gdy chodzą góry, coż jest człowiek? Lśni z różnych stron przywiany osad skalisty, sklepienie niebieskie usypane z kamieni, rośnie cmentarzysko, lawina obrazów na dach świątyni spada; tyle świata, ile *widmowych* ok: mimetyzm, kracjonizm, wizja, równanie, Litera i Duch, przełęcz górskie, sygnowane ruchomym wielościannem poetyk. Widziany z góry, w pełnym świetle cel wędrowki – „od dramy do rzeźby” (Norwid), tworzenie konstrukcji świata opartej na wzniosłości, uduchowionej przestrzeni, która jest domem, pustynią, świątynią, obszarem zadomowienia i gromadzonego lęku metafizycznego. Droga zaś, zaklęta droga, w przypowieści Jakuba Kornhausera, jest kolibą (*колыбель*), kolebką, kołyską, miejscem ustanowionej więzi ze światem i jej rozerwaniem przez ostateczność, przychodzącą śmierć.

Aleksandra Francuz

Jakub Kornhauser, *Dziewięć dni w ścianie*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2019

Wyznawca, uczeń, hermeneuta

Godot i jego cień to trzecie wydanie autobiograficznej książki Antoniego Libery. Pierwsze i drugie opublikowane zostały w oficynie Znak (2009, 2013). Teraz książkę wydał Państwowy Instytut Wydawniczy (w trzydziestą rocznicę śmierci Samuela Becketta). Kolejna edycja to dla recenzenta spora niewygoda, bo już wcześniej krytycy zwrócili uwagę na to, co najważniejsze, a przede wszystkim wyłuskali z tomu Libery znakomite anegdoty. A jednak jedną z nich chciałbym przypomnieć. Libera wspomina spotkanie z Beckettem. Młody tłumacz dopytuje o dobór imion w utworze. Rozmowa schodzi na Sławomira Mrożka. Beckett oznajmia: „Oczywiście że znam. Spotkaliśmy się kiedyś, i nie tak dawno w Stuttgarcie. Nadzwyczaj miły człowiek. Milczący, wycofany. Mieliśmy świetny kontakt”.

Ale dekada, która dzieli nas od pierwszego wydania, to długo i dzisiaj książka Libery znaczy trochę inaczej. Również dlatego, że zmienił się status pisarza. Nazwisko Libery pojawia się w zestawieniach najwybitniejszych polskich twórców (*vide*: ankieta „Kwartalnika Artystycznego”). Bywa też, że o Liberze wspomina się w innym kontekście; jest kimś, kto dystansuje się wobec literackiego *mainstreamu*, kto z dystansem traktuje życie literackie, a prawdziwie interesuje się nie tylko

estetyką, lecz i nauką oraz przedstawia diagnozę współczesności.

Dzisiaj tom *Godot i jego cień* możemy odczytywać w kilku przekrojach. Przede wszystkim książka jest intrygującą wersją autobiografii. To jeden z tych gatunków, który w naszym piśmiennictwie się upowszechnił. Ponadto tom Libery, niezależnie od tego, że pokazuje świat z perspektywy jednostkowej, stanowi swoiste kompendium biografii i pisarstwa Becketta, jednego z największych twórców literatury i teatru dwudziestego wieku. Trzeba też wspomnieć o sztuce krytycznej Libery. Jego stanowisko w tej dziedzinie jest osobne. Gdybym miał posłużyć się jakąś formułą, która mogłaby oddać tę odrębność, stwierdziłbym, że Libera to bodaj najwybitniejszy u nas przedstawiciel krytyki pozauniwersyteckiej. A oczywiście *Godot i jego cień* to też propozycja świadka przemian duchowych, który przedstawia nam wizję współczesności. Wszystkie te przekroje są ważne i warte komentarza. Skupię się jednak na wybranych zagadnieniach.

Tak więc *Godot i jego cień* to autobiografia, jednak w szczególnej odmianie. Sam Libera wspomina o autobiografii intelektualnej. Co to jednak znaczy w wypadku tego pisarza? Nie ma wątpliwości, że to Beckett jest dla Libery pisarzem najważniejszym. Jedną z formuł oddającą znaczenie noblisty pojawia się już w prologu

książki: „Beckett. Jego osoba. Jego literatura. Jeżeli w moim życiu było jednakże coś, co można by nazwać ziarnem – jakiś wybór czy akt naprawdę wartościowy – to było nim właśnie to: że spośród wielu głosów, jakie mnie dochodziły, wyróżniłem ten właśnie i na nim się skupiłem; że właśnie tego pisarza sobie upodobałem i zacząłem go zgłębiać, stając się z biegiem czasu jego wyznawcą i uczniem”.

To jest właśnie doprecyzowanie perspektywy, z jakiej pisarz ogląda świat, lecz także dookreślenie autobiografii intelektualnej. Libera traktuje estetykę Becketta jako swoisty metajęzyk, którym przedstawia swoje życie i współczesność. To jedno z kilku objaśnień tej odmiany gatunkowej pisarstwa. Ale pisanie o Beckettzie z perspektywy autobiograficznej tłumaczy się jeszcze inaczej. Aby przybliżyć ten aspekt książki, trzeba odwołać się do teorii z połowy dwudziestego wieku. To Umberto Eco zajmował się korelacją interpretacji i procesu twórczego. Interesowało go to zagadnienie w postaci nowoczesnej. Eco zastanawiał się, jak dzisiaj odpowiadać na pytanie, co to jest dzieło sztuki. I wyjaśniał: „Zrozumieć formę oznacza zinterpretować ją, tzn. przeżyć proces, który legł u jej początków. Innymi słowy, wyodrębnić u źródeł formy formatywną intencję, a potem śledzić jej losy, rozwój i rezultat, tj. ponownie przeżyć proces, który od początkowego impulsu doprowa-

dził do skończonej formy, po to, by pojąc w ten i tylko ten sposób, dlaczego forma jest taka, jaka jest, i dlaczego taka musi być”.

Ta analiza, pochodząca jeszcze sprzed semiotycznej fazy twórczości uczonego, dobrze oddaje to, o co chodzi Liberze. Pragnie odtwarzać najważniejszą w życiu fascynację literacką, a jednocześnie chce wnikać w znaczenia sztuk Becketta oraz w tajemnice ich tworzenia. Innymi słowy, autobiografia intelektualna, komentarz filologiczny, opowieść o autorze *Końcówki* występują tu na równych prawach, a wszystkie razem są niezbędne, by oddać fenomen Becketta. Nieprzypadkowo w książce Libery w kilku miejscach pojawiają się uwagi o *Powiększeniu* Antonioniego. Autotematyczny film włoskiego reżysera stanowi syntetyczne objaśnienie stanu sztuki połowy dwudziestego wieku.

Autobiografia intelektualna tłumaczy się jeszcze inaczej. Jak wiadomo, ważną rolę w wyobraźni twórczej Becketta odegrał Giambattista Vico. Beckett interesował się jego teorią historii, mitu, języka. Otóż Vico jest też autorem nowożytnego wzorca autobiografii. James Olney nazywa ją periautografią. Nie jest bowiem tylko rekonstrukcją autonomicznego „ja”, ale również tego, co dzieje się wokół podmiotu autobiograficznego, co go współtworzy. To właśnie dlatego Vico uznaje się za prawodawcę autobio-

grafii intelektualnej (akademickiej). W sformułowaniu neapolitańczyka metoda rekonstrukcji drogi życiowej wygląda tak: „W opowieści naszej nic nie będzie zmyślane, tak jak sprytnie uczynił to René Descartes, kiedy przedstawił metodę swoich studiów, tak żeby wyeksponować tylko zainteresowania filozoficzne i matematyczne, usuwając w cień wszystkie inne nauki, które składają się na boską i ludzką wiedzę. Ze szczerością, jakiej zwykło się wymagać od historyka, przedstawiamy tu szczegółowo i z całą otwartością wszystkie rodzaje badań, którym poświęcił się Vico, aby ujawnić właściwe i naturalne powody takiego a nie innego jego naukowego sukcesu”.

A przecież to nie wszystko, bo do historii intelektualnej trzeba włączyć również opis inscenizacji sztuk, które prowadzą do właściwego zrozumienia teatru Becketta. Już studenckie wystawienie *Końcówki* pozwala odsłonić estetykę i antropologię Becketta. Okazuje się, że sztuka skonstruowana jest według zasady ukrytego realizmu: „Chodzi o to, że światem, jaki się tu wyłania – światem przecież umownym, wykreowanym, sztucznym – rządzą jednakże prawa właściwe rzeczywistości”.

Będąc autobiografią, *Godot i jego cień* dokumentuje też pewną postać krytyki literackiej. A w niej bodaj najważniejsze są trzy kwestie. Jest to

krytyka, która wspiera się na filologii (obejmującej również zagadnienia tłumaczenia), mitografii i eksplikacji tekstu. Ten status krytyki wynika z rozpoznania sytuacji duchowej człowieka dwudziestego wieku i z pojmowania literatury, a zwłaszcza z interpretacji twórczości Becketta. Jeśli chodzi o pierwszą sprawę, diagnoza Libery wygląda tak: „Na zrujnowanej ziemi człowiek znowu tkwi sam i bez dachu nad głową. Nie może już powrócić do dawnego porządku: jest on jak raj biblijny – utracony na zawsze. Nowego porządku nie ma. Człowiek w tym stanie rzeczy na nowo jest wygnańcem, jak na początku świata. Tyle że bardziej świadomym swojej przypadkowości”.

To właśnie ten stan opisuje literatura, a najlepiej wywiązuje się z tego zadania Beckett, tworząc „figury-ikony”. Ale nie chodzi tylko o diagnozę, rzecz w tym, by nadać jej odpowiednią tonację emocjonalną: „To nie jest dzieło wyłącznie wybitnego umysłu i szczególnej uwagi w stawianiu trudnych pytań; to również – a może nawet w przeważającej mierze – owoc wielkiej emocji: bojaźni, udręczenia, samotności, tęsknoty”.

Wspomniałem wcześniej, że *Godot i jego cień* to autobiografia intelektualna. W tym miejscu należy doprecyzować tę formę. Książka Libery jest bowiem złożona właściwie z nowelek. Poszczególne rozdziały tomu opatrzone są efektownymi tytułami,

mają wyrazistą kompozycję i tonację emocjonalną. Już pierwszy rozdział książki to nowelka autobiograficzna. Jej tytuł przypomina recenzję: *Godot w Teatrze Współczesnym*. W rzeczywistości to zabawna historyjka o tym, jak uczniowi drugiej klasy szkoły podstawowej podstępem udaje się dostać na premierę sztuki Becketta. Nie chce zostać sam w domu. Oznajmia, że ma lęki. Wymyśla, że obawia się o los psa wysłanego w kosmos. I rzeczywiście, w nowelce mamy zapis dziecięcej recepcji dramatu Becketta. Więcej, młody widz podejrzewa, że mógłby odegrać rolę Chłopca-Posłańca. Po spektaklu dzieli się z ojcem swoimi pomysłami inscenizacyjnymi. Nowelka ma też wyraziste zakończenie. Ojciec w Radiu Wolna Europa słyszy, że agencja TASS podaje, że pies Łajka, wracając z wyprawy w kosmos, został humanitarnie uśpiony. Co ojciec kwituje, że to zbyt piękne, aby było prawdziwe. Tak oto sztuka Becketta oświetlona jest historią, a estetyka spotyka się z etyką.

Ale być może należy odczytywać prozę autobiograficzną Libery jeszcze inaczej. W najlepszej wersji jest ona realizacją prozy podróżniczej. Zasadniczą bowiem część książki wypełniają opisy wypraw pisarza do różnych miast w Europie i na świecie. Są to podróże śladami Becketta, ale w wielu miejscach się autonomizują. Znajdziemy więc ciekawe przedstawienia

architektury i przyrody. Przy okazji pobytu w kolejnych metropoliach Libera dokonuje uogólnień i podejmuje polemiki historyzoficzne. Tak jest, gdy w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku młody intelektualista z Europy Wschodniej przybywa do Sztokholmu. Wie, na jakich zasadach dokonano po 1945 roku podziału świata. Zdaje sobie sprawę z tego, że reprezentuje „niższość” Wschodu wobec „dojrzałości” Zachodu. I oczywiście korzysta z podpowiedzi pisarzy, w jaki sposób zadomowić się w uprzywilejowanym świecie. Przypomina sobie filozofię Gombrowicza: „Chociaż z pasją wyszydzał dziecinność naszej kultury (naiwność, mitomanię, pociąg do maskarady), pod koniec życia jednak przypuścił otwarty atak na ducha Europy Zachodniej. A uczynił to właśnie z pozycji anachronicznej – polskiego szlachcica z prowincji”. Ostatecznie Libera porzuca lekcję Gombrowicza na rzecz rozpoznać Becketta. A ponadto doprecyzowuje diagnozę, bo uzupełnia ją o doświadczenie osobiste. Stąd pytanie: „Co jako przedstawiciel »skrzywdzonych i poniżonych«, jako ktoś, kto dojrzał w przestrzeni dotkniętej Zagładą i w czasie, kiedy wybrzmiewał przeraźliwy krzyk Hioba (któremu, trzeba dodać, nie wyrównano tym razem zaznanych krzywd i męki), i wreszcie jako jednostka żyjąca w świecie absurdu – co mam do powiedzenia lub zaproponowania

systemu Zachodowi, biadającemu nad sobą, pograżonemu w zwątpieniu?”.

To uszczegółowienie jest ciekawe z punktu widzenia doprecyzowania autobiografii. Libera wspomina o Zagładzie. Można by stwierdzić, że cała opowieść Libery rekonstruowana jest w cieniu Zagłady. Nie chodzi tylko o sytuację Europy po 1945 roku. Zagładę przeżyli rodzice Antoniego, którzy wydostali się z getta warszawskiego. A jest jeszcze inny bohater autobiografii Libery, pan Arnold, który stracił w latach wojny żonę i syna. To z biblioteki pana Arnolda, gdy wyjeżdża z Polski, aby osiedlić się w Niemczech, student Uniwersytetu Warszawskiego wybiera stare numery „Dialogu”. Jest wśród nich zeszyt 1 z 1956 roku z tłumaczeniem dramatu *Czekając na Godota*. To pan Arnold pomaga Antoniemu w kolejnych miastach europejskich, organizacyjnie i finansowo. Dlaczego? Antoniemu wyjaśnia to pani Z. pracująca w Księgarni Polskiej w Paryżu: „Spełnia w ten sposób marzenia związane z Beniaminem”, synem, który nie przeżył Zagłady.

Równie ważne jest w tym cytacie imię Hioba. W kilku miejscach tomu Libera wraca do biblijnej historii, a także do współczesnych jej interpretacji. Nieprzypadkowo Libera wysoko ceni książkę Bronisława Baczkki *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność cierpienia*.

Nie możemy pominąć innego jeszcze wątku książki. *Godot i jego cień* dokumentuje ważny spór z ojcem. Zdzisław Libera, jak zaznaczyłem, pojawia się w autobiografii tłumacza. Nie można jednak z tych wzmianek wiele powiedzieć o roli Zdzisława Libery w historii nauki polskiej. Że była to postać niezwykła, możemy dowiedzieć się z innych źródeł, na przykład z listów kierowanych do historyka literatury. Zofia Szmydtowa pisała w 1957 roku: „Patrząc już szósty rok, jak niestrudzenie, cierpliwie, jak uważnie sprawuje Pan rządu dziekańskie. Ile Pan rozładował uprzedzeń, zadrażnień, niechęci, nie żałując sił i czasu, żeby wprowadzić ład, wyświecić rację”.

W tym cytacie zwróciłbym uwagę na dwa określenia przymiotów profesora: „wprowadzanie ładu” i „wyświectlenie racji”. Prowadzą one wprost do zainteresowań naukowych Zdzisława Libery, który specjalizował się w literaturze osiemnastego wieku. To właśnie w tym stuleciu poszukiwał podstawy do rekonstrukcji życia społecznego po 1945 roku. Ale i w połowie lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, gdy komentował nowsze prace na temat nowożytności, przypominał, że w wieku Oświecenia „obok głównych tematów epoki, takich jak problem cywilizacji, postęp, tolerancja, sprawiedliwość, prawa człowieka, ujawniły się nowe drogi do wiedzy o człowieku

i jego związkach z Bogiem i powstały nowe zagadnienia badawcze dotyczące egzystencji ludzkiej, sytuacji kobiety i dziecka, losu ludzi chorych psychicznie, praw rządzących historią”.

Inaczej sytuację Europy rozpoznaje syn, Antoni. Według niego to Kartezjusz i Kant wyznaczają początek kryzysu kultury europejskiej. To, co ojciec odczytywał w kategoriach emancypacji, syn traktuje jako początek upadku.

Wracam do poruszonej wcześniej kwestii. Antoni Libera jest również przedstawicielem środowiska naukowego. Doniosłym jego osiągnięciem badawczym jest tom dramatów Becketta przygotowany dla Biblioteki Narodowej w 1995 roku. A przecież i inne prace Libery są trwałym osiągnięciem polskiego i międzynarodowego literaturoznawstwa. Dość powiedzieć, że nowatorskie odczytanie *Kosmosu* znajduje się w najlepszym do dziś zestawie prac o Gombrowiczu: „*Kosmos*”. *Wizja życia – wizja wszechświata*, w tomie *Gombrowicz i krytycy*. A jednak w swojej autobiografii intelektualnej Libera nie eksponuje własnych związków z instytucjami naukowymi. Jakkolwiek dowiemy się, że pisze pracę doktorską, że spotyka przedstawicieli środowiska uniwersyteckiego, to raczej wyczuwamy obojętność wobec filologii kampusowej. Można to tłumaczyć na różne sposoby. Zapewne jest w tym stanowisku jakiś ślad fascynacji drogą życiową

Becketta, który zrezygnował z kariery uniwersyteckiej. Może też chodzi o rezerwę wobec wyborów ojca, nie tylko pracownika Uniwersytetu Warszawskiego, lecz i administratora nauki (był wieloletnim dziekanem).

Nie chodzi jednak tylko o to, że Libera niejako dystansuje się wobec światka uniwersyteckiego. Rzecz w tym, jak w swoich odczytaniach utworów Becketta odnosi się do badań akademickich. Bo przecież o nobliście powstało wiele biografii i prac analitycznych. Becketta interpretowali najwięksi znawcy dramatu na świecie. Wiele o Beckettzie rozprawiano także u nas. Niewątpliwie autor *Czekając na Godota* fascynował Jana Kotta, intrygował Jana Błońskiego, zachwycał Marka Kędzierskiego. A i w ostatniej dekadzie pisano o irlandzkim nobliście obszernie i wnikliwie (między innymi Jakub Momro w publikacji *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*).

Dobrze w metodę Libery wprowadza rozdział *Wzdłuż jego biednego ramienia*. To tu tłumacz biedzi się nad tekstem dramatu i postanawia dopytać autora o kwestie filologiczne związane z *Footfalls*. Oto jak Beckett odpowiada na jedno z pytań: „Zachować ‘Winter’, jak jest. W – odwrócone M (Matka), jak »Amy« – anagram »Maj«”.

Libera jest uradowany i podejmuje sugestię interpretacyjną: „‘Winter’ jako pseudonim prototypowej »Mother«;

W jako M odwrócone! Jak mogłem na to nie wpaść, mając przecież w pamięci drukowany niedawno w »Literaturze na Świecie« szkic Martina Esslina, który właśnie tej sprawie poświęca osobną uwagę, uprzytamniając odbiorcy, że większość postaci Becketta ma imiona na M (Murphy, Molloy, Moran, Malone, Macmann, Mahood) lub na literę W (Watt, Woburn, Winnie, Willie), i rozważając piętrowe znaczenie tej tendencji”. To tylko fragment eksplikacji, które kończą się uogólnieniem o antropologii Becketta.

Ta analiza jest ciekawa przynajmniej z trzech powodów. Interpretacja Libery jest ściśle związana z tłumaczeniem tekstu. Filologiczne dociekania zmierzają do odkrycia ukrytych w tekście zasad, które mają dwojaką postać: liczbową i anagramatyczną, a niekiedy ikoniczną (wygląd litery). Ponadto znaczenie utworu potwierdza twórca. Stąd konsultacje z Beckettem. W poszukiwaniach wykładni dzieła pomagają sugestie innych (tu Martina Esslina), ale właściwie interpretator odkrywa znaczenia poprzez własną pracę intelektualną i wysiłek duchowy.

Jerzy Madejski

Antoni Libera, *Godot i jego cień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019

Okazywanie języka

Styk to przestrzeń nieoczywista, frapująca i niebezpieczna. Na styku rodują się zaklęcia i kłutwy, wypowiedane są słowa radosne, ale też złorzeczenia, inkantacje poetów, wyjaśnienia obserwatorów. Magiczna płaszczyzna o wielu wymiarach, gdzie jeden temat płynnie przechodzi w drugi, w zasadzie bezszelestnie, cicho i niepozornie. Styki to elementy delikatne. Brak należytego traktowania skutkować może pojawieniem się przekłamań i nadużyć, by w skrajnych przypadkach doprowadzić do wyłączenia modułów odpowiadających za funkcjonowanie systemu znaczeń. Jak zatem odkryć, czy znaleźliśmy się na takim właśnie „wrażliwym” odcinku, gdzie odrębne prawa tworzą własne systemy nazywania?

Wznowiona po kilkunastu latach książka Piotra Sommera jest czymś w rodzaju dziennika podróży po zagadkowym łądzie samotnej myśli, po terenie rozpościerającym się pomiędzy Scyllą języka skondensowanego a Charybdą analitycznego dyskursu, zaopatrzonego w czuły aparat komentatora. Bo przecież nie chodzi tu ani o objaśnianie zastanych sytuacji, ani o towarzyszenie postaciom, którym udało się uwięzić rzeczywistość w zgrabnej formule lub formie. Być może tak właśnie należało czytać te szkice kiedyś, przed laty. Dziś stano-

wią świadectwo osadzania się języka, w konfrontacji z wyobraźnią, z innym językiem, często zupełnie odmiennym, obcym. Podróżowanie „po stykach” ukazuje atrakcyjność takiej formy doświadczania językowej przyrody. To trochę jak chodzenie na rękach, co zresztą zostało w jakimś sensie przywołane na okładkowej ilustracji. Świat widziany z takiej perspektywy jest wciąż ciekawy, chociaż trochę dziwny, nietypowy. Można w nim podejrzec rzeczy, o których wcześniej w ogóle się nie myślało. Takie odkrycie cieszy, pozwala ugruntować własne wybory, pracować na styku doświadczenia językowego z egzystencjalnym, bo przecież krytyk nie żyje w próżni, wybierając, „pisze” indywidualne życie, a raczej dopisuje do niego wymyślone sensory. Poeci Sommera, począwszy od Wata poprzez Ficowskiego, Heaney, Reznikoffa, Ashbery’ego, Ginsberga po Lowella, to budowniczości jego świata, tworzą formy pamięci zastanej, które prowokują do działania. Banałem byłoby twierdzenie, że poświęcanie uwagi tym wielkim miłośnikom słowa (i wielu innym) prowadzi Sommera do rozwiązywania spraw najistotniejszych dla niego samego. Coś jednak jest na rzeczy, o czym świadczyć może fakt, że bohaterowie tych szkiców zajmują się aranżowaniem spotkania. Spotkanie odbywa się, oczywiście, w strefie specjalnej, na styku teorii i praktyki, a także, o czym była już mowa – in-

terpretacji. Dla interpretatora istotne jest z kolei to, co jawi się nie wprost, co rozwija się nieco z boku, jako akcent, wobec którego nasza ciekawość nie była dotychczas aktywna. Zresztą, dzięki skrupulatnemu, sprytnie prowadzonemu wywodowi rzeczy mniej doniosłe stają się najważniejsze, a te do wczoraj kluczowe opalizują nowymi sensami i znaczeniami. Bardzo jasno zostało to zaprezentowane w tekście tytułowym, gdzie rozważa się lokalizację przestrzeni determinujących rozumienie wytworów kultury – peryferie i centrum. Autor bez skrupułów konstatuje, że wskutek doświadczania bliżej nieokreślonego nastroju peryferie zmieniają mu się nagle w prowincję, co z kolei tłumaczy mechanizmem „odwrotki”, to znaczy czymś w rodzaju konceptualnego przeciwstawienia. Tyle że przy okazji wypada zastanowić się nad tym, kto tak naprawdę dokonuje tych przeinaczeń, jaki jest status podmiotu referującego. W ten sposób dochodzimy do zasadniczego dla tej książki zagadnienia. Docieramy do pytania o umiejętność czerpania z tej wyprawy satysfakcji poznawczej. Przez autora i przez nas, ponieważ ostatecznie to my, czytelnicy, towarzyszymy tym wszystkim utarczkom z cudzymi idiomami, to my archiwizujemy spotkania z odmiennymi językami, które w przestrzeni „na styku” udaje się na moment zatrzymać. Język, który przed chwilą był jeszcze całkiem

czytelny, staje się wyzwaniem, czeka na odpowiednie ujęcie. Repertuar takich „ujęć” przynosi bliska autorowi twórczość (tak właśnie – twórczość) translatorska. Rozczulające są wywody poświęcone przekładaniu na język polski miniatur Charlesa Reznikoffa, ale też cała ta działalność uzmysławia nam, jak bardzo Sommer wrósł w dwudziestowieczne języki opisu i w jaki sposób stara się z nich wyzwolić dla własnego, poetyckiego dobra. To są, rzecz jasna, tematy wzięte z zaplecza, choć bezsprzecznie trzeba mieć je w pamięci. Tym bardziej że jeden ze szkiców opisuje taki właśnie moment budzenia się strategii demaskatorskich na styku przeróżnych form obrazowania i artykułowania znaczeń. Moment ten na kilka sposobów zaistniał w poezji Jerzego Ficowskiego, który poprzez liczne „zabawy i gry” z językiem doskonalił swe narzędzie opisu, prowadząc momentami ryzykowne, ale przecież całkiem opłacalne igranie ze słowem jako nośnikiem sensu. Pisze Sommer, że Ficowski poszerzał „możliwości kontaktu między językiem a tym co język »przedstawia«”. I to jest jeszcze jedna odsłona styku, tym razem zupełnie fundamentalna, implikująca odnawialność, celowość, powagę i głęboką chęć używania słów jako składników mitu, a więc czegoś tworzonego bardzo serio. Ten mit pojawia się zresztą przy okazji analizowania pewnego paradoksu. Wiąże

się on z akceptacją przez „mówiących wprost” nowofalowców konfesyjnych i egotycznych strategii wspomnianego już wcześniej Roberta Lowella. Ale styki powstają także wtedy, gdy tematy oddalają się od znaczeń poważnych. Te „radośniejsze” momenty mają to do siebie, że ich udział w postrzeganiu życia kulturalnego jest równie istotny, jak w przypadku zagadnień poświęconych powołaniu słowa. Sommer zapuszcza się na takie dzikie terytoria, znosząc wszelkie niedogodności z tym związane, choćby i markowane. Bo przecież o ile w przypadku omówienia książki Mętraka jak najbardziej jest nam do śmiechu i tylko zdumiewa specyfika poruszanych „problemów”, to już diaryistyczny opis życia redakcyjnego, nagromadzenie tych wszystkich imion i aktywności, każe myśleć, że styk to jednocześnie płaszczyzna porozumienia i nieporozumienia komentatora literackiego, moment jego rozczarowań i próba porządkowania wrażeń – jak z tym przecinkiem u D.J. Enrighta, jego (przecinka) obecności lub nieobecności, rozważanej w sześć dni po ataku i zniszczeniu World Trade Center. Przecinek, znak diakrytyczny, słowo, składnia – mają sens, mówią o świecie, tłumaczą przestrzeń styku. To również, o czym już było, praca na styku doświadczenia egzystencjalnego i językowego, co w przekonujący sposób wybrzmiało w idiomie poetyckim Wata. Przypomina o tym

wyбір trzech wierszy tego autora jako reprezentatywnych stanowisk dwudziestowiecznej poezji.

Nie lada sztuką pozostaje umiejętnie rozłożenie akcentów pomiędzy twórczość własną, zasłyszaną, interpretowaną i przetłumaczoną. Ta ostatnia działalność pozwala przy okazji puścić w obieg motywy, które – jak to w kulturze – są pielęgnowane i powielane. Zginąć nie mogą, a ich naturalne środowisko ma zbyt mało miejsca na to, by pęczniały w nieskończoność, niosąc pozytywne skojarzenia.

Styki to miejsca ulotne. Wiemy o ich istnieniu, ale cała praca badawcza analizująca struktury takich płaszczyzn trwa dość krótko. Dlatego zawołanie „po stykach” można również tłumaczyć w kontekście stwierdzenia pewnej smutnej konieczności („po czymś”). „Po stykach” może nawoływać do reorganizacji i nowych odkryć. Albo do zestawiania znanych motywów i prowokowania ich znaczeń na zasadzie analogii, co dla dobra całej historii jest tym korzystniejsze, że jednak tę mityczną ciągłość podkreśla. Niejako mimochodem zostało to zademonstrowane w szkicu poświęconym „chmurom” Szymborskiej i Mickiewicza, gdzie puszczone w ruch języki, każdy na swój sposób, prowadzą do podobnych rozpoznań, przynajmniej w przestrzeni wiersza. Ciągłość podkreślają także powroty, chociaż ich przebieg różnie się rozwija.

Kontynuacje są dla Sommera wyrazem urzeczenia (to jasne), ale przede wszystkim możliwością kontaktu z językiem, jedynym i niepowtarzalnym, przywoływanym wielokrotnie. To naprawdę fascynujące, w jaki sposób wracają w tych szkicach poeci, którzy wciąż poważnie myślą o świecie. Do nich należy ostatnie słowo (antologię wierszy znaleźć można na końcu książki), które Sommer pozostawia jako przypomnienie wszystkich zagadnień poruszanych w części dyskursywnej.

Pod koniec pozostajemy sam na sam z tekstem poetyckim (polskim i tłumaczonym), który broni się mocą własnej struktury. I broni się tym, że poezja bywa domeną nowych ujęć i nowych odczytań. Nie tylko bowiem ściany muzeów przyjmują eksperyment (na przykład awangardowy obraz) jako coś naturalnego. Zadrutowana strona również może przekształcać nasze przyzwyczajenia, okazując języki (wielki temat), podglądając je „na stykach”, gdzie mają swoją barwę, a przede wszystkim indywidualne znaczenie. I o tym także jest ta książka.

Jakub Beczek

Piotr Sommer, *Po stykach*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2018

Świrszczyńska raz jeszcze

Zirytowała mnie książka *Jeszcze kocham...* opracowana przez Wiolettę Bojdę. Nie z powodu zawartego w niej pamiętnika miłosnego Anny Świrszczyńskiej, ale z powodu opracowania. Wydawałoby się, że nie ma bardziej niezwruszonej zasady edytorskiej, jak ta, że opracowanie powinno być wyraźnie oddzielone od samego tekstu autorskiego i prezentowane nie na tym samym poziomie, ale jako służebne, krok za wypowiedzią pisarską, która jest przedmiotem komentarza. Edytor powinien wiedzieć, że jest tylko pośrednikiem, oddającym do rąk czytelnika nieznaną tekst, dostarczającym informacji, czasami niezbędnych do rozumienia tekstu, czasami po prostu pomocnych, ale często – nieco nadmiarowych. Tekst literacki jest bowiem w pewien sposób samowystarczalny, prowokuje do różnych odczytań i zadaniem edytora jest dostarczenie ku temu odpowiednich narzędzi i pozostawienie czytelnika z otwartymi możliwościami odczytań. Poza tym faktograficzny komentarz nie powinien mieszać się z interpretacją, która oczywiście może się pojawić, ale nie powinna być jednostronna.

W tej książce układ jest taki: najpierw mamy zajmujący pięćdziesiąt siedem stron *Wstęp* edytki, potem – tekst pamiętnika Świrszczyńskiej,

wypełniający sześćdziesiąt dwie strony, następnie *Zakończenie* (circa dwadzieścia stron) i przypisy o podobnej objętości co *Zakończenie*. Jedyne znajdujące się na końcu przypisy zostały złożone mniejszą czcionką, sam tekst i opracowanie zaprezentowano czcionką o podobnej wielkości, ale innego kroju, przy czym edytorski komentarz – półgrubą i większą o kilka punktów, a autorski tekst – nie tylko mniejszą, ale i bledszą, kiepsko kontrastującą z mocno kremowym papierem. Tekst złożony jest tak samo jak występujące w komentarzu cytaty. Zaczyna się on od strony pięćdziesiątej ósmej, a więc nie od prawej. Pozałowano strony *vacatu* na oddzielenie komentarza od utworu, podobna jest sytuacja na stronie sto dwudziestej – *Zakończenia* nic nie oddziela od pamiętnika, co sprawia wrażenie, że tekst Świrszczyńskiej jest jedynie kolejnym cytatem, służebnym wobec interpretacji Wioletty Bojdy. Zgodnie z tym, jak zostało to zaprezentowane w książce, zapis strony tytułowej powinien eksponować panią Bojdę, a nie Świrszczyńską.

Wydawałoby się, że to sprawy techniczne, ale to jedynie początek problemu. Rozbudowany komentarz dotyczy biografii Anny Świrszczyńskiej, obejmuje w skrótovej formie młodość i czas wojenny, koncentrując się na okresie po drugiej wojnie światowej, gdy poetka osiedliła się w Krakowie. Tu najwięcej uwagi poświęca Wioletta

Bojda stalinizmowi, potem – małżeństwu z Janem Adamskim, a zwłaszcza rozpadowi tego małżeństwa z powodu intymnej relacji męża z Haliną Poświatowską. Sam tekst Świrszczyńskiej obejmuje zapiski od 3 maja 1969 do października 1971, gdy po definitywnym rozstaniu z mężem poetka wchodzi w nowe związki, najpierw krótkotrwałą relację erotyczną z Tadeuszem Różewiczem, potem – dłuższy romans z Józefem Oleszczukiem. Na podstawie zawartego w przypisach datowania listów przytaczanych w *Zakończeniu* można się dowiedzieć, że w 1975 roku Józef Oleszczuk zmarł, a przedtem dość długo chorował na raka. Tego jednak nie ma w samym tekście autorskim Świrszczyńskiej.

Zasadniczy problem polega na tym, że czytając – wbrew układowi i interpretacji zawartej w książce – wyłącznie tekst zapisów poetki, na plan pierwszy wysuwają się takie tematy, jak przyjemność bliskiej relacji z mężczyznami, jej zarazem sensualny i nieodłączny od niego duchowy charakter oraz dramat miłości, która jest pełna, ale nie może przerodzić się w oficjalny związek (on był żonaty, a żona, po śmierci syna w powstaniu warszawskim, pogrążyła się w depresji). Drugi nurt to zdziwienie sobą, uświadomienie sobie własnych, długo tłumionych potrzeb, co zdarzyło się poetce po sześćdziesiątce. W ostatnich zapisach Świrszczyńska ma sześćdzie-

siąt dwa lata, ale jej sposób odczuwania jest niezwykle świeży, wręcz młodzieńczy. Poetka odkrywa rozkosz bycia kobietą adorowaną, przyjmuje naturalnie hołd kochanka i w pewien sposób zakochuje się w jego delikatności. W zapisach Świrszczyńskiej pojawiają się także fragmenty zainspirowane przez jej partnera lub wręcz przytoczenia. Chwilami pamiętnik miłości przechodzi w poetycki duet, to liryczna wizja relacji z mężczyzną jako pięknego, czystego porozumienia, które daje głębokie szczęście. Nie może się nim jednak nasycić w sytuacji, gdy jest to związek ukrywany. Może ten niedosyt stymuluje ciągle poszukiwanie? Jednym z powracających słów jest określenie „wytworny”. To wytworna miłość, subtelna, pełna empatii.

Odrębnym problemem jest, czy te zapiski w jakimś zamyśle autorskim były przeznaczone do druku. W obecnej formie – raczej nie, brak im zakończenia, 20 października 1971 tekst po prostu urywa się, a szczeroci zapisów, wraz z intymnymi szczegółami przeżyć z konkretnymi mężczyznami, raczej wyklucza ich prezentację w niezmienionym kształcie. Poetka być może traktowała te notatki jako surowy materiał literacki, a potem mogła nie mieć sił, by po śmierci Józefa wrócić do nich i poddać je przeróbce. To nie podważa jednak sensowności decyzji o ich publikacji, ale skłania do ostrożności. Zapewne niewielkie rozmiary pamięt-

nika stały u początku nieszczęśliwej decyzji edytorskiej.

Komentarz edytorski wpisuje piękną historię o odnalezieniu siebie, pieśń na chwałę kobiecej seksualności, cielesności i wolnych związków w – dość paskudną i bardzo przykrą – sprawę rozwodu i ambicjonalnego konfliktu z Adamskim, a wcześniej dodaje do tego uwikłanie Świrszczyńskiej w socrealizm. Takie ujęcie ma wszystkie wady biografizmu, sprowadza tekst – niewykończony, ale literacki – do dokumentu czysto biograficznego i traktuje podobnie jak inne przywoływane świadectwa, w tym na przykład podania do Związku Literatów Polskich o zapomogi. Czuję się za to w pewnym stopniu odpowiedzialna jako promotorka powrotu do biografizmu w polskich badaniach literackich, ale bez przesady: nowy biografizm musi opierać się na rzetelnym warsztacie edytorskim i świadomości, co się robi i jaka jest różnica rangi między tekstem a komentarzem.

Nowy biografizm powinien także odznaczać się przemyśleniem wszystkich nurtów sceptycznych, i z okresu przełomu antybiograficznego, i późniejszych. Hayden White obnażył słaby punkt wszelkich zapisów historycznych. Czym jest fakt historyczny? Nie samym zdarzeniem z przeszłości, ale czymś, do czego mamy dostęp przez pismo, a więc czymś, co pozostawiło po sobie zapis w postaci dokumen-

tów. Wobec tego wyłania się bardzo eksponowany ciąg faktów z życia Świrszczyńskiej, udokumentowanych podaniami o zapomogi ZLP, których forma i treść są niezbyt życzliwie komentowana. W ten sposób to, co marginalne i typowe dla epoki, rozrasta się do rangi głównego nurtu, tylko dlatego że akurat te działania pozostały archiwalne świadectwa.

Komentarz Wioletty Bojdy, choć opiera się na szerokich badaniach archiwalnych i przynosi wiele nowych informacji, w tym listy z archiwum córki, w wielu punktach budzi wątpliwości. I tam, gdzie przekracza granice między ustaleniami biograficznymi a interpretacją tekstu, i tam, gdzie autorskie uwagi komentatorki są po prostu nietrafne, krzywdzące dla Świrszczyńskiej. Na przykład wyjazd poetki do Paryża z ojcem w 1938 za honoraria autorskie komentatorka opatruje uwagą: „Prawdziwa kobieta interesu!”. Raczej, jak mi się wydaje, prawdziwa artystka, która za pierwsze większe zarobione pieniądze spełnia marzenie, by zobaczyć w oryginale dzieła w paryskich muzeach i zabiera jeszcze ojca malarza, który zapewne marzył o tym samym. Trzykrotnie spotykamy tę samą informację, że ojciec miał „niewiarygodne dochody” (raczej niebywałe...), ale „trwonił je” na farby i z tego powodu rodzinie doskwierała bieda. Na stronie dziesiątej czytamy o „kolejnych epistalach” do Iwaszkiewicza, co jest mocno

lekceważące, być może bezwiednie – tym gorzej. Pojawiają się uszczypliwe, wartościujące uwagi wobec twórczości Świrszczyńskiej, typu: „jednak fanfar nie było słycać” albo „sztuka została prze-robiona sprytnie na tom wierszy”, albo wręcz że „teksty rozmijają się ze sztuką”. Autorka opracowania często nie zauważa też albo nie potrafi skomentować wątków feministycznych. Ma kłopot z interpretacją zachowań o znaczeniu politycznym, ale i ze sprawami mniejszej wagi: przytacza na przykład treść pocztówki wysłanej z Włoch do ciotki męża i opatruje ją uwagą, że to zdumiewające, że brak tu śladu głębszych doznań. Ale to przecież pocztówka i więcej treści by nie pomieściła!

Ta książka jest jakimś okrutnym międzygatunkowym skrzyżowaniem – biografii z edycją tekstu, mieszając informacje, komentarze, interpretacje i oceny. Zamieszczone na stronie drugiej noty biograficzne o Annie Świrszczyńskiej i Wioletcie Bojdzie są równej objętości. Obie – wbrew edytor-skim zwyczajom, które zalecają suchą rzeczowość – napisane są z dużą dozą egzaltacji, która była obca autorce *Budowałam barykadę*. Niestety, uwielbia ją jej edytorka, komentatorka, surowa krytyczka i biografka.

Anna Nasiłowska

Anna Świrszczyńska, *Jeszcze kocham... Zapiski intymne*, spisanie z rękopisu, opracowanie tekstu, wstęp, zakończenie i przypisy Wioletta Bojda, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2019

Z Domu Marty

Prosta, jasna i głęboka wykładnia – bez popisów, ozdobników, pustych fraz i emfaz.

O siódmej rano wybranego dnia garstka osób jest w kaplicy Domu Świętej Marty, znajdującej się na przedłużeniu osi papieskiego ołtarza w Bazylice Świętego Piotra, świadkiem biblijnego i teologicznego wydarzenia – spotkania i głoszenia Słowa.

Uwagę zwraca żywość odbioru i spontaniczność przekazu słów Pisma. Papież Franciszek idzie za Chrystusem – wiernie i blisko, najbliższej jak może.

Mamy do czynienia z tekstem już po transkrypcji, redakcji i ostatecznym opracowaniu, które odbywają się bez jego udziału. Spotkanie z grupką wiernych nie jest transmitowane na żywo. Czy da się transmitować medytację? Być może, ale zawsze będzie to z jakimś marginesem.

Zwięzła i intensywna liturgia. Papież głosi homilie bezpośrednio z tekstu Pisma – bez notatek, kartek czy choćby planu. Zawsze mówi krótko. „Mów zwięźle, w niewielu słowach [zamknij] wiele treści”, przypomina słowa z Mądrości Syracha. I uświadamia, że długa przemowa niszczy harmonię między częściami mszy oraz jej rytmem. A więc, pamiętaj: Mów zwięźle!

Słowo, głos – nie zapis – ściśle w kontekście liturgii, wtopione w nią

i do niej należące. Nie jakieś popisy czy po prostu gadulstwo.

I skupienie na tym, co najważniejsze, czyli na nowinie zbawienia i miłości, choć niekiedy jest ona z boku, jakby wycofana czy skryta.

U Marty są bezpośredni odbiorcy, których widzi i do których mówi. Ewangeliczny klimat i nastrój, podniosłość, ważność i zwyczajność, odświętność i zwykłość ludzkiego kontaktu. Nie obserwacja jest konieczna, ale uczestnictwo, re-akcja.

Ton jego głosu, akcenty, zamilknięcia, pauzy, także mimika i gesty są integralnie obecne w tekście.

To nie tyle monolog czy dialog (a może: mono-dialog), nie mówienie *ex cathedra*, ale bliskość, współodczuwanie i współczucie – wokół słów Chrystusa.

W centrum jest zawsze tekst czytania na dany dzień i obecność Ducha Świętego.

Jest skupienie, najwyższa uwaga, ale i pokora i zdziwienie, oddanie i święty lęk, troska i pogoda ducha.

Te homilie to apostołskie mistrzostwo. Oprócz Jana Pawła II i księży Twardowskiego i Tischnera nie spotkałem tak mówiącego polskiego księdza.

Nie wikła w szczegóły, ale konsekwentnie kieruje do głównego przekazu, tego, co w tekście jest najważniejsze. Przychodzą na myśl słowa Jezusa o ślepych przewodnikach,

którzy precedzają komara, a połykają wielbłąda.

Nie skakać z jednego na drugie, to tu, to tam, ale zawrzeć w tym, co się mówi, jedną myśl, jedno uczucie i jeden obraz. Wtedy mówi się językiem prostym, jasnym, bezpośrednim i zrozumiałym. Czy warto mówić inaczej?

I dynamika – ignacjańska spiralna dynamika, z którą wiążą się rytm i wzlot: nie mówienie o tym, jak nie należy postępować, ale co możemy udoskonalić w naszym działaniu. Kierunek zawsze musi być pozytywny, wskazujący drogę, a nie tylko przeszkody i problemy na niej.

Nie znaczy to, że pomijane są ciemności i cienie ludzkiego życia, wręcz przeciwnie. Dla Franciszka, zgodnie z *Ćwiczeniami duchowymi* Loyoli, życie jest walką, w której ścierają się Chrystus – „najwyższy Wódz i Pan nasz”, i Lucyfer – „śmiertelny wróg natury ludzkiej”. I jest to zmaganie najważniejsze – o wieczne zbawienie, czyli o wszystko!

Mówi o czułości Boga, Jego miłości, cierpliwości, łasce, miłosierdziu i o tym, że nigdy człowieka nie opuszcza. Świadomość tego daje odwagę, radość, pokój, szczęście i pragnienie.

Konieczna jest wiara i spotkanie – osobiste spotkanie i modlitwa, czyli rozmowa. Każdego, takiego, jaki jest, gdyż Bóg uwielbia różnorodność, całą ludzką skalę. A żeby się spotkać,

trzeba wyjść i „iść naprzód”, bo droga jest miejscem spotkania, nawet gdy wydaje się, że jest boczna, gdzieś na peryferiach, w jakimś zapomnianym miejscu.

Trzeba rozwijać się każdego dnia, choćby odrobinę, i dążyć, dynamicznie i konsekwentnie, w łączności i w Jego obecności – w blasku, prawdzie i radości.

Reszta jest zawracaniem głowy, smutną parodią czy karykaturą, niezrozumieniem i nieporozumieniem.

Główną cechą chrześcijańskiej postawy jest iść do przodu nawet wtedy, gdy są wielkie trudności. „Idź, idź naprzód, śpiewaj i idź z radością”, – mówi Augustyn. To jest chrześcijański styl, potwierdza Franciszek.

Krzysztof Myszkowski

Franciszek, *Prawda jest spotkaniem. Słowa z Domu Świętej Marty*, wstęp Federico Lombardi SJ, przedmowa i opracowanie Antonio Spadaro SJ, przekład Anna T. Kowalewska, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2019

Guillaume Apollinaire (1880–1918), francuski poeta i prozaik z polskimi korzeniami, awangardysta, autor m.in. *Alkoholi*, *Kaligramów*, *Poety zamordowanego* i *Listów do Madeleine*.

Jakub Beczek, ur. 1976 w Żyrardowie, literaturoznawca, autor wierszy i recenzji, edytor listów Edwarda Stachury. Mieszka w Warszawie.

Krzysztof Boczkowski (1936–2018), profesor medycyny, poeta i tłumacz; opublikował m.in.: wybór wierszy pt. *Drzwi nocy* (2014), *Dolina Chochołowska* (2019) oraz *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane* T.S. Eliota w jego przekładzie i opracowaniu (2016).

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), 2016 nr 4 (92) i 2018 nr 4 (100)]. Mieszka w Gdańsku.

Michał Czorycki, ur. 1978 we Wrocławiu, historyk sztuki, italianista; wiersze i szkice publikował w m.in. "Odrze", "Akcencie" i "Toposie"; ostatnio ukazał się tomik jego wierszy *Cztery strony świata* (2018). Mieszka w Londynie.

Hans Magnus Enzensberger – patrz: Nota na stronie 15.

Aleksandra Francuz, ur. 1981 w Drawsku Pomorskim, autorka wierszy, eseistka i krytyk literacki; ostatnio opublikowała tomik pt.: *Papier ścierny* (2018). Mieszka w Poznaniu.

Bogusław Kierc, ur. 1943 w Bielsku-Białej, poeta, krytyk literacki, aktor, reżyser; ostatnio opublikował tomiki wierszy *Notesprospiera* (2018) i *O rytmach albo wierszach stałych* (2019). Mieszka we Wrocławiu.

Ks. Janusz A. Kobierski, ur. 1947 w Wólce Łysowskiej koło Siedlec; wydał trzynastę to-

mików wierszy, ostatnio *Pole widzenia* (2019). Mieszka w Warszawie.

Ryszard Krynicki, ur. 1943 w Sankt Valentin (Austria), poeta i wydawca; autor tomów poetyckich, tłumacz poezji niemieckojęzycznej, m.in. Paula Celana, Georga Trakla, Nelly Sachs; edytor tomów wierszy m.in. Zbigniewa Herberta i Wisławy Szymborskiej; ostatnio opublikował przekład wierszy Hansa Magnusa Enzensbergera *Spotkanie innego rodzaju* (2019) [patrz m.in. "Kwartalnik Artystyczny" 2013 nr 2 (78)]. Mieszka w Krakowie.

Krystyna Lenkowska, ur. 1957 w Rzeszowie, autorka wierszy, tłumaczka poezji anglosaskiej; ostatnio opublikowała prozę pt. *Babeliada* (2016) oraz przekład poezji Emily Dickinson *Jest pewien ukos światła. Poezje wybrane* (2018). Mieszka w Rzeszowie.

Antoni Libera, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; ostatnio opublikował *Jestście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta* (wraz z Januszem Pydą OP) (2015, 2018), nowe przekłady *Tragedii Sofoklesa* (2018) i *Tragedii Racine'a* (2019) oraz *Godot i jego cień* (2019) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2019 nr 1 (101)]. Mieszka w Warszawie.

Krzysztof Lisowski, ur. 1954 w Krakowie, poeta, prozaik, krytyk literacki, redaktor Wydawnictwa Literackiego; ostatnio ogłosił tomik *Zaginiona we śnie* (2019). Mieszka w Krakowie.

Piotr Łuszczkiewicz, ur. 1964 w Kaliszu, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; ostatnio opublikował *Nowocześni i nie. Szkice o literaturze różnych epok* (2013). Mieszka w Poznaniu.

Jerzy Madejski, ur. 1960 w Chlebówku, historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego; opublikował m.in. *Deformacje biografii* (2004). Mieszka w Szczecinie.

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

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

Anna Nasiłowska, ur. 1958 w Warszawie, autorka wierszy, prozaik, eseistka i krytyk literacki, profesor IBL PAN; ostatnio opublikowała tomik *Ciemne przejścia* (2018) i *Historię literatury polskiej* (2019). Mieszka w Warszawie.

Maricruz Patiño – patrz: Nota na stronie 104.

Arturo Gutierrez Plaza – patrz: Nota na stronie 100.

Krystyna Rodowska, ur. 1937 we Lwowie, poetka, tłumaczka, krytyk literacki; ostatnio opublikowała przekład I tomu *W poszukiwaniu utraconego czasu* Prousta (2018) oraz wybór wierszy *Nic oprócz O* (2019). Mieszka w Warszawie.

Piotr Sobolczyk, ur. 1980 w Lublinie, badacz i krytyk literatury, tłumacz literatury hiszpańskiej; adiunkt w IBL PAN, gościnny wykładowca UJ i Uniwersytat Oslo; ostatnio opublikował tomik wierszy słownych i graficznych pt. *Obstrukcja Instługi* (2014). Mieszka w Warszawie.

Małgorzata Sokorska, ur. 1966 w Warszawie, prawnik. Mieszka w Warszawie.

Leszek Szaruga, ur. 1946 w Krakowie, autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej i rosyjskiej, profesor Uniwersytetu Warszawskiego [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2016 nr 1 (89)]; ostatnio opublikował m.in. *Extractum* (2017),

Zaczyna się (2017) i *Kanibale lubią ludzi* (2019). Mieszka w Warszawie.

Piotr Szewc, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki, redaktor „Nowych Książek”; ostatnio opublikował tom wierszy *Świąteczko* (2017) oraz *Tymczasem. Wybór wierszy* (2019). Mieszka w Warszawie.

Artur Szlosarek, ur. 1968 w Krakowie, poeta, tłumacz, eseista; ostatnio opublikował *Późne echo* (2017). Mieszka w Belinie.

Andrzej Szuba, ur. 1949 w Gliwicach, poeta, tłumacz poezji anglojęzycznej; ostatnio opublikował przekład wierszy Rona Padgetta *Bezczynność butów. Wybór wierszy* (2018) oraz Walta Whitmana *Powrót bohaterów* (2019). Mieszka w Katowicach.

Janusz Szuber, ur. 1947 w Sanoku, poeta; autor wielu tomów wierszy; ostatnio opublikował tomik *Rynek 14/1* (2016). Mieszka w Sanoku.

Paweł Tański, ur. 1974 w Toruniu, autor tomików wierszy, krytyk literacki; pracownik naukowy Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; ostatnio opublikował tomik wierszy pt. *Okolicznik północnych pól* (2019). Mieszka w Toruniu.

Adam Ważyk (1905–1982), poeta, prozaik, eseista, tłumacz, autor m.in. *Poematu dla dorośłych*, *Kwestii gustu* i *Dziwnej historii awangardy*.

Maciej Wróblewski, ur. 1968 w Elku, eseista i krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; ostatnio opublikował *Doświadczenie dzieciństwa. Studium z antropologii literatury* (2019). Mieszka w Toruniu.

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

EnergaCAMERIMAGE

27.
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

9-16.11.2019
TORUŃ
POLAND





57.
Bydgoski
Festiwal
Muzyczny

20.09 — 11.10.2019

Śpiewy z różnych stron

Wydawca:

Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

**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
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 3/2019



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

Institut Literatury, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej

Dorota Heck, *Topika, tren i tło. O poezji Wojciecha Wencla*, Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków – Bielsko-Biała 2019

Konrad W. Tatarowski, Renata Nolbrzak, *Liryka i polityka. Jacek Bierezin, Zbigniew Dominiak, Zdzisław Jaskuła, Witold Sułkowski – o twórczości poetów podziemnego pisma PULS*, Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków – Bielsko-Biała 2019

Institut Literatury, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Zbigniew Chojnowski, *Postacie kobiecości. O poezji Kazimierza Iłkowińskiego*, Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków – Warszawa 2019

Katarzyna Szewczyk-Haake, *Moralna strona ludzkiego bytu. O twórczości Józefa Wittlina*, Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków – Warszawa 2019

Państwowy Instytut Wydawniczy

Henry James, *Historie drobnoziarniste*, wybór, przekład, posłowie Barbara Kopeć-Umiałowska, Warszawa 2019

Herman Melville, *Billy Budd. Opowieść wtajemniczonego*, przełożył Bronisław Zieliński, posłowie Adam Lipszyc, Warszawa 2019

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi

Monika Lubińska, *Nareszcie możemy się zjadać*, seria: Szumy, zlepy, ciągi, tom 6, Łódź 2019

Kasper Pfeifer, *Adblock*, seria: Szumy, zlepy, ciągi, tom 8, Łódź 2019

Kinga Piotrowiak-Junkiert, *Pieśni Myrmidonu*, seria: Szumy, zlepy, ciągi, tom 5, Łódź 2019

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Jerzy Ł. Kaczmarek, *Niewidzialny stygmat*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 167, Sopot 2019

Wojciech Kass, *Objawy*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 168, Sopot 2019

Robert Miniak, *Brat Łata*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 169, Sopot 2019

Jakub Paczeński, *Dno oka*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 170, Sopot 2019

Wydawnictwo Austeria

Wisława Szymborska, *Książka do pisania*, wybór tekstów Tadeusz Nyczek, Kraków, Budapeszt, Syrakuzy 2018

Jarosław Mikołajewski, *Syrakuzańskie*, Kraków, Budapeszt, Syrakuzy 2019

Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury im. Henryka Berezyna

Piotr Kępiński, *Po Rzymie. Szkice włoskie*, seria piętnastka, Szczecin, Bezzecze 2019

Andrzej Kopacki, *Inne kaprysy*, seria Forma 21, Szczecin, Bezzecze 2019

Bartosz Suwiński, *Bura. Notatnik chorwacki*, seria Forma 21, Szczecin, Bezzecze 2019

Andrzej Wasilewski, *Jestem i*, seria „szesnaście i pół”, Szczecin, Bezzecze, 2019

Jurij Zawadzki, *Wolny człowiek jeszcze się nie urodził*, seria „szesnaście i pół”, Szczecin, Bezzecze 2019

Wydawnictwo MG

Hans Christian Andersen, *Improwizator*, przekład Hieronim Feldmanowski, Warszawa 2019

Honoré de Balzac, *Jaszczur*, przekład Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa 2019

Eliza Orzeszkowa, *Dwa bieguny*, Warszawa 2019

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Aristainetos, *Listy o miłości*, z języka greckiego przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył Marian Szarmach, Toruń 2019

Maciej Wróblewski, *Doświadczanie dzieciństwa. Studium z antropologii literatury*, Toruń 2019

Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria

Maria Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018

Biblioteka „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”



W skład *Punktu wyjścia* Krzysztofa Myszkowskiego wchodzi szkice publikowane w redagowanym przez Autora niezwykle zasłużonym dla polskiej literatury czasopiśmie „Kwartalnik Artystyczny”. Ten periodyk swoją wyrazistą linię duchową zawdzięcza między innymi szkicom Krzysztofa Myszkowskiego. Poświęcone są one najważniejszym twórcom polskiej i światowej literatury – Gogolowi, Tołstojowi, Czechowowi, Flaubertowi, Melville’owi, Baudelaire’owi, Norwidowi, Apollinaire’owi, Kafce, Korczakowi, Benjaminowi, Adorno, Wittgensteinowi, Bernhardowi, Witkacemu, Gombrowiczowi, Miłoszowi, Różewiczowi, Szymborskiej. Znakomity, wyrafinowany, a zarazem swobodny styl Krzysztofa Myszkowskiego, wybitnego prozaika, a nade wszystko jego oryginalne myślicielstwo czynią z tych szkiców piękne i żywe świadectwo dzisiejszego pojmowania literackiej klasyki.

Piotr Matywiecki

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



0 3

INDEKS 36294

9 771232 210901