

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

104

SAMUEL BECKETT

1906 - 1989

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

KARDYNAŁ JOHN HENRY NEWMAN	4	<i>Lead, Kindly Light</i> w dwóch wersjach przekładu Antoniego Libery
SAMUEL BECKETT	11	Nienazywalne (fragment) w próbie przekładu Marka Kędzierskiego
SAMUEL BECKETT	33	<i>(niech trwa martwy...)</i> <i>(muzyka obojętności...)</i> <i>(przychodzą...)</i> w przekładzie Julii Hartwig
MAREK KĘDZIERSKI w rozmowie z KRZYSZTOFEM MYSZKOWSKIM	37	Pułapka Becketta (6)
KRZYSZTOF LISOWSKI	77	Wszystko • Wiersz napisany po japońsku
	78	Dzień wyjścia
ARTUR SZLOSAREK	79	Piramidy
	80	Współrządne
ANDRZEJ ZAWADA	83	Pisane złotym pelikanem
MICHAŁ CZORYCKI	91	Kawafis
	92	Szczygieł
	93	Obietnica
DOMINIK ŻYBURTOWICZ	94	Stworzyciele
	95	Rozwiany
VARIA		
STEFAN CHWIN	97	Dziennik 2019 (4)
JACEK GUTOROW	108	Kartkując Becketta
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	113	Ulice główne, ulice boczne (7)

LESZEK SZARUGA	128	Dobrze o złu
PIOTR SZEWC	134	Z powodu i bez powodu (56)
ARTUR SZŁOSAREK	137	Notatki do zapomnianych podróży (2)

RECENZJE

PIOTR ŁUSZCZYKIEWICZ	142	Własne życie
PIOTR MATYWIECKI	146	Bieg
MARCIN WOŁK	150	Głos poety, głos krytyka
ALEKSANDER FIUT	154	Zabarwione humorem męstwo bycia

NOTY O KSIĄŻKACH

BARTOSZ SUWIŃSKI	164	W niewiadomogdzie
LESZEK SZARUGA	166	Poezja w czasie zamieszek
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	169	Dominium Schulza
MICHAŁ CZORYCKI	171	„Groteska, jaka groteska”
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	174	Małe pisma
MACIEJ WRÓBLEWSKI	176	Błońskiego gawędy o literaturze
JERZY MADEJSKI	184	„Wszystko staje się teraz jakieś nieprzejrzyste”
ALEKSANDER FIUT	189	Portret w ruchu
NOTY O AUTORACH	194	
NOWE KSIĄŻKI	198	

Noblistki z cygaretką

Joanna Helander



Joanna Helander

Gratulacje!

Słynny wiersz kardynała Newmana, napisany w drodze powrotnej z Włoch do Anglii – na statku płynącym z Palermo do Marsylii, który z powodu ciszy morskiej utknął na prawie siedem dni w Cieśninie Świętego Bonifacego (między Korsyką a Sycylią), w miejscu szczególnie niebezpiecznym dla żeglugi. Utwór inspirowany wersem z Księgi Wyjścia 13, 21: „A Pan, aby wskazywać im drogę, cały czas szedł przed nimi, w dzień jako słup obłoku, a w nocy jako słup ognia”. Stąd pierwotny tytuł hymnu *The Pillar of the Cloud (Słup obłoku)*. Muzykę do słów Newmana skomponował w 1865 roku John B. Dykes, pt. *Lux Benigna*. Na język polski wiersz ten tłumaczył wcześniej Zygmunt Kubiak. (Przyp. tłum.).

KARDYNAŁ JOHN HENRY NEWMAN

Hymn *Lead, Kindly Light (The Pillar of the Cloud)*

w dwóch wersjach przekładu Antoniego Libery

Lead, Kindly Light

Lead, Kindly Light, amid the encircling gloom,
Lead Thou me on!
The night is dark, and I am far from home –
Lead Thou me on!
Keep Thou my feet: I do not ask to see
The distant scene, – one step enough for me.

I was not ever thus, nor pray'd that Thou
Shouldst lead me on.
I loved to choose and see my path; but now
Lead Thou me on!
I loved the garish day, and, spite of fears,
Pride ruled my will: remember not past years.

So long Thy power hath blest me, sure it still
Will lead me on,
O'er moor and fen, o'er crag and torrent, till
The night is gone;
And with the morn those angel faces smile
Which I have loved long since, and lost awhile.

1833

Przekład w wersji daktylicznej

Prowadź mnie, Światło

Prowadź mnie, Światło, przez mrok bez granic,
Prowadź mnie dalej!
Próbuję wrócić do domu – na nic,
Proszę więc dalej!
Nie muszę widzieć daleko wprzód.
Starczy mi skrawek ziemi u stóp.

Nie zawsze było tak, że prosiłem:
„Prowadź mnie, prowadź!”
Chociaż się bałem, czułem też siłę –
Chciałem szybować;
Iść własną drogą i obejść świat.
Nie wypominaj mi tamtych lat.

Skoro tak długo czuwasz nade mną,
Wierzę, że będziesz
Dalej prowadzić mnie przez tę ciemność
Zawsze i wszędzie.
Aż ujrzę owe anielskie twarze,
Do których tęsknię, o których marzę.

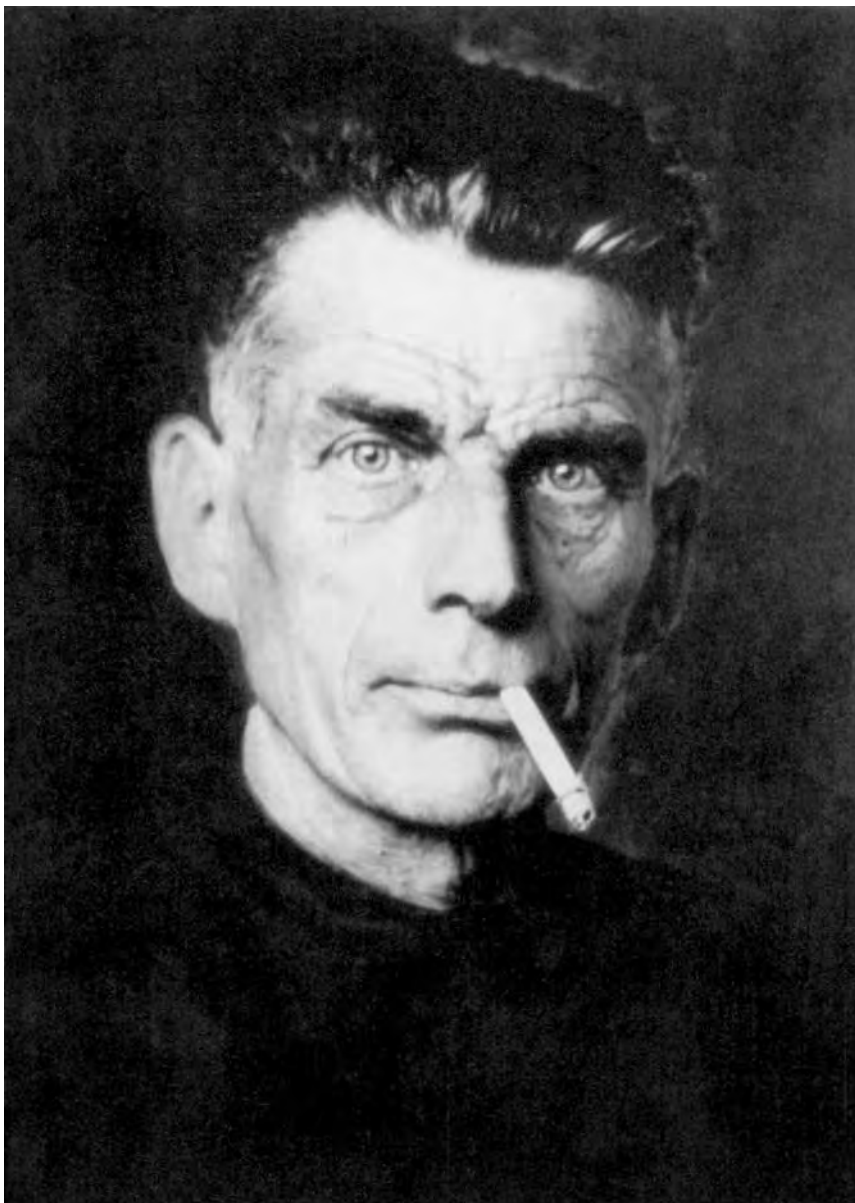
Przekład w wersji jambicznej

Błogosławione Światło, prowadź!

Błogosławione Światło, prowadź!
Otacza mnie bezkresny mrok.
A dom daleko – w której stronie? –
Pokaż mi, gdzie postawić krok.
 Bylebym tylko widzieć mógł
 Kawałek ziemi u mych stóp.

Nie zawsze o to Cię prosiłem;
Sam wyznaczałem sobie szlak.
Pomimo lęku, czułem siłę:
Chciałem poznawać wielki świat.
 Ale to przeszłość. Dziś już nie.
 Wybacz mi to i prowadź mnie.

Tak długo już nade mną czuwasz!
Będziesz prowadzić dalej, wiem.
Przez bagna, knieje i bezdroża,
Aż minie noc i wstanie dzień.
 I ujrzę te anielskie twarze,
 O których od tak dawna marzę.





S a m u e l B e c k e t

1906

1989

SAMUEL BECKETT

Nienazywalne

(fragment)

próba przekładu Marek Kędzierski

Ale to jedynie kwestia głosów, wszelkie inne obrazy należy od-
dalić. Niech w końcu przejdzie przeze mnie, ten właściwy, ostatni
głos kogoś, kto, jak sam twierdzi, go nie posiada. Myślą sobie, że uda
im się mnie uśpić, tym gardłowym chrząkaniem? Jakie znaczenie ma
dla mnie, czy odniosę sukces, czy poniosę klęskę? To nie moja zaba-
wa. Jeśli chcą mego sukcesu, będzie klęska, i *vice versa*, ja muszę ich
mieć na karku. Czy w tym wszystkim, co mówię, jest choć jedno
moje słowo? Nie, w tym akcie ja nie mam głosu. To jeden z powo-
dów, z powodu których myliłem siebie z Wormem. Ale nie mam
przecież powodów, jednego powodu, jestem jak Worm, bez głosu,
bez powodu, jestem Wormem, nie, gdybym był Wormem, nie wie-
działbym o tym, nie powiedziałbym tego, niczego bym nie powie-
dział, niczego bym nie wiedział, byłbym Wormem. Ale ja nic nie
mówię, niczego nie wiem, to nie są moje głosy ani moje myśli, tylko
wrogów, którzy są we mnie. Którzy zmuszają mnie do powiedzenia,
że nie mógłbym być Wormem, niezdobytym. Do powiedzenia, że
może jednak nim jestem, tak jak są nim one. Do powiedzenia, że
choć nim nie jestem, mam nim być. Że, nie mogąc być Mahoodem,
tak jak mogłem być, mam być Wormem, tak jak nie będę mógł. Ale
czy to jeszcze one mówią, że skoro nie mogę być Wormem, będę
Mahoodem, automatycznie, na zasadzie rykoszetu? Tak jakby, tu
pauza, milczenie, jakbym był już na tyle dorosły, żeby rozumieć, bez

Samuel Beckett, *L'innommable*, Editions de Minuit, Paris 1953, strony 99–116.

Fragmenty *Nienazywalnego* ukazały się w numerach: 3–4/2006 (51–52), 1/2007 (53), 4/2008 (60), 4/2012 (76), 3/2013 (79), 4/2014 (84), 1/2015 (85) i 4/2016 (92).

zbędnych słów, pewne rzeczy, ale nie, mnie trzeba wyjaśniać, wszystko wyjaśniać, i nawet wtedy niczego nie rozumiem, w ten sposób doprowadzę ich do rozpacz, moją głupotą, oni tak mówią, aby mnie uspić, żebym uważał się za głupszego niż jestem. Ale czy to wciąż oni mówią, że jak stanę się Wormem, wbrew wszelkim oczekiwaniom, będę wreszcie Mahoodem, Worm okaże się Mahoodem, w momencie, jak ktoś nim będzie? Och, gdyby tylko byli w stanie zacząć, niech robią ze mną, co chcą, niech wreszcie im się uda, zrobić ze mnie, co chcą, ja jestem gotowy, zgodzę się być tym, czym chcą, żebym był, nuży mnie już bycie surową materią, materią urabianą bez ustanku, daremnie. Lub gdyby dali sobie święty spokój, porzucili mnie, bezforemną masę, kupę, której nikt już nigdy, nie znalazłby się taki szaleniec, nie będzie próbował uformować. Ale oni się nie zgadzają, oni są chyba wszyscy z tej samej gliny, nie wiedzą, co chcieliby ze mnie zrobić, nie wiedzą, gdzie ja jestem, ani jak jestem, jestem jakby z kurzu, chcą zrobić ludzika z kurzu. No to czeka ich rozczarowanie. To po to, żeby uspić moją czujność, żeby mnie zwabić, żebym przedstawił sobie, że się słyszę, że mówię, wreszcie ja, do siebie wreszcie, że to nie mogą być oni, którzy mówią w ten sposób, że tylko ja mogę być tym, który w ten sposób mówi. Och, jakże bym chciał odnaleźć mój własny głos w całym tym gadaniu, to byłby koniec ich trudów, i moich. Przemówił, myśli, że przemówił, jest nasz, mamy go, więc teraz szybko, więc teraz wszyscy zamilkniemy, wszyscy. To po to te wszystkie milczonka, po to, żebym je przerwał. Myślą, że ja nie znoszę milczenia, że strach przed milczeniem kogoś dnia zmusi mnie, by je przerwać, nieważne jak. To dlatego próbują doprowadzić mnie do ostateczności, co chwila przerywając. Ale nie stać ich na odwagę, żeby zamilknąć na dłuższy czas, cała konstrukcja mogłaby się zawalić. To prawda, że ich się obawiam, tych otworów, nad którymi wszyscy się pochylają, wyczekując szepetu/szmeru człowieka. To nie żadne milczenie, to pułapki, w które z niewymowną rozkoszą dam się złapać, wydając z siebie słaby krzyk, który można by wziąć za ludzki, jak zraniona małpka pazurczatka, pierwszy i ostatni, a potem zniknę, już na dobre, wydając pisk. No ale jeśli w końcu uda im się doprowadzić do tego, że obdarzę głosem Worma, w chwili euforii, kto wie, może zrobię z niego

mój własny, jak mi się coś pomiesza. Zatem mamy wyzwanie. Ale to im się nie uda. A czy udało im się skłonić Mahooda do mówienia? Wydaje mi się, że nie. Sądzę, że Murphy mówił od czasu do czasu, inni też może, już nie pamiętam, ale to było tandetne, jakby patrzeć na brzuchomówcę. Teraz czuję, że zaraz się zacznę. Muszą chyba uznać mnie za wystarczająco ogłupionego, tym ich gadaniem o bycie i istnieniu. Tak, teraz, jak już zapomniałem, kto to jest Worm, i jaki jest, i gdzie, i co robi, postaram się w niego zamienić. Wszystko dobre, byle nie słuchać uczonych enuncjacji niedouczków. Najpierw miejsce, bezzwłocznie. To miejsce bez wejścia, bez wyjścia, miejsce bezpieczne. Nie jak Eden. A w środku Worm. Nic nie czuje, niczego nie wie, niczego nie może, nie chce niczego. Do momentu, aż w pewnej chwili usłyszy ten dźwięk, który już nie ustanie. Więc to koniec, już będzie po Wormie. Wiemy o tym, ale o tym się nie mówi, tylko że to przebudzenie, początek, Worma, bo trzeba mówić, teraz trzeba mówić o Wormie, koniecznie. To już nie jest on, ale mówmy tak, jakby to wciąż był on, wreszcie on, słucha i drży, wydany cierpieniu i walce, by stawić temu czoło, z czujnym okiem, niespokojną głową. Dobrze, nazwijmy to coś Wormem, tak by mieć wykrzyknik pod koniec tej żonglerki. Patrzcie, to jeszcze życie, życie zawsze i wszędzie, to, o którym wszyscy mówią, jedyne możliwe! Ten nieszczęsny Worm, wierzył, że jest innym, on, co w niezbyt co wierzył, oto i on, który mylnie brał się za zamkniętego do końca życia w więzieniu lub domu obłąkanych. A ja gdzie jestem? To moja pierwsza myśl, po życiu pełnym słuchania. Pozostawiając to pytanie bez odpowiedzi, przeskoczę do innych, bardziej osobistej natury, dużo później. Może skończy się, nim ponownie zapadnę w śpiączkę, tym, że wezmę siebie za żywego, w kategoriach technicznych. Ale po kolei. Postępujemy metodycznie. Zrobię to, co tylko potrafię, jak zwykle, bo inaczej nie mogę. Podporządkuję się, większym będąc trupem niż kiedykolwiek. Słowa, takimi, jakie je przyjmę, powiedziane do ucha, albo wrzyczone w odby, takimi je wydalę, przez usta, w całej ich czystości, wszystkie po kolei, na tyle, na ile to możliwe. To drobnia nutka wahania, między przybyciem a wybyciem, ta lekka zwłoka z ewakuacją, tylko tyle mogę uczynić. Jednym nieprzerwanym strumieniem, cała prawda o mnie ostatecznie mnie wykończy, pod warunkiem, że

oni nie zaczną znowu bełkotać. Słucham. Dość tego zwlekania. Jestem Wormem, to znaczy już nim nie jestem, nagle bowiem zacząłem słyszeć. Ale o tym zapomnę, w gorączce mojego nieszczęścia, zapomnę, że nie jestem Wormem, ale kimś w rodzaju Toussaint Louverture z Haiti, dziesiątej wody, na to chyba liczą. Worm, dociera do mnie ten dźwięk, który już się nie zatrzyma, niewymownie monotony, choć wykazuje pewne zróżnicowanie. Pod koniec nie wiem jakiej wieczności, tego nie sprecyzowali, miałem wystarczająco desperacką inteligencję, by pojąć, że owym dźwiękiem jest głos, i że w naturze, w której, mogę sobie schlebiać, że stałem już co najmniej jedną nogą, tyle jest dźwięków jeszcze bardziej nieprzyjemnych, gwarantuję, że już niedługo dadzą one jeszcze o sobie słyszeć. Po tym wszystkim nie opowiadajcie mi tu, że nie mam predylekcji do losu człowieka. Jaki szmat drogi od czasu tego pierwszego nieszczęścia. Ileż nerwów wyszarpanych na żywca z otępienia z należnym temu przerażeniem, no i gorączka myśli w mózgu. Długo to trwało, dużo czasu potrzebowały, by jakoś się dostosować do tego odarcia. By dojść do wniosku, że to, dobra, nic szczególnego. Drobnostka. Los każdego. Głupi dowcip. Zresztą nie na całą wieczność. Trzeba się spieszyć, by się radować. Opowiadali mi o różach. W końcu poczuję ich zapach, to zwykła kolej rzeczy. Następnie każą skupić się na kółkach i cierniach. Jakaż ich jest zadziwiająca różnorodność. Co do tychże, to ktoś będzie musiał przyjść, by je we mnie wbić, tak jak temu biednemu Jezusowi. Nie, ja nikogo nie potrzebuję, same zaczną mi rosnać pod tyłkiem, bez niczyjej pomocy, pewnego dnia, kiedy zaczęły lewitować ponad moim losem. Miska cierni i powietrze pachnące balsamem. Ale nie wybiegajmy naprzód, nie ubiegajmy faktów. Ja jeszcze wiele pozostawiam do życzenia, nie przyswoiłem sobie żadnego rzemiosła, absolutnie. Słuchajcie, ja jeszcze nawet nie nauczyłem się poruszać, wykonywać ruchów, ani lokalnych, w odniesieniu do mnie, ani globalnych, w odniesieniu do całej reszty tego gówna. Nie wiem, jak mam chcieć, chcę na próżno. To, co do mnie dochodzi, a nie pochodzi ode mnie, wysłano na niewłaściwy adres. W podobnym sensie, w kwestii rozumienia rzeczy, nie jest jeszcze ono na tyle wyćwiczone, żeby mogło funkcjonować poza wypadkami wyjątkowo pilnymi, w rodzaju gwałtownego bólu,

który objawia się po raz pierwszy. Nie potrafiłaby zwrócić mojej uwagi jakaś kwestia semantyczna, na przykład, taka, która ewentualnie mogłaby zaktywizować bieg czasu. Nie dla mnie radość odewanej tudzież bezinteresownej spekulacji, w której zatracą się trwanie. Ja tylko myślę, jeżeli osiągnięty zostaje pewien stopień strachu, jak u ogarniętych zawrotną paniką os, dymem wyganiających z gniazda. Czy znaczy to, że jestem na to coraz mniej wystawiony, przez łaskawe uzależnienie? Nie, zważywszy na zakres repertuaru, w który zostałem wtłoczony, i który, jak się wydaje, jest niczym wobec tego, co mnie czeka, u kresu mojego nowicjatu. Te światła, żarzące się nisko w dali, które się wznoszą, potem cofają, rozprzestrzeniają i szarżują wprost na mnie, oślepiając, żeby mnie pochłoniąć, to tylko jeden z przykładów. Zgoda, są mi znajome, ale wciąż dają mi do myślenia. Za każdym razem bez wyjątku, jak dotąd, w ostatniej chwili, gdy tylko zaczynam wrzeć, gasną, dymiąc i sycząc, mimo wszystko to nadżera moją flegmę. A w mojej głowie, którą zaczynam coraz lepiej lokalizować, trochę wyżej i nieco w prawo, wznoszą się iskry i z trzaskiem padają martwe z impetem rozbijając się o ścianę. Czasami mówię sobie, że ja sam jestem w głowie, to lęk mi to mówi, i pragnienie miejsca bezpiecznego, otoczony ze wszystkich stron masywną kością. Jeszcze dodam, że niedobrze jest dać się zastraszyć czymś myśleniem, które przeszywa moje niebo nieszkodliwymi płomykami, osaczając mnie zgiełkiem i wrzawą bez znaczenia. Ale każda rzecz w swoim czasie. I często wszystko usypia, jak wtedy, kiedy faktycznie byłem Wormem, z wyjątkiem tego głosu, który mnie wykoślawił, który nigdy nie ustaje, ale często staje się skonfundowany i niepewny siebie, jakby chciał mnie porzucić. Ale to zaledwie chwila słabości, chyba że robi to naumyślnie, żeby wpoić mi, co znaczy nadzieja. Dziwne, choć jestem takim wrakiem, to przecież od niedawna w tym świeżym jeszcze znikczemnieniu, w jakie mnie wprowadzili, wydaje mi się, że pamiętam, jakim byłem, kiedy byłem Wormem, jeszcze niewydany w ich ręce. Co skłania mnie do powiedzenia, że przecież jestem Wormem, mimo wszystko, skłonny uwierzyć, że mimo wszystko on mógł stać się tym, czym ja się stałem, mógł być tam się znaleźć, gdzie ja się znalazłem. Dotrzeć do punktu, w którym ja teraz jestem. Ale to się nie udało. Ale

przecież oni znajdą inny środek, mniej infantylny, aby zmusić mnie, bym się przyznał, bądź udawał, że się przyznaję, że jestem jednak kimś, czym imieniem mnie nazywają. Albo będą czekać, licząc na moje zmęczenie, wzmagając presję, nękać mnie, po to, bym zapomniał całkowicie. Wymażą z mojej pamięci tego, którego nie mogą poddać temu, czemu mnie poddali. Nie wspominając o wczoraj, nie wspominając o jutrze. A jednak wydaje mi się, że pamiętam, i nigdy tego nie zapomnę, jakim byłem, kiedy byłem nim, nim wszystko zupełnie się pomieszało. To jednak, rzecz jasna, jest niemożliwe, Worm bowiem nie mógł wiedzieć, jakim był ani kim był, no właśnie, oni chcą, żebym tak rozumował. Wydaje mi się również, a jest to godne jeszcze większego pożałowania, że mógłbym nim znowu zostać, gdyby tylko zostawili mnie w spokoju. Przemiana wprost doskonała. Tylko pytanie, czy to do czegoś nas zaprowadzi. Gdyby tylko mogli przestać mówić, po to, by nic nie powiedzieć, czekając, aż przestaną na zawsze. Do niczego? To szybka konstatacja. Nie wiem, nie mnie o tym rozstrzygać. Niby jak miałbym rozstrzygać? Kolejna prowokacja. Chcą, abym stracił cierpliwość, zapędził się i pobiegł im na ratunek. Jakie to grubą nicią szyte. Czasami mówię sobie, oni mi mówią, Worm mi mówi, podmiot nieistotny, że moich oprawców jest kilku, czterech czy pięciu. Ale nie ma między nimi harmonii, zgody. Więc to może chyba jeden obrzydliwy typ, który bawi się udawaniem, że jest w liczbie mnogiej, zmienia stylistykę wypowiedzi, akcent, ton, własne brednie. Chyba że naprawdę taki jest. Haczyk zardzewiał i całkiem nagi, no, to prawdopodobnie bym przełknął. Ale nie wszystkie te delicje naraz. Są jednak długie chwile milczenia, w dużych, bardzo dużych odstępach, a wtedy, nic już nie słysząc, nic już nie mówię. To znaczy, kiedy nasłuchuję, to słyszę jakiś szept, ale nie dla mnie on przeznaczony, on jest tylko dla nich, to kolejna zmowa. Nie słyszę, co mówią, wiem tylko, że wciąż są, że jeszcze nie skończyli, że mną. Nieco usunęli się na bok. To ich sekrety. A może chodzi o jednego tylko, a jeśli to tylko jeden, to radzi się samego siebie, mruczy i oblizuje wąsy, gotując się na nową porcję potworności. Pomyśleć, że, gdy tylko nastaje milczenie, zaczynam nasłuchiwać pod drzwiami. Nieźle mnie wrobili. Ale to w nadziei, że już nikt nie pozostał. Jednak to nie moment, żeby o tym rozprawiać. No dobrze. Więc

to jest moment, żeby o czym rozmawiać? O Wormie, w końcu. Dobrze. Trzeba początkowo cofnąć się, do jego początków, a potem, w celu kontynuacji, śledzić go, cierpliwie, w kolejnych stadiach, starając się wykazać fatalny łańcuch przyczyn, z powodu których stał się tym, kim jestem. Wszystko to w zawrotnym tempie. A potem notatki, dzień po dniu, aż do mojej kapitulacji. I zakończyć peanem zaintonowanym do tańca w wykonaniu ofiary, na modłę lamentu. Z narodzin. Och, żeby tylko niczego nie spartaczyć! Będąc Mahoodem, nie umiałem umrzeć. A jako Worm, czy kiedyś do diabła się narodził? To ten sam problem. Ale może nie ten sam protagonista, mimo wszystko. Przyszłość im pokaże. Na niego się zwali. Ale najpierw się cofnijmy, a potem upadniemy. Należałoby raczej twierdzić na odwrót. No ale, jeśli należy powiedzieć wszystko, co należałoby powiedzieć? Z prądem i pod prąd, nieważne, zacznę od ucha, od niego trzeba zacząć. Mówi się, że wcześniej była noc czasu. Tymczasem teraz nastąpiła wielka jasność. Przynajmniej wiem, w jakim jestem miejscu, co do moich początków, rozumie się jako temacie rozmowy, bo to tylko się liczy. Od chwili, kiedy można powiedzieć: Ktoś, ktoś inny jest w drodze, wszystko jest w porządku. Może jeszcze przede mną całe milenium. Nie szkodzi. On już jest w drodze. Zaczynam poznawać jego przodków. Zastanawiam się, czy nie mógłbym się stąd jakoś ulotnić, przez fundament, rano, na śniadanie. Nie, ja się nie ruszam, nie potrafię, jeszcze nie. Raz jestem w głowie, raz w brzuchu, dziwne, a raz znowu nigdzie, tak konkretnie. To może w sercu płodu, może to foramen Botala, wszystko wokół mnie pulsuje i mocno trzuci. Prapoczątki. Czy możliwe, że miałbym wśród nich kogoś mi przyjaznego, który ze smutkiem potrząsa głową, nic nie mówiąc, bądź tylko od czasu do czasu: Wy-starczy, wy-starczy. Nie można być, nim być się zacznie, to wzięli sobie do serca.

Korzenie też, po kolei. Czas, co teraz płynie, galopuje, to ten sam, co wcześniej był we śnie. A milczenie, przeciw któremu oni skomlą, na próżno, i które któregoś dnia zapanuje, jest tym samym, co niegdyś. No może nieco poobijane, na szlaku. Więc dobrze, zgoda, ja, który jestem w drodze, moje żagle nadęte słowami, jestem także tym niepojętym przodkiem, o którym niczego nie można powiedzieć. Ale może kiedyś jeszcze o tym powiem, i o nieprzebytych

czasach, kiedy byłem nim, a oni zamilkli, w końcu w przeświadczeniu, że nigdy się nie urodzę. Tak, opowiem może o tym w jakiejś chwili, jak echo, które przedrzeźnia, zanim się do niego przyłączę, do tego, z którym nie umieli mnie rozłączyć. Zresztą oni już słabną, to się wyczuwa. Ale to tylko wybieg z ich strony, żebym zaczął się radować bez powodu, jak to w ich zwyczaju, i żebym, zasmucony, przyjął ich warunki, za wszelką cenę, dla kulawego spokoju. Ale ja nie mogę niczego robić, wciąż chyba o tym zapominają. Nie mogę się radować i nie mogę się smucić, bezskutecznie mi wyjaśniali, jak to się robi, i w jakich okolicznościach, ja nic nie rozumiałem. No i jakie warunki? Nie wiem, czego chcę. Mówię to, ale tego nie wiem. Po prostu wydaję z siebie dźwięki, coraz lepiej, jak mi się wydaje. Jeśli to im nie wystarcza, nic na to nie poradzę. Jeśli mówię o głowie, *à propos* siebie, to dlatego, że słyszę, że o tym się mówi. Ale dość tego, nie ma po co mówić wciąż tego samego. Mają nadzieję, że któregoś dnia to się zmieni, to normalne. Że któregoś dnia na mojej tchawicy, albo na innym odcinku narządów oddychania wyrośnie sobie jakiś miły ropień, z intencją doprowadzenia do infekcji ogólnej. Co by mi pozwoliło radować się jak każdy, kto zna powód. I wkrótce stałbym się całą siecią przetok, z których sączy się błogo wysięk rozumu. Och, gdybym był z krwi i kości, czego łaskawie, jak się wydaje, mi życzą, nie powiedziałbym nie, może to nawet nie byłby taki głupi pomysł. Mówią, że cierpię, tak jak się mówi o tych z krwi i kości, ale ja nic nie czuję. Jako Mahood, owszem, trochę czułem, chwilami, ale co im z tego, jaki pożytek? Nie, lepiej by sobie wyszukali coś innego. Owszem, czułem obręcz, czułem muchy, trociny pod moimi kikutami, narzutę na mojej czaszce, ale w momencie, kiedy mnie o tym informowano. Ale czy to jest życie, coś, co się rozwiewa, gdy człowiek zmienia temat? Czemu nie, niech będzie. Oni jednak musieli chyba zdecydować, że nie. Są jednak zbyt surowi, za dużo wymagają. Chcą, by kark mnie rozboleł, niezaprzeczalny dowód ożywienia, które nawiedza mnie, ilekroć mówi mi się o niebie. Chcą ze mnie zrobić uczonego, świadomi, że kark mnie rozboli, że pożąra mnie muchy, i niebo nic tu nie może zmienić. Niech mnie biczą bez ustanku, bez końca, coraz mocniej, w miarę jak przywykam, w końcu może zacząć robić wrażenie kogoś, kto wie, co znaczy żyć. Mogą nawet

od czasu do czasu sobie odpocząć, ja i tak będę bez przerwy skowyczał. Przecież mnie uprzedzali, zanim się zaczęło: Masz teraz skowyczeć, w innym wypadku to żaden dowód.

A kiedy w końcu się złamię, wycieńczony wysiłkiem, albo osłabiony starością, a moje krzyki ustaną z braku pożywienia, oni będą mogli ogłosić mnie martwym, z wszelkimi pozorami prawdy. Nie mając już potrzeby, by się ruszać, zasłużę sobie na to, by stwierdzili, zacierając stare, suche, znużone dłonie, tak jakby chcieli z nich strzepnąć kurz: On już się nie poruszy. To byłoby zbyt łatwe. Zbyt łatwo by było. Musimy mieć niebiosą i nie wiem co jeszcze, światła, lampy, promyk nadziei na następny kwartał, giełdę pocieszeń. Ale zamknijmy już ten nawias, żeby móc ogłosić, z lekkim sercem, że otwieramy następny. Dźwięk. Na ile czasu cały zamieniłem się w słuch? Odpowiedź: Aż do chwili, kiedy nie mogło to trwać ani chwili dłużej, zbyt piękne było, w porównaniu z tym, co miało nastąpić potem. Te miliony rozmaitych dźwięków, wciąż tych samych, powracają bez wytchnienia, nie trzeba ich więcej do tego, by wyrosła wam głowa, zrazu kielek mały, potem olbrzymi, jego zadaniem wszystko uciszyć, a potem wygasić, kiedy przyjdzie kolej na oko, wtedy całe zło, puszka zła. Ale tu zaczynamy chodzić po jajkach. No więc nieważne z pomocą czego, bylebym zdołał powiedzieć, nim ogłuchnę: To jest głos, mówi do mnie. Udało się pytać bez zahamowań, czy nie jest moim głosem. Decydować, nieważne, w jaki sposób, że ja go nie mam. Dmuchać w ciemności na zimne i gorące, przechodzić od lodu do wrzątku, coś w tym rodzaju. To tylko punkt wyjścia: On ruszył, oni mnie nie widzą, ale słyszą, jak dyszę, przykuty, nie wiedzą, że jestem przykuty. On wie, że to są słowa, nie wie, czy to nie jego, tak się zaczyna, nikt nigdy się nie zatrzymał, jak tak dobrze się zaczęło, nie ogląda się za siebie, któregoś dnia przypisze je sobie, myśląc, że jest sam, z dala od wszystkich, poza zasięgiem wszelkiego głosu, i dobrnie do dnia, o którym mu opowiadają. Tak, wiem, że to słowa, był taki czas, że nie wiedziałem, tak jak wciąż jeszcze nie wiem, czy są moje. Mogą zatem mieć nadzieję. Na ich miejscu wystarczyłoby mi, że wiedziałbym to, co wiem, nie wymagałbym od siebie niczego więcej, niż żeby wiedzieć, iż to, co słyszę, to nie jest niewinny dźwięk, wyciśnięty z niemych rzeczy, zmuszonych do

trwania, lecz zastraszony bełkot skazanych na milczenie. Opuściłbym sobie, nie paliłoby mi się, żeby zrobić z siebie własnego kata. Ale oni są surowi, zachłanni, tak samo, jeśli nie bardziej, niż wtedy, kiedy robiłem z siebie Mahooda. Zamiast grać na ich nutę. Oprzeć się ich żądaniom! Ja jeszcze nic nie powiedziałem. Schwymane przez ucho, od razu wychodzi ustami. Bądź drugim uchem, to jeszcze jedna możliwość. Nie ma sensu mnożyć okazji do błędu. Dwie dziury, a ja pośrodku, nieco zaczipowany. Albo jedna, wejście i wyjście, przez które przepychają się słowa, jak mrówki, w pośpiechu i obojętne, nic nie wnosząc, nic nie wynosząc, za lekkie, by wryć sobą ślad. Nie powiem już ja, już nigdy nie powiem, to jest zbyt głupie. Zamiast tego w tym miejscu umieszczę, za każdym razem, kiedy je tylko usłyszę, trzecią osobę, jeśli o tym pomyślę. Jeśli to ich bawi. I tak niczego nie zmieni. Jestem tylko ja, ja, który nie jestem, tam gdzie jestem. Wystarczy. Słowa. On mówi, że wie, że to są słowa. Ale skąd może wiedzieć, on, który nigdy niczego innego nie słyszał? Racja. A te światła, które z sykiem gasną? To prawda. A do tego jeszcze inne rzeczy, wiele innych rzeczy, do których niestety obfitość materii dotychczas zabraniała robić najmniejszą aluzję. Na wstępie zatrzymajmy się na przykład na oddechu tego delikwenta. Widać, że oddycha, trzeba tylko, żeby oddech się zatrzymał. Pierś podnosi się, opada, proces marnienia idzie pełną parą, kataklizm osiąga dolne partie, przybiera na rozmiarze, niedługo będzie miał nogi, będzie mógł pęzać. Nieprawda, on nie oddycha, nigdy nie będzie oddychał. Czym w takim razie jest ten słaby dźwięk, przebiegle poruszonego powietrza, przypominający odgłos oddechu życia, tych, których trawi? Niedobry przykład. Dobrze, a te światła, które gasną z sykiem? Czy to nie raczej gromki śmiech, w obliczu jego trwogi i straconych złudzeń. Chyba nie mogą sobie odmówić przyjemności oślepienia go światłem na przemian z wtrącaniem go w ciemność. Ale tyle czasu już tam są, wokół niego, że mogli przecież zrobić otwór, w tej ścianie, mały otwór, do którego mogliby przystawić oko, wszyscy po kolei, jeden po drugim. A te światła, to może oni na niego, oni je na niego kierują, ku niemu zwracają, od czasu do czasu, żeby ocenić, czy posunął się dalej, dokonał postępu. Z drugiej strony owa kwestia światła zasługuje na osobne zbadanie, bardzo jest ona ciekawa, i trzeba

by badać to długo, bez pośpiechu, na spokojną głowę. Zbadamy to, przy najbliższej sposobności, kiedy czas nie będzie już pilił, jak uspokoi się głowa. Postanowienie numer dwadzieścia trzy. A jaka konkluzja? Że jedyny dźwięk, jaki dotąd docierał do Worma, to dźwięk ust, słów, bekanie, śmiech, zasysanie, ślinienie się, tudzież wszelkiego typu bulgot. Nie pomijając jęku powietrza, uginającego się pod ciężarem. On się uczy, to najważniejsze. Kiedy później na ziemi burza się rozpęta, w jednej chwili pogrążając wolność słowa, on będzie świadomy, że to nie koniec świata. Nie, tam, gdzie przebywa, nie może się nauczyć, głowa nie funkcjonuje, on nie wie więcej niż pierwszego dnia, on tylko słyszy, tylko cierpi, nie rozumiejąc, to chyba jest możliwe. Wyrosła mu głowa, z ucha, by jeszcze skuteczniej doprowadzać go do furii, bo chyba o to chodzi. Więc jeszcze ta głowa, przyklejona do ucha, a w niej nic oprócz furii, to tylko jest ważne, jak na razie. To transformator, w którym dźwięk, bez interwencji rozumu, przekształcany jest w furie i przerażenie. Tylko tego w tej chwili nam trzeba. Zwojami zajmiemy się później, jak stąd się wydościaniemy. Po co tu ludzki głos, w takiej sytuacji? Czemu nie skowyt hieny albo walenie młotów. Odpowiedź: Żeby nie zanadto się przestraszył, kiedy ujrzy, jak krzywią się jego prawdziwe wargi. Oni znajdą odpowiedź na wszystko, między sobą. Poza tym lubią mówić, piłować, wiedzą, że nie ma gorszej tortury dla kogoś wykluczonego z rozprawy. Jest ich wielu, wszędzie wokół, może trzymają się za ręce, ogniwa *łańcucha* bez końca, mówi każdy po kolei. Korowód porusza się szarpnięciami, przez co słowo dochodzi zawsze z jednego miejsca. Jednakże często mówią wszyscy naraz, w tym samym czasie wszyscy mówią dokładnie to samo, tak doskonale razem, że jakby jednym głosem, można by powiedzieć: jednymi ustami, gdyby człowiek nie wiedział, że tylko Bóg może być wszędzie, w jednym czasie. Że Bóg jeden potrafi wypełnić różę wiatrów, nie poruszając się z miejsca. Człowiek, tak, ale nie Worm, który nie mówi nic, niczego nie wie, jeszcze nie. Podobnie, każdy z nich po kolei korzysta z judasza, każdy, kto ma takie życzenie. Kiedy jeden mówi, drugi patrzy, pewnie ten, który ma mówić jako następny, więc ten, którego uwagi nie będą, w razie konieczności, bez związku z tym, co zobaczył, to znaczy, że jeżeli to, co zobaczył, wzbudzi jego zainteresowanie do

tego stopnia, że okaże się godne wzmianki, choćby zawołowanej. Ale w nadziei na co mieliby to czynić przez tyle czasu? Trudno bowiem sobie wyobrazić, że nie ożywiła ich jakaś nadzieja. I jaki charakter miałyby zmiana, której wypatrują, z okiem wlepionym w dziurę, a drugim zamkniętym? Na razie nie działają w celu pedagogicznym, to jest pewne. Język katechety, obłudnie słodki, napuszony perfidią, jest jedynym, jakim władają. Że się poruszy, spróbuje ruszyć w drogę, oddalić się od tego hałasu, który go chce rozszarpać, tylko o to proszą, na razie. Skoro jest w centrum, dokądkolwiek ruszy, pójdzie w ich stronę. Aha, jest w centrum, no proszę, w końcu wskazówka, największej wagi, nieważne, na co wskazuje. Patrzą, sprawdzają, czy się poruszył. Jest jedynie nieforemną masą, pozbawioną twarzy, w której odbijałaby się historia nękania, ale jej struktura, zwarta, ubita, niepozbawiona jest pewnego wyrazu, dla specjalistów, umożliwia im określenie prawdopodobieństwa, że nagle skoczy, albo powlecze się, jak ktoś pobity na śmierć. W tej masie widzimy oko, wymęczone, jakby końskie, wciąż otwarte, oni, potrzebne im oko, widzą go jako kogoś z okiem. Dokądkolwiek ruszy, pójdzie w ich stronę, w stronę pieśni, którą zaintonują, widząc, że jest już w marszu, bądź w stronę ciszy, jeśli zamilkną, widząc, że jest już w marszu, żeby myślał, że dobrze zrobił, zaczynając marsz, bądź w stronę głosu, który będzie się uciszał, jakby się oddalał, żeby on się nie zatrzymywał, na tym pięknym szlaku, żeby myślał, że się od nich oddala, ale jeszcze niewystarczająco, chociaż będzie się do nich zbliżał, coraz bardziej. Nie, przecież on nie może niczego pomyśleć, o niczym sądzić, ale to ciało, które ma, to już owszem, to dla nich wystarczy, spróbuje iść tam, gdzie jak się wydaje, panuje pokój, upadnie i położy się tam, gdzie już przestanie cierpieć, albo mniej będzie cierpieć, albo już nie da rady dalej. Wówczas znowu odezwie się głos, zrazu słaby, ale coraz mniej, z tej strony, z której oni chcą, by się oddalał, żeby myślał, że ktoś go goni i powrócił na szlak, poszedł ku nim. W ten sposób zawiodą go aż pod samą ścianę, a nawet dokładnie do tegoż punktu, w którym zrobili inne otwory, po to by włożyć przez nie ręce – i go schwytać. Jakie to wszystko jest fizyczne.

*I say what I'm told to say, that's all there is to
a mouth on me, I don't feel the jostle of words in
if you happen to like poetry, in the underground,
somewhere, without the least sound, I don't
where, you don't*

*of silence through the
I don't feel a mouth
I feel an ear, frankly
well frankly now I
worse, I don't feel an
make an effort, I must
I feel something, they
I don't know what it is,
I feel, tell me what I
who I am, they'll tell
I won't understand,
said, they'll have said
heard, without an ear
have said it, without a*

*I'll have said it inside
breath outside me,
I feel, an outside and
middle, perhaps that's
that divides the world
the outside, on the
can be as thin as foil,
the other, I'm in the
I've two surfaces and
that's what I feel,
tympanum, on the one
other the world, I don't
to me they're talking,
talking, no, that's not
that, try something
say something else,*

*know how, for me to say, I don't know how, what clowns they are, to keep on saying the same thing
when they know it's not the right one, no, they know nothing either, they forget, they think they change
and they never change, they'll be there saying the same thing till they die, then perhaps a little silence,
till the next gang arrives on the site, I alone am immortal,*

*it, and yet I wonder, I don't know, I don't feel
my mouth, and when you say a poem you like,
or in bed, for yourself, the words are there,
feel that either, words falling, you don't know*

*know whence, drops
silence, I don't feel it,
on me, nor a head, do
now, do I feel an ear,
don't, so much the
ear either, this is awful,
feel something, yes,
say I feel something,
I don't know what
feel and I'll tell you
me who I am,
but the thing will be
who I am, and I'll have
I'll have heard, and I'll
mouth I'll have said it,*

*me, then in the same
perhaps that's what
an inside and me in the
what I am, the thing
in two, on the one side
other the inside, that
I'm neither one side nor
middle, I'm the partition,
no thickness, perhaps
myself vibrating, I'm the
hand the mind, on the
belong to either, it's not
it's not of me they're
I, I feel nothing of all
else, herd of shites,
for me to hear, I don't*

I say what I'm told to say, that's all there is to it, and yet I wonder, I don't know, I don't feel a mouth on me. I don't feel the jostle of words in my mouth, and when you say a poem you like, if you happen to like poetry, in the underground, or in bed, for yourself, the words are there, the least sound, I don't feel you don't know where, drops of silence through I don't feel a mouth on an ear, frankly now, do I now I don't, so much ear either, this is awful, feel something, yes, I feel something, I don't know what I feel, tell me what I am, they'll tell me who I the thing will be said, they'll have heard, without an ear said it, without a mouth I'll it inside me, then in the perhaps that's what I feel, and me in the middle, the thing that divides the side the outside, on the be as thin as foil, I'm other, I'm in the middle, surfaces and no thickness, myself vibrating, I'm the hand the mind, on the belong to either, it's not to of me they're talking, no, of all that, try something something else, for me how, for me to say, I clowns they are, to keep on saying the same thing when they know it's not the right one, no, they know nothing either, they forget, they think they change and they never change, they'll be there saying the same thing till they die, then perhaps a little silence, till the next gang arrives on the site, I alone am immortal,

JA JESTEM POŚRODKU, JA JESTEM PRZEGRODĄ, MAM DWIE POWIERZCHNIE, MAM DWIE POWIERZCHNIE, ALE NIE MAM GRUBOŚCI

NIE ZROZUMIAŁEM, CO CHCIELI
JA MÓWIĘ TO, CO MI SIĘ MÓWI,
JESZCZE JAK, NO ALE, NIE WIEM, NIE
BY SŁOWA PRZEPYCHAŁY SIĘ PRZEZ
SIĘ ULUBIONY POEMAT, JEŚLI LUBI
WŁASNYM ŁÓZKU, DLA SIEBIE, SŁOWA
NAJMNIEJSZEGO HAŁASU, TEGO TEŻ
WIADOMO GDZIE, NIE WIADOMO SKĄD,
NIE CZUJĘ ICH, NIE CZUJĘ, ŻEBYM
GŁOWĘ, A CZY CZUJĘ, ŻEBYM MIAŁ
ODPOWIEDZIEĆ, CZY CZUJĘ, ŻEBYM
CZUJĘ, ŻEBYM MIAŁ UCHO, OJ KIEPSKO,
COŚ CZUĆ, TAK, JA COŚ CZUJĘ, MÓWIĄ,
NIE WIEM, CO CZUJĘ, POWIEDZCIE
KIM JESTEM, ONI POWIEDZĄ MI,
ALE ZOSTANIE TO POWIEDZIANE,
TO USŁYSZĘ, BEZ UCHA USŁYSZĘ, I
I USŁYSZĘ TO POZA MNĄ, A ZARAZ
CZUJĘ, ŻE JEST TO, CO NA ZE-
W ŚRODKU, POMIĘDZY, WŁAŚNIE TYM
ŚWIAT NA DWOJE, Z JEDNEJ STRONY
WNĘTRZE, MOŻE TO COŚ CIENKIEGO
JEDNĄ, ANI DRUGĄ STRONĄ, JA JESTEM
MAM DWIE POWIERZCHNIE, ALE NIE MAM
TO, JAK WIBRUJĘ, JESTEM TYMPANUM,
STRONY ŚWIAT, JA NIE JESTEM ANI
MNIE MÓWIĄ, NIE O MNIE MYŚLĄ, NIE,
CZUJĘ, SPRÓBUJCIE INNYCH RZECZY,
COŚ INNEGO, ŻEBYM TO USŁYSZAŁ,
NIE WIEM JAK, CO ZA GBURY, MIMO
SAMO, CHCIEĆ, ŻEBYM JA TO SAMO
TO NIE TO, NIE, ONI TEŻ NIC NIE
ŻE ULEGĄJĄ ZMIANOM, A NIE ULEGĄJĄ,
A POTEM MOŻE CHWILA MILCZENIA,

ZROBIĆ, CO CHCIELI MI ZROBIĆ,
ŻEBYM MÓWIŁ, KONIEC KROPKA,
CZUJĘ, BYM MIAŁ USTA, NIE CZUJĘ,
MOJE USTA, A KIEDY RECYTUJE
SIĘ POEZJĘ, W METRZE, BĄDŹ WE
JUŻ TAM SĄ, W POKLIŻU, NIE ROBIĄC
NIE CZUJĘ, SŁÓW, KTÓRE PADAJĄ, NIE
KROPLI MILCZENIA POŚRÓD MILCZENIA,
MIAŁ USTA, NIE CZUJĘ, ŻEBYM MIAŁ
UCHO, TYLKO SZCZERZE PROSZĘ,
MIAŁ UCHO, NO NIE, TYM GORZEJ, NIE
TRZEBA TO SPRAWDZIĆ, POWINIENEM
ŻE COŚ CZUJĘ, NIE WIEM, CO TO JEST,
MI, CO CZUJĘ, A JA POWIEM WAM,
KIM JESTEM, JA NIE ZROZUMIEM,
POWIEDZĄ MI, KIM JESTEM, A JA
POWIEM TO, BEZ UST TO POWIEM,
POTEM WE MNIE, MOŻE TO WŁAŚNIE
WNĄTRZ I TO, CO WEWNĄTRZ, A JA
MOŻE JESTEM, RZECZĄ DZIELĄCĄ
TO, CO NA ZEWNĄTRZ, Z DRUGIEJ
JAK BLASZKA, JA NIE JESTEM ANI
POŚRODKU, JA JESTEM PRZEGRODĄ,
GRUBOŚCI, MOŻE TO WŁAŚNIE CZUJĘ,
Z JEDNEJ STRONY CZASZKA, Z DRUGIEJ
Z TEGO, ANI Z TAMTEGO, TO NIE DO
NIC Z TYCH RZECZY, NIC TAKIEGO NIE
CO ZA ZGRAJA BYDLAKÓW, POWIEDZCIE
NIE WIEM JAK, ŻEBYM POWTÓRZYŁ,
WSZYSTKO, ŻEBY WCIAŻ MÓWIĆ TO
MÓWIŁ, A PRZECIEŻ WIEDZĄ, ŻE
WIEDZĄ, ZAPOMINALSCY, MYŚLĄ,
DO ŚMIERCI BĘDĄ MÓWIĆ TO SAMO,

*je dois sentir quelque chose, oui, je sens quelque chose, ils disent que je sens quelque chose, je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas ce que je sens, dites-moi ce que je sens, je vous dirai qui je suis, ils me diront qui je suis, je ne comprendrai pas, mais ce sera dit, ils auront dit qui je suis, et moi je l'aurai entendu, sans oreille je l'aurai entendu, et je l'aurai dit, sans bouche je l'aurai dit, je l'aurai entendu hors de moi, puis aussitôt dans moi, c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise **le monde***

***en deux**, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre, ce n'est pas à moi qu'on parle, ce n'est pas à moi qu'on pense, non, ce n'est pas ça, je ne sens rien de tout ça, essayez autre chose, bande de cochons, dites autre chose, que je l'entende, je ne sais comment, que je le répète*

D



**« être là
sans mâchoires
sans dents
où s'en va
le plaisir de perdre
avec celui à peine
inférieur de gagner »**

+

R

P



*« elles viennent autres et pareilles avec chacune c'est autre et c'est pareil
avec chacune l'absence d'amour est autre avec chacune l'absence d'amour est pareille »*

« en face
le pire
jusqu'à
ce qu'il
fasse
rire »

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

musique
de l'indifférence
cœur temps air
feu sable du silence
éboulement d'amours
couvre leurs voix
et que je ne m'entende
plus me taire



*être là sans mâchoires sans dents
où s'en va le plaisir de perdre
avec celui à peine inférieur
de gagner*

elles viennent
autres et pareilles
avec chacune
c'est autre
et c'est pareil
avec chacune
l'absence d'amour
est autre
avec chacune
l'absence d'amour
est pareille



go end there
one fine day
where never till then
till as much as to say
no matter where
no matter when

niech trwa martwy jedyny mój sezon
lilie białe chryzantemy
opuszczone żywe gniazda
muł kwietniowych liści
piękne dni szare od szronu

muzyka obojętności
serce czas powietrze ogień piasek
ciszy wpływ miłości
tłumi ich głosy i niech
nie słyszę już siebie
jak milczę



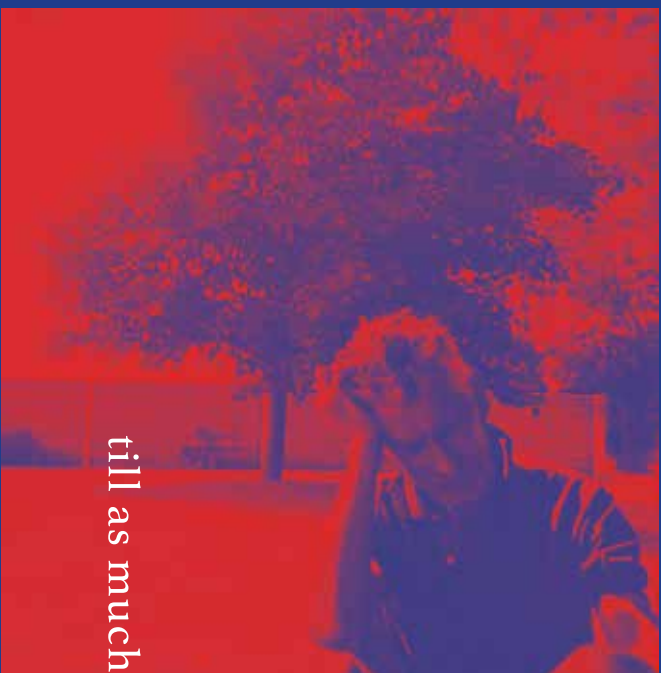
przychodzą
inne i te same
z każdą jest inaczej i tak samo
z każdą brak miłości jest inny
z każdą brak miłości jest ten sam

*musique de l'indifférence
cœur temps air feu sable
du silence éboulement d'amours
couvre leurs voix et que
je ne m'entende plus me taire*

S



on all that strand
at end of day
steps sole sound
long sole sound
until unbidden stay
then no sound
on all that strand
long no sound
until unbidden go
steps sole sound
long sole sound
on all that strand
at end of day



till as much as to say...

PUŁAPKA BECKETTA (6)

O wpływach i fascynacjach, jedno- i wielojęzyczności, owadzych nogach krytyki akademickiej, translatologii scenicznej, milowych kamieniach i punktach na drodze, ważności i aktualności Samuela Becketta rozmawiają Marek Kędzierski i Krzysztof Myszkowski, cały czas zastanawiając się, jak wyjść z pułapki rozpoczętych przed laty rozmów.

Marek Kędzierski: „*Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir*” – tak zaczyna się *Końcówka* Becketta. I nasza, być może. Ostatnia prosta. Umawiamy się już od jakiegoś czasu na kontynuację rozmowy o Beckettzie, na kolejną, jak to by się powiedziało dziś, edycję *Pułapki*, którą irlandzki autor zastawił na nas dawno, dawno temu. Dużo wcześniej, rzecz jasna, niż słowo to pojawiło się w tytule naszych rozmów. Spoglądam na daty – część pierwsza w 2006 roku, kolejne w 2007, 2010, 2015, ostatnia w 2016, a więc przed trzema laty. „Jak wartko idzie czas do przodu, kiedy człowiek przednio się bawi”, mniej więcej tymi słowy podsumowuje Vladimir to, co dzieje się w szczerym polu. Natomiast w wielkim mieście, w tym czasie, w czasach *Godota*, w latach czterdziestych, ludzie, jak wiemy, odbudowywali Europę po wojennym kataklizmie. No i proszę, trzy lata minęły od ostatniego odcinka *Pułapki*, poświęconego w dużej mierze wydanym wtedy listom Becketta. Z ich lektury wyłaniał się obraz pisarza wcale nieobojętnego na traumatyzm historii i moralne dylematy ludzkości. Co sądziłby on dzisiaj o tym, co się dzieje w świecie? Kilka ostatnich lat raczej nie daje powodu do optymizmu. Populizm staje się prostą i obiecującą ścieżką politycznego sukcesu w na krótko – jak się może okazać – zjednoczonej Europie. Po drugiej stronie Atlantyku święci triumfy antagonizujący trumpizm. Niemal u naszych progów czystki etniczne i wojny religijne. W skali globalnej apele o ekologiczne opamiętanie pozostają bez echa nawet w obliczu szaleństw klimatycznych i faktu narodzin nowego kontynentu, powstałego z krążących po oceanach odpadów plastiku. Trudno dopatrzeć się znamion dobrej zmiany. Jesteśmy na najlepszej drodze do urzeczywistnienia

się wizji Lucky'ego z *Czekając na Godota*: świat jest idealnym miejscem dla... kamieni. Żarty (ponure) na bok, jest i dobra wiadomość – te trzy lata to pomysłny okres w domenie Becketta. Ugruntowały jego dobrą passę, pozycję jednej z najważniejszych osobowości XX-wiecznej literatury. W pierwszym zdaniu pierwszej *Pułapki* w 2006 roku pytasz: „Na czym polega ważność i aktualność Becketta?”, a ja odpowiadam, że to trudne pytanie na początek rozmowy. Może to dobre pytanie trzynastu lat później, kiedy marzy (nam) się jej rychły koniec, jeszcze za naszego życia. Najpierw jednak może, jako gość „Kwartalnika”, zapytam jego Naczelnego, jak od czasu ostatniej *Pułapki* ujawniła się w jego życiu, a zwłaszcza twórczości, obecność Becketta.

Krzysztof Myszkowski: Rad jestem, że zaczęliśmy, ale też smutno mi, że jednak, w końcu, zmierzamy już do zamknięcia, wyjścia z niej i „wyzwolenia”. Ciekaw jestem, jak zakończymy, to znaczy jak ty zakończysz i jak ja. Tymczasem, odpowiadając na pierwsze w tej ostatniej części pytanie: jest obecny w moim życiu i w tym, co piszę – inspiruje i intryguje, przyciąga i odpycha, bliski jako człowiek i pisarz, duch i przyjaciel. W tym czasie ukazały się *Addenda*, *Puste miejsce* i *Punkt wyjścia*, w których są teksty jemu poświęcone, byłem w Dublinie i chodziłem jego śladami. Jedno i drugie wzmocniło nasz związek.

M.K.: Nie uszło to mej uwadze. Wydałeś tomy, które jeśli jeszcze nie koronują twoich potyczek z Beckettem i o niego, to na pewno są sumą tego, co było. Ziarnko do ziarnka i zbierze się miarka. Do tomu *W rozmowie* nie dodałeś wprawdzie wywiadu z Beckettem, ale nazwisko pisarza pojawia się tam często, z twojej na ogół inicjatywy, a nie twoich wybitnych rozmówców. W szkicach zawartych w *Pustym miejscu* nie sposób nie zauważyć dominanty beckettowskiej. Wczoraj, kiedy powiedziałeś, że o tym tomie już pisano recenzje, wyczułem, że to nie moment, by ciągnąć cię za język w tej materii. Ale ja wyczuwam jego obecność za każdym razem, kiedy czytam twoje kolejne impresje na łamach „Kwartalnika”. Nie tylko wtedy, kiedy mowa jest o Samuele. Także w drobnych, mniej lub bardziej oczywistych, jak by się wydawało, aluzjach do jego twórczości, przede wszystkim zaś w rozlicznych, jeśli nie niezliczonych, miejscach, w których twoje słowa „rymują się” z jego. To jest dla mnie bardzo ciekawe, sposób, w jaki ty, adoptowany syn Sama, „adaptujesz” jego słowa i styl.

K.M.: Tak, jesteśmy jego synami, oby tylko nie wyrodnymi. Myślę, że mam w sobie ich głosy, Becketta i Miłosza, o tym w znacznej mierze jest *Puste miejsce*, raz po raz słyszę je i w naturalny sposób wstawiam w mój świat, moje formy, zdania i uwagi. W naszej rozmowie przecież nie raz to wybrzmiewa. Ja tego nie zamazuję, wręcz przeciwnie – eksponuję, rozpowszechniam, służę temu, współdziałam. Można powiedzieć, że „Kwartalnik” od początku „dedykowany” jest Beckettowi i Miłoszowi, świadczy o tym *Bibliografia 1993–2017*, spozstrzega się to bez trudu. Zresztą wiesz to najlepiej, bo bierzesz w tym aktywny udział. Także Antoni Libera. I inni. A nie jest to zadanie łatwe.

M.K.: Kiedy widzę jakieś twoje zdanie, a jeszcze bardziej kiedy słyszę jakąś frazę, często od razu dostrzegam echo Becketta, to nie musi być cytat, dokładny czy w przybliżeniu, to może być obraz, motyw, mniej lub bardziej zawoalowany „Beckettowski” paradoks, jakiś typowy dla niego oksymoron, Beckett wzięty ze sfery intertekstualności, szczegół lub rytm, którego twój czytelnik najpewniej z niczym nie skojarzy, albo nie z Beckettem skojarzy, na ogół nie przyjdzie mu to do głowy, ja uświadamiam sobie, że jakieś twoje zdanie oddycha rytmem Becketta...

K.M.: Rytmy, mówisz. Tak, to jest ważne – odczute rytmy, ale i echa, kości i kosteczki echa. I duch, który w tym działa, powoduje i porusza, bez niego nic by się nie stało. Jeśli tego nie ma, wtedy jest to martwe. Błóński to świetnie rozumiał. Budowanie domów na piasku to nie zadanie dla mnie. Ale co ciebie w tym tak ciekawi?

M.K.: Jednojęzyczność.

K.M.: Jednojęzyczność?

M.K.: Mówię o tym, że, w odróżnieniu od sytuacji, w jakiej ja percypuję Becketta od wielu lat, czytając go w wersji francuskiej i angielskiej i czytając przekłady na różne języki, rozmawiając o nim z ludźmi czytającymi jego teksty w różnych językach, teraz zastanawiam się, jak by to było, gdybym spojrział na jego dzieło z twojej perspektywy, to znaczy jakbym czytał go wyłącznie po polsku.

K.M.: To wspaniała przygoda. Uczyłem się rosyjskiego, niemieckiego i angielskiego, ale nigdy nie mogłem powiedzieć, że są to moje języki, moim żywiołem, miłością i pasją była i jest polszczyzna.

M.K.: Polszczyzna też jest mi nieobca i droga. Ale oryginały są, oczywiście, z natury dużo pojemniejsze niż przekłady. A zwłaszcza oryginały tego pisarza. Ty go czytasz w przekładach na polski różnych autorów. I, jakimś cudem, odnajdujesz się w Beckettzie. Pierwsze pytanie, które mi się w związku z tym narzuca, to czy między tymi owocami tłumaczy gdzieś nie zagubi się Beckett? Moim zdaniem, różnice są bardzo duże. Czy jest jakiś wspólny mianownik?

K.M.: Powinowactwo ducha. To tak jak, *toutes proportions gardées*, czytanie Pisma, które przecież też jest dziełem literackim: nie mamy dostępu do oryginałów, czytamy je w kółko w dziesiątkach różnych przekładów z interlinearnymi włącznie i jeżeli jest wspólny duch, to w nas to gra, a jeśli nie, to i dostęp do oryginałów nie pomoże. Jeżeli jest się zakorzenionym w rodzinnym języku, tak to działa, trudno to wyjaśniać i tłumaczyć, jest rzeczywiste jak stempel czy znak.

M.K.: Chwileczkę, coś mi tu nie gra. Przecież nie czytasz Becketta w dziesiątkach przekładów, by na tej podstawie, opowiedziawszy się za tym, który najbardziej cię przekona, wywieść ostateczną wersję Becketta-dla-Myszkowskiego. Poza tym zauważ, to nie Biblia, to teksty literackie, współczesne, lub prawie, ludzie czytają je tak, jak zwykle obcuje się z literaturą, z ciekawości intelektualnej, dla rozrywki, aby się ubawić, z nudów, obowiązku (licealiści we Francji) albo sprzeciwu – kiedy za bardzo ich, jak by to powiedzieć – dołuje. Za każdym opublikowanym słowem stoi on, autor, sam przeprowadził korektę, nim ukazało się drukiem, do tego jeszcze w archiwach przechowywane są nie tylko manuskrypty i maszynopisy, ale i dziesiątki wersji poprzedzających oryginał. Cała ta filologiczna maszyna często pozwala bardzo dokładnie odtworzyć rodzenie się tekstu. Kiedy czytasz na przykład wersję końcową *Watta* czy *Godota* po polsku, jesteś pewien, że duch, który zza tych słów wyłania się dla ciebie, to jest to samo, co Beckett odebrany przez czytelnika w Irlandii? Przecież to jest byt, który istnieje tylko w słowach.

K.M.: Nie wiem, jak i po co czytają teksty literackie licealiści francuscy czy japońscy ale wiem, jak ja czytam i po co. Na pewno nie po to, żeby „wywieść

ostateczną wersję”, to dla mnie jest dosyć niezrozumiałe. W tych setkach i tysiącach przekładów Pisma na najprzeróżniejsze języki świata działa jeden duch czy zespolone ze sobą duchy i tak dzieje się w każdym języku, a nawet dialekcie. Podobnie jest z największą literaturą: w słowach, obrazach i formach, elipsach, aporiach, ciszy i milczeniu działa duch pisarza, który jest obecny w jego myślach, uczuciach i emocjach. Odbiór tych działań i napięć, ich zakresu, intensywności czy kolorytu, nie mówiąc o niuansach i subtelnościach, to już jest inna sprawa: inaczej są odbierane w Australii i Oceanii, inaczej w Afryce, inaczej w bliskich ci Chinach, a jeszcze inaczej w Europie i nawet bardzo różnie w poszczególnych jej krajach. Dlatego inaczej odbiera Becketta skazany na długoletni wyrok więzień w San Quentin, a inaczej krytyk-intelektualista na Sorbonie lub Oksfordzie, choć jakieś rysy podobne w tym odbiorze pewnie są. Jest, jak wiesz, kilkunastu tłumaczy Becketta na język polski, bardzo różnych, można powiedzieć, że od Sasa do Lasa. Cała sztuka w tym, żeby dotrzeć do tych najwyższych i najintensywniejszych pasm. Każdy wspina się na takie wysokości, na jakie jest w stanie dotrzeć, także swoimi metodami i sposobami. Ja mam swoje.

Jeśli chcesz, pociągnijmy to dalej, ale może najpierw wróćmy do początkowego wątku: czy ty przez trzy ostatnie lata przybliżyłeś się do niego w życiu i twórczości, czy raczej oddaliłeś? Jak uważasz?

M.K.: Pewnie się nie przybliżyłem, ale i oddalić się od niego niezbyt mi się udało, choć próbowałem wiele razy, umyślnie i mimochodem, to nie takie proste, no, może proste byłoby, ale niełatwe jest. Człowiek mówi sobie: skoro choć tyle razy próbowałem, a nie mogę się już przybliżyć (i to nie dlatego, że jestem już bliźniutko), to może skorzystać z okazji, by się oddalić, popaść, mimochodem lub umyślnie, celowo i bez planu, lub z planem, popaść w jakąś od Becketta dystrakcję, nie po to, by się od niego uwolnić, broń Boże, nie ma takiej potrzeby, zresztą co by mi to dało? (niechybnie nieszczęście ściągnęło murowane, sprowadziło jakąś chorobę!), tylko dla samej korzyści zajęcia się czymś innym, w życiu czy w twórczości, obojętne, nie mówię przyjemności, niekoniecznie, choć i to niewykluczone, no więc, mówiąc krótko: nie, nie oddaliłem się, ale i nie przybliżyłem, choć może zasadniczo pozostałem, w pewnym sensie, w tej samej odległości, w podobnym oddaleniu, w relatywnym przybliżeniu, można by zatem powiedzieć: bez większych zmian...

K.M.: Bez większych zmian?

M.K.: Bez żadnych zmian, w tej kwestii. W 2017 roku zaangażowałem się w festiwal beckettowski we Fryburgu Badeńskim i w Trondheim, „Kwartalnik” o tym informował. Potem była chwila ciszy w eterze, ale w zeszłym roku Beckett powrócił do naszego pisma w bloku tematycznym poświęconym Giacomettiemu. Zaś wiosną tego roku, choć myślałem, że to mam już za sobą, tematyka beckettowska wróciła do mnie w kontekście akademickim.

K.M.: Zaklinałeś się przed dwoma laty, że nigdy już ci się to nie przydarzy.

M.K.: Wiem, pamiętam. Ale kontekst akademicki przez ten czas bardzo się zmienił. No, nie wiem, może nie tak bardzo, nie za bardzo, ale zmienili się ludzie. Przyszło nowe pokolenie. To już chyba trzecie pokolenie badaczy uniwersyteckich. Dorobek pionierów w rodzaju Ruby Cohn, Hugh'a Kennera, następnie Stana Gontarskiego i Jamesa Knowlsona stał się fundamentem, bazą, z której dzisiejsi badacze wciąż czerpią. Ale przesunęły się akcenty. I pojawiły się nowe perspektywy badawcze, w dużej mierze zmierzające do tego, by zmienić stereotypy, które pokutowały w krytyce beckettowskiej.

K.M.: Na przykład?

M.K.: Na przykład, że Beckett był pisarzem apolitycznym i że wyczerpywał się w problematyce uniwersalnej, ponaddziejowej. Zwrócony ku Dante'emu, zapatrzony w Shakespeare'a. Niepraktyczny. Niepomny tego, co się dzieje w świecie.

K.M.: Moim zdaniem Beckett w całej swojej twórczości konsekwentnie był apolityczny, właśnie dlatego, że był praktyczny. Bo o co w życiu i sztuce chodzi: o pieniądze i tak zwaną sławę czy w efekcie ostatecznym o zbawienie duszy?

Szczególnie w ostatniej fazie skupiony był na życiu duchowym i działaniach na tym polu, po którym wielu z tych nawet czołowych badaczy, przyznasz, porusza się z trudem. Skracam, ale wiadomo, o co chodzi. Zajmijmy się więc, jeśli już, apokaliptyką, a nie polityką, z jej chaosem, szumem i zgiełkiem, bo szkoda na to czasu.

Pisarz polityczny to pisarz słaby, banalny i błahy, tym bardziej krytyk czy badacz, bo taki to jest materiał.

W młodości wysłuchiwałem płomiennych monologów Andrzejewskiego na ten temat, a jego życie i twórczość są ich świadectwem.

Z kim przestajesz, takim się stajesz, mówi przysłowie. Beckett nie byłby mi tak bliski, i to przez tyle lat, gdyby nie był metafizykiem i nie było to w jego pisarstwie dominujące.

Miłosz zobaczył to w nim po latach – w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. I ja jestem po tej stronie.

A to, że niekiedy rozprawił na tematy polityczne, to przecież w środowisku, w którym się obracał, nie było nic dziwnego. Miał z nimi rozmawiać o Hiobie, Jonaszu, Kohelecie czy Ewangeliach?

Przecież i my, tak konsekwentnie zajęci literaturą, zakotwiczeni w niej, a nawet chyba już zakorzenieni, też nie raz i nie dwa rozmawiamy, niekiedy bardzo emocjonalnie, na tematy polityczne.

I co z tego zostaje?

Ile polityki jest w pismach Mickiewicza i Miłosza, największych naszych poetów, ale najważniejsze i najwspanialsze ich utwory mają wymiar metafizyczny, jeśli nie mistyczny.

Rozumiem jednak, że chcesz, dla porządku, wspomnieć te polityczne wątki obecne w akademickiej krytyce beckettowskiej, przynajmniej te najważniejsze.

M.K.: Nie twierdzę, że nie był apolityczny, generalnie, z grubsza biorąc. A przynajmniej, że chciał takim być. Miałem na myśli stereotyp poety totalnie oderwanego od otaczającej go rzeczywistości. Odwróconego od niej, karmiącego się nektarem arcydzieł światowej literatury w najlepszym, metafizycznym wydaniu. Rzecz jasna, skupiony był, nie tylko w ostatnich latach, „na życiu duchowym i działaniach na tym terytorium”, ale w tym skupieniu przeszkadzało mu wszystko to, co jego epoka „wymyśliła” w materii horroru historii. Nacjonalizmy schyłku lat trzydziestych, w tej kwestii wiedzę z pierwszej ręki dała mu wielomiesięczna pielgrzymka po faszystowskich Niemczech w latach 1936–1937, następnie militarna zapaść Francji w 1940 roku, potem działalność w konspiracji i ucieczka do strefy nieokupowanej. Potem, jak się miało okazać, kataklizm Holocaustu, a Beckett miał bardzo wielu przyjaciół Żydów, i rozumiał od początku potworność tej zdrodni. To wszystko nie spływało po nim jak po oderwanym od rzeczywistości poecie, kontemplującym piękne wersy Dantego. Myślę, że kataklizmy, których był świadkiem, miały równy wpływ na jego twórczość, jak lektury klasyków czy kontakt ze sztuką i muzyką. Obie sfery były równo-ważne. I obie percypował równie przenikliwie, choć w swoisty sposób, często odbiegając od utartych schematów.

Moim zdaniem, obserwacja otaczającego świata dawała napęd beckettowskiej metafizyce.

Dlaczego o tym mówię? Właśnie dlatego, że z moich obserwacji wynika, że w krytyce beckettowskiej ostatnich lat, przynajmniej tej, która mnie skłania do refleksji, nastąpiło przesunięcie akcentów, punkt ciężkości z wyjaśniania, immanentnej że tak powiem, eksplikacji dzieła przemieścił się w kierunku uchwycenia Becketta w kontekście historii, historii sztuki i literatury, socjologii – co, twierdzą, pozwala lepiej zrozumieć immanentność jego dzieła. Więc nie mówię, że krytyka beckettowska chce z niego zrobić pisarza politycznego, tylko umieszcza go jako jednostkę i jego twórczość w kontekście politycznym, społecznym, próbuje uchwycić inaczej niż dotąd jego skomplikowane dość nastawienie do rodzimej Irlandii. Oczywiście, próbowano tego i wcześniej, ale – *primo*: stopień znajomości jego dzieła nie był taki, jak dzisiaj, *secundo*: badacze patrzący z dzisiejszej perspektywy na Francję czy Irlandię, w których „żył”, dostrzegają inne zjawiska i inne dominanty.

K.M.: Nie wiem, dlaczego Dantego kojarzysz z „oderwaniem od rzeczywistości”, do głowy by mi to nie przyszło. I nie tyle krytyka beckettowska mnie interesuje, ile on sam, kontakt z nim i jego dziełem. Ale może masz jakieś ciekawe przykłady dotyczące tych badaczy z Francji czy Irlandii?

M.K.: Małe sprostowanie – mówiłem o stereotypie Becketta, odwróconego od rzeczywistości politycznej i zajętego wyłącznie kontemplacją *Boskiej Komedii*. A kontynuując o krytyce, chcę powiedzieć, że powstała nowa sytuacja. Mam wrażenie, że dla dużej części krytyki twórczość Becketta, jego teksty literackie, ale i listy stały się punktem odniesienia. Nie trzeba tłumaczyć, kim był i co pisał. Fakt, iż znany jest w całym świecie, przekłada się go niemal wszędzie (ciekawe na przykład, że cztery olbrzymie tomy jego listów zostały niedawno w całości przetłumaczone na chiński), sprawia, że nie tylko jego entuzjaści o nim się wypowiadają...

K.M.: Nie zajmujemy się stereotypami, jest ich wokół pełno. Przecież Dante tak w życiu, jak i w twórczości mocno był uwikłany w politykę, ale, masz rację, to były inne czasy, inne porządki i napięcia.

Co to znaczy punkt odniesienia?

M.K.: To dla mnie nowe zjawisko. Wcześniej o Beckettcie mówiło się, po pierwsze: mówiąc o Beckettcie, po drugie: mówiąc o Joysie, po trzecie: mówiąc o literaturze irlandzkiej czy francuskiej. Teraz, zwłaszcza w Irlandii, jego komentarze na temat Irlandii cytują też naukowcy, dziennikarze, bo ja wiem kto jeszcze... Jego nazwisko znane jest wszystkim, także tym, którzy nie przeczytali ani jednej strony jego tekstu. Co ma też ujemne strony. Ale mnie to wcale nie psuje humoru. *Au contraire*. W bibliotece irlandzkiej w Monako (Princess Grace Irish Library) odbyło się w maju spotkanie z fotografem Johnem Minihanem, autorem znanych portretów Becketta z lat osiemdziesiątych...

K.M.: Mam w bibliotece jego album fotografii Becketta z Londynu z grupą Ricka Clucheya, o którym już mówiliśmy.

M.K.: Tak, piękne portrety, inne niż Lütfigo Özköka czy Johna Haynesa...

K.M.: Kolejny temat: Beckett uwieczniony na fotografiach. Kilku mistrzom udało się uchwycić ducha, którego odnajdujemy w jego tekstach. Portrety Özköka publikowaliśmy w „Kwartalniku” kilkakrotnie. No, ale co z Minihanem, przyjechał do Monako i...

M.K.: To było kameralne spotkanie, na które przyszli ludzie z okolic Monako i Nicei, wśród nich sporo Anglosasów, także wdowa po wielkim poecie Johnie Montague, o którym tu już wspominaliśmy. Ale byli też przyjezdni. Wracalem do Nicei z czterdziestolatkami, którzy o wieczorze Minihana dowiedzieli się z prasy irlandzkiej i postanowili przylecieć na kilka dni, aby posłuchać jego wspomnień, a przy okazji zwiedzić tę część Francji. W pociągu opowiadali mi, że Beckett jest ich największym irlandzkim przyjacielem, że widzieli już w Irlandii wszystkie związane z Beckettem miejsca, a na następne wakacje wybierają się do Paryża, on informatyk, ona przedszkolanka, chcą pokazać dzieciom, gdzie mieszkał Beckett i dokąd chodził. Rzucali jak z rękawa cytatami z *Godota*, *Murphy’ego*, nawet z późniejszej prozy. Pomyślałem, że Beckett stał się wieszczem narodowym. Może na myśl o tym on sam dostaje gęsiej skórki, ale wcale tego nie jestem pewien. Bo mówi się o nim nie z namaszczeniem, lecz z humorem. Beckett – mistrz humoru zachodzącego za skórę. Z ciężkim sercem lekko mówi o sobie, swoim doświadczeniu, to znaczy o fundamentalnych dla nas, czytelników i widzów, rzeczach. Naszym doświadczeniu. Nasz Beckett.

Konsekwencją tego, że stał się punktem odniesienia, a nawet, niestety, czymś w rodzaju *marki handlowej*, jest to, że spora część krytyki beckettowskiej, uniwersyteckiej, ale nie tylko, zajmuje się tym, co w *Murphym* nazwane zostało *the demented particulars*, wszystkimi tymi „obłąkanymi szczegółami”. Powiększa „bazę danych” w kwestiach Irlandii Becketta, jego rodziny, doświadczeń wojennych, doświadczeń powojennych, relacji z wydawcami, inscenizacji własnych sztuk, nawet szczegółowym katalogowaniem jego biblioteki. A więc dokonał się potężny rozrost badań „faktograficznych”. Nie może to niczemu zaszkodzić, generalnie. Ale domaga się dopełnienia przez refleksję ogólną. Wielu badaczy wzięło na warsztat model literacki, który zaproponował Beckett własnej epoce. To są rozważania mocno teoretyczne. Beckett postrzegany jest czasami jako abstrakcjonista, konstruujący swe wizje w materiale słownym, jednakże w podobny sposób do artystów wizualnych czy muzyków. Nie będę podawał przykładów, chciałbym najpierw zapytać, co dla ciebie wydaje się potrzebniejsze.

K.M.: Nie mnie sądzić, na pewno na coś się przydadają lub przydadzą, a to już wiele, może nawet dużo, raz po raz, jak wiesz, spoglądam w ich stronę, ale idę swoją drogą i chyba idę razem z nim, ramię w ramię, przynajmniej w tamtą stronę, obok niego, w moich uwarunkowaniach, przygodach, języku, ale jednak w związku z nim, takie mam przekonanie. Jeżeli już jestem w tych działaniach po jakiegokolwiek stronie, to jestem lub staram się być po jego stronie. Czy przypadkiem z tobą nie jest podobnie?

Baza danych, modele, projekty badawcze i tym podobne interesują mnie średnio, tak jak ci „badacze owadzich nogów”, jak mówił o nich Miłosz. Ważny jest pisarz, w tym przypadku on – Irlandczyk i protestant i jego związek ze światem, sztuką i Bogiem konkretnie zapisany w jego dziele (forma i treść) i objawiony w działaniu, w życiu.

M.K.: Mnie życie nauczyło pokory i skromności – w kwestii Becketta. Mnie się obserwacje badaczy Becketta przydadają, pomagają mi trochę lepiej zrozumieć to, co pisze, a pośrednio zrozumieć osobę, każdy mały krok, każde nowe odkrycie, każde poparte dowodem, weryfikowalne poznawczo twierdzenie – włącznie z tymi, które uświadamiają mi, że myliłem się, coś twierdząc – napawa mnie optymizmem. W kwestii Becketta nie wadzą mi badacze owadzich nóg. Nie wiem, jak by było z Miłoszem, a u Becketta owadzie nogi

wypadałoby zbadać, zanim powie się coś ogólnego i sensownego zarazem. O całym okazie.

K.M.: Pokora i skromność to rzeczy ważne, nie tylko w sprawach Becketta. Uważasz, że bez „badania” nie można o nim powiedzieć czegoś ważnego, ogólnie i szczegółowo? Na przykład Miłosz napisał o nim tyle ważnych, zasadniczych stwierdzeń, także inni pisarze, którzy przecież nie byli badaczami. Jego utwory nie są adresowane do jakichś elitarnych grup badawczych, ale do wszystkich ludzi.

M.K.: Oczywiście, czasami jest tak, że bez tak zwanego badania mówi się ciekawsze i sensowniejsze rzeczy. Gdy ktoś ma szczęście i przeniknie i pojmie całość, nie troszcząc się o szczegóły. Na przykład ktoś z intuicją Jana Błońskiego. Lub z twoimi smaczkami. Ale też nie o wszystkim. Z wyjątkiem kilku – wielkich, to prawda, dzieł, takich jak *Czekając na Godota*, doświadczenie nauczyło mnie, że jeśli chciałbym wypowiadać się o jakimś tekście, pisać o nim, bardzo wiele by mi umknęło, gdybym nie słuchał/nie czytał innych. Zdarza mi się oczywiście, że rozprawy czy referaty oceniam jako tendencyjne, to znaczy takie, w których Beckett jest tylko pretekstem, wiele jest takich, które mnie bez reszty nudzą, z wieloma wnioskami zwłaszcza nie mogę się zgodzić. Ale bez całej armii wyrobników beckettowskich byłbym wielkim ignorantem. Nawet jeżeli nie wycofuję się z tego, co powiedziałem przed trzydziestu laty.

Im wcześniejsze teksty Becketta ktoś czyta, tym bardziej musi polegać na wyjaśnieniach krytyków i badaczy, obojętnie, czy komuś to się podoba, czy nie. Niby powinny się one same obronić, powinno się je ponoć czytać bez komentarza, ale praktycznie, bez komentarza, przy najlepszych chęciach i wielkiej erudycji, pewnych tekstów po prostu, moim zdaniem, nie da się czytać, wczesnych wierszy na przykład. Także *Murphy*, w oryginale wspaniała powieść, choć da się czytać przez „nieuprzedzonego”, traci wiele ze swej „plastyczności”, umyka nam ważny jej wymiar. Teksty „klasyczne”, od *Molloya* do *Jak jest* i od *Czekając na Godota* do *Radosnych dni* same się, od biedy, obronią. W wypadku tekstów późnych znowu lepiej je umieścić w perspektywie i wyjaśniać ich kontekst. Urzekają, w przeciwieństwie do wczesnych, pozorną prostotą. Właśnie, czytelnikowi potrzebny jest kontekst. Kontekst ten objaśniały kolejne pokolenia krytyków i badaczy. Kontekst historyczny, w konkretnym odniesieniu do Becketta, kontekst filozoficzny – kogo czytał,

artystyczny – z jakimi twórcami się zadawał i o jakich pisał czy rozmawiał, kontekst geograficzny – znajomość topografii Dublina, Paryża, Londynu, bo ja wiem? Nawet Ussy i „błot Marny”. I wszystko to mamy podane na tacy, i dużo nam da przyjrzenie się temu, co piszą inni. Z odrobiną zdrowego sceptycyzmu co do wniosków i uogólnień, *cum grano salis*.

K.M.: Wróćmy do przykładów, które chciałeś podać.

M.K.: Wiosną aż cztery razy miałem okazję wstąpić do beckettologicznej rzeki, zanurzyć się na moment w nurcie beckettologii stosowanej oraz teoretyzującej i muszę powiedzieć, że dowiedziałem się wielu interesujących rzeczy, głównie od badaczy młodego i średniego pokolenia, bo tacy dominują. Najpierw brunch w Instytucie Irlandzkim w Paryżu, potem duża konferencja w andaluzyjskim mieście Almeria, a na koniec raczej nieformalne spotkanie filozofów i literaturoznawców w American University w Paryżu.

K.M.: To jest trzy.

M.K.: Racja, trzy razy, *sorry*, pomyliłem się, czwartym były inscenizacje w Bregenz nad Jeziorem Bodeńskim, a to inna kategoria. Więc trzy, dopuściłem się trzech przestępstw akademickich. W końcu marca w paryskim Centre Culturel Irlandais odbyło się, pod wezwaniem Samuela, spotkanie zatytułowane „The Beckett Brunch”, pięciogodzinna wymiana myśli (*brain storming?*) wyświęconych już, lub jeszcze nie, kapłanów i wiernych z różnych parafii, badaczy, doktorantów, studentów, nauczycieli i tak zwanej szerokiej publiczności, spotkanie kameralne, około sześćdziesięciu uczestników, głównie ze strefy języka angielskiego i francuskiego, pogodnie usposobionych, których zaproszono do uczestnictwa w obiegu idei przy kawie lub herbacie nad ciastkiem czy to w stylu lekkim, francuskim, czy nieco ciężkawym, podejrzewam, nie próbowałem, anglosaskim, mówię o ciastku, rzecz jasna. W historycznym budynku niedaleko Panteonu, w którym w XVIII wieku założono Kolegium Irlandzkie (notabene w XX wieku mieściło się tam Seminarium Polskie), badacze, studenci i entuzjaści plus kilku uprawiających teatr komunikowali się w niewymuszony sposób, bawiąc się przy tym żartami Becketta na temat Irlandii, a zwłaszcza państwa irlandzkiego. Feargal Whelan z Dublina zagał referatem o *ui breasail*, wyspie-fantomie zagubionej gdzieś między Irlandią a Ameryką Północną. Beckett kilkakrotnie wspominał o niej w sarkastycznym kontekście, powodowany troską

o państwowość Irlandii, między innymi w opowiadaniu z tomu *Więcej klucia niż wierzgania*. Ta jedna wzmianka posłużyła Whelanowi za punkt wyjścia do rozważań na tematy irlandzkie, które otworzyły mi oczy na nieznane mi dotąd aspekty problematyki, w której Beckett do końca życia był zanurzony po uszy, choć nie w każdej chwili. Potem inna uczestniczka, Irlandka wykładająca na Sorbonie, zanalizowała pięć krótkich zdań z *Pierwszej miłości* w wersji francuskiej i angielskiej, pochodzących z fragmentu, w którym spotkana na cmentarzu prostytutka zaprasza narratora do siebie do domu. Zdań bardzo prostych, przez które czytelnik przemyka tak, jakby były przezroczyste. O elektryczności, prądzie i tak dalej – literaturoznawczynie z Sorbony najpierw uwrażliwia nas na problematykę kulturowo-cywilizacyjną, porównując rolę elektryczności i technikę oświetlenia mieszkań w Dublinie, Paryżu, na wsi irlandzkiej i francuskiej w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Co samo w sobie jest interesujące – jakże często spotykamy u Becketta odniesienia do światła i ciemności, tak w sensie kosmicznym, jak i – uwaga! – najbardziej codziennym, banalnym. Bo, zwłaszcza w tym okresie, cała twórczość Becketta jest bardzo, jak by to powiedzieć: przyziemna. Tak, wiem, co powiesz o sprawach ducha, nieba... Oczywiście, ale punktem wyjścia są obserwacje najcodzienniejszych rzeczy z naszego otoczenia. Przyziemna, a więc uciepiona ziemi, rzeczy banalnych i przeciętnych ludzi. W sensie: absolutnie niewznieśła, nieuroczysta. Mówię banały, oczywiście. Te zdania we francuskim wydaniu na stronie czterdziestej zaczynają się od tego, że prostytutka zapaliła lampę naftową.

K.M.: Sprawdzam w przekładzie Libery: „Zapaliła lampę naftową. Nie ma tu prądu? spytałem. Nie ma, odpowiedziała, ale jest woda i gaz. O, jest gaz, powiedziałem. Zaczęła się rozbierać”.

M.K.: Teraz przyjrzyjmy się francuskiemu oryginałowi i angielskiemu tłumaczeniu – autorskiemu.

„Elle alluma une lampe à pétrole. Vous n’avez pas l’électricité? dis-je, Non, dit-elle, mais j’ai l’eau courante et le gaz. Tiens, dis-je, vous avez le gaz. Elle se mit à se desabiller”.

„She lit an oil lamp. You have no current? I said, No, she said. But I have running water and gas, Ha, I said, you have gas. She began to undress.”

A zatem po francusku brzmi to mniej więcej tak:

„Zapaliła lampę. Pani nie ma elektryczności, pytam (a właściwie: »mówię«). Nie, ona na to (a właściwie: »mówi«), ale mam wodę w kranie i gaz. No proszę, powiedziałem, ma pani gaz. Zaczęła się rozbierać”.

Tłumacząc: „wodę w kranie”, ale ściślej byłoby: „bieżącą wodę”. Tak się chyba kiedyś mówiło o komforcie w mieszkaniu i domu. Jeszcze za naszych czasów, na ich początku, w latach pięćdziesiątych, odróżniało się wodę czerpaną ze studni, przez pompę, i z tak zwanego hydrantu na ulicy, od wody docierającej bezpośrednio do domu, do mieszkania. Więc kobieta mówi coś w rodzaju: „mam wodę i gaz w domu”, z tym że nie dookreśla: „w domu”. W „jest woda i gaz” jest trochę mniej humoru, niż „mam wodę i gaz”, ale „nie mam elektryczności”, bo to można odnieść do samej bohaterki – że choć u siebie ma wodę i gaz, w podtekście: w swoim ciele, w sobie, to nie ma elektryczności, to znaczy może nie ma pożądania, a może światła. Po angielsku następuje ciekawe przesunięcie leksykalne – Beckett nie używa słowa *electricity* ani kolokwialnego *power*, a więc prądu elektrycznego, ale i siły, mocy, tylko *current* – *le courant* można byłoby użyć po francusku, ale Beckett nie chciał. W obu wersjach jest aluzja do funkcji cielesnych kobiety. Nie tylko jej domu. Po co to tak szczegółowo komentuję? Nie chcę tu wyjaśniać i tłumaczyć humoru, zwracam tylko uwagę na to, jak funkcjonuje, działa na czytelnika zdanie Beckettowskie, to przemyślana – nawet jeśli spontanicznie przychodzi pisarzowi do głowy w czasie pisania – konstrukcja retoryczna. Diabeł tkwi w szczegółach. Ten Beckettowski diabełek, moim zdaniem, stanowi o atrakcyjności jego tekstów, może nie wszystkich, dla czytelników niekoniecznie zgłębiających tajemnicę istnienia. Do metafizyki dochodzi się prostą – lub nie – drogą przez retorykę. Dlatego w każdym tłumaczeniu, również autor-skim, tyle rzeczy się gubi.

Subtelności mało istotne? Wydaje mi się jednak, że bez rozszczepiania włosa na czworo nie dotrzemy do Becketta. Parę lat temu, pamiętasz?, wzięliśmy na warsztat jeden z najbardziej „rozpoznawalnych” cytatów z Becketta.

„Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”

Dwanaście słów w trzech parach oddzielonych kropką. Sześcioma kropkami. Trzy razy czasownik *fail*. Dwa razy *ever*, dwa razy *again*, tylko *matter* i *better* niepodwojone, natomiast najkrótsze niepowtórzone słowo to *No* – Nie. Najważniejsze. Beckett w najlepszym wydaniu. Mistrz formy. Muzyka i poezja w jednym. Matematyka, symetria, zwięzłość, no i konkluzja, która

zapada z szybkością gilotyny. Cały scenariusz w jednym fragmencie. Minimalistyczne *ready-made*, Beckettowska wypowiedź, która równa się pełnospektaklowej sztuce, całemu filmowi. Scenariusz, model, który można wypełnić konkretnymi. Jego przesłanie, tak jak *Czekając na Godota*, dociera do nas indywidualnie, do każdego z nas, dla każdego coś, co się do niego odnosi, co go dotyczy, każdemu z nas własne nadaremne czekanie, każdemu jego lub jej własna, osobista, porażka. Przesłanie Becketta dociera do nas z wielką siłą wbrew swej zwięzłości, a może właśnie dzięki niej. Jego skrótowość prowokuje nas do wpisania w teksty autora naszych własnych niepokojów i niepewności, ale i nadziei i humoru. Który buduje i wyzwala.

K.M.: Libera tłumaczy to: „Próby. Chybione. Trudno. Spróbować jeszcze raz. Chybić jeszcze raz. Chybić lepiej”.

M.K.: Żeby oddać ten rytm, myślałbym o czymś takim: „Wciąż próbowałem. Wciąż upadałem. Nieważne. Znowu spróbuję. Znowu upadnę. Upadnę lepiej”.

K.M.: Pisałeś mi z Almerii, że tematem konferencji był Beckett jako tłumacz własnych tekstów.

M.K.: Jednym z tematów – najciekawsza dla mnie część wypowiedzi dotyczyła właśnie tej kwestii, natomiast tematem nadrzędnym był Beckett w tłumaczeniu – w oryginale: „*Samuel Beckett and Translation*”.

K.M.: Podobało ci się w Almerii?

M.K.: Ładne miasto, z górującym nad łądem i morzem kompleksem cyta-
deli jeszcze z czasów arabskich. Dużo mniej oblegane przez turystów niż perły Katalonii w rodzaju Malagi czy Alhambry. Niesamowita liczba szklarni w pasie dwudziestu – trzydziestu kilometrów od brzegu morza, ich lśniące w słońcu dachy trochę odstraszały, dowiedziałem się jednak, że najważniejszą częścią uniwersytetu są nauki przyrodnicze, duża część ekologicznych pomysłów na uratowanie sektora przemysłu owocowo-warzywnego pochodzi właśnie stamtąd. Centralnym punktem nadmorskiego deptaka jest wielki napis „*I love Almeria*”, ale nie z *love* zastąpionym czerwonym sercem, jak w wielu miastach, tylko *tomate raf*, pomidorem wyhodowanym na tamtejszym uniwersytecie.

Konferencja też była ładna, a przede wszystkim na ludzką skalę. Jak wspominałem, od dawna nie jeździłem na zjazdy akademickie, więc dystans czasowy pozwolił mi dojrzeć kierunek ewolucji. Pierwsza konstatacja, że baza informacji znacznie się powiększyła i dostępność publikacji w Internecie sprawia, że badacze są coraz bardziej *au courant*. Mówiłem, że faktograficzna część mi bardzo pomaga w refleksji nad Beckettem, z teoretyczną jest różnie. Wiadomo, akademicy mają tendencję do uogólniania na swoją modłę. Jeśli zajmują się semiotyką, w tym kierunku będą pisać referaty, jeśli ich dziedziną jest filozofia, mogą Becketta badać z perspektywy fenomenologii – na przykład, w czasie mojego trzeciego spotkania z Akademią w tym roku, w czerwcu na American University w Paryżu, temat brzmiał: „Beckett i eko-fenomenologia”. Nie mamy teraz czasu, żeby o tym rozmawiać, ale wierz mi, bardzo ciekawi ludzie, fascynujący temat.

W Almerii próby budowania teorii ogólnej z Beckettem jako królikiem doświadczalnym też były, wpisywanie Becketta w perspektywę jakiegoś prądu lub trendu badawczego, owszem, ale wydaje mi się, że nawet zwolennicy teorii zaszerzegać czegoś się przez dwadzieścia lat nauczyli, przestali widzieć Samuela jako przedstawiciela jakiejś szkoły czy sekty, na przykład eksponenta teatru absurdu czy absurdyzmu, opowiadać o jego rzekomym nihilizmie, antyintelektualizmie, ubierać go w piórka apolitycznego estety, wtlaczać go w scytyzm, robić z niego skończonego pesymistę czy niedośzłego kaznodzieję. A centralny temat konferencji, problematyka translacji, pomógł trzymać się możliwie blisko tekstów pisarza. To duży plus. Beckett globalny – trochę to dla mnie na początku nie swoje było, ale refleksje tłumaczy z Dalekiego Wschodu, Rosji, Turcji, krajów języka arabskiego odbiegały na ogół od pokutującego uprzednio schematu ograniczania wypowiedzi do powierzchownych dziejów recepcji pisarza w danym kraju, skupiając się tym razem na konkretnych tekstach i praktycznych dylematach tłumacza danego tekstu. I jeszcze jedna rzecz zmieniła się u tłumaczy. Porównuję przykładowo ze spotkaniami u schyłku ubiegłego wieku w Norwich czy w Arles. Są oni dziś bardziej świadomi tego, jak Beckett tłumaczył własne utwory – mówię o konkretnych przykładach z jego tekstów. Pascale Sardin z Bordeaux, obecna na konferencji, opublikowała bardzo pożyteczną, ba, odkrywczą, dotąd chyba najbardziej systematyczną, monografię praktyki translacyjnej pisarza. Cytując masę konkretnych przykładów. I zwracając uwagę na niuanse, coś, co wydaje się niuanssem, nawet kiedy pobieżnie porównuje się obie wersje autorskie.

K.M.: To interesujące, owszem, ale wciąż myślę, że nie aż tak istotne w odczytaniu tekstu. Przyczynki.

M.K.: Tak. Owadzie nogi. A gdzie jest bestia w całości? Więc teraz przykład istotnej różnicy między tym, co otrzymał czytelnik angielskiego oryginału, a tym, co czytał ktoś, kto sięgnął po przekład francuski, też pióra Becketta. *Solo*, jeden z późnych tekstów teatralnych. W tłumaczeniu został pominięty cały fragment, w którym proces narodzin ilustrowany jest wymową słowa *birth* w języku angielskim, artykulacją głoski *th*, przy której język wsuwany jest między zęby. Tu Beckett się poddał. To była konieczna porażka. Po francusku nie było sensu wymyślać czegoś podobnego przy wymowie słowa *naissance*. To przykład przegranej bitwy.

K.M.: Przegranej bitwy?

M.K.: Tymi słowami określa swą pracę przekładową w liście do Thomasa McGreevy'ego z 1957 roku: „Dosyć już mam, do znudzenia, dosyć tych tłumaczeń, jaka to przegrana bitwa, zawsze. Gdybym tylko miał odwagę, żeby się już nimi nie babrać, zostawić je innym i spróbować zabrać się wreszcie do pracy”.

K.M.: Chce zabrać się do pracy nad nowymi tekstami, ale chyba nie chce też dać za wygraną. Po przetłumaczeniu, zwłaszcza dramatu, nie od razu odpuszcza, radzi tłumaczom, jak uporać się z konkretnymi problemami, ale na tym nie koniec, pomaga też reżyserom i aktorom, jak to przełożyć na język sceny, z czasem sam zaczyna reżyserować. W różnych językach, z Berlina leci do Londynu, a potem ten sam tekst przedstawia na scenie w Paryżu. Trudno mu się rozstać z wytworami własnej kreacji literackiej.

M.K.: Mówisz już jak ja. Do tekstu, który w jego mniemaniu się nie udał, chce dodać nieudane tłumaczenie, po to by potem akuszerować chybione inscenizacje.

K.M.: Staram się dostosować, choć nie jest to łatwe, dotrzymywać ci kroku. Ale, jak uważasz, w jakim języku czuje się lepiej, w angielskim czy francuskim?

M.K.: Oba są obce, a przynajmniej kilka osób tak go cytuje; język francuski w bardziej ewidentny sposób, jako że wyuczony w szkole, nie w domu,

w obu Beckett rzekomo odnosi porażki, ale na inny sposób, każdy z nich miał swoją „specjalność”, jak w *Końcówce* – Hamm jest niewidomy, a Clov nie może siedzieć. Specjalność w niemocy.

W liście do Cyril Lucas z 1956 roku Beckett, przyznawszy, że „w żadnym wypadku nie jestem dobrym tłumaczem, a moja angielszczyzna już zardzewiała”, zauważa: „ale wciąż jestem tym, kto potrafi tym dziwnym angielskim napisać to, na co zasługuje mój francuski” [oryginał].

A zimą 1962 roku jeszcze wyraźniej wyjaśnia swą rolę w liście do Mattiego Meggeda, pisarza z Izraela, który chce przetłumaczyć jego dramaty: „oczywiście, jestem do twojej dyspozycji i postaram się pomóc ci tak, jak tylko potrafię. Aż nazbyt dobrze wiem, jak trudny jest transfer, nawet na pokrewny język. A ja, kiedy nie jestem w stanie czegoś przełożyć, mam prawo spróbować wymyślić coś na nowo (*reinvent*). Bierzesz na siebie piekielne zadanie, mam nadzieję, że nie będziesz żałował. Oby przysporzyło ci to czegoś więcej niż tylko ciężkiej pracy, może rozjaśni twoje własne problemy. Dla niektórych z nas – choć najprawdopodobniej nie dla wszystkich – pisanie możliwe jest tylko jako ostatnia deska ratunku, jako akt całkowitej desperacji. W takiej głębi, że »życie« nie tylko staje się już dawno minione, lecz – nigdy nie było. Albo to się ci zdarzy, albo nie – choć nie życzyłbym tego nikomu”.

Bardzo ciekawe sformułowania, to bardzo głęboki dylemat, kwintesencja w pewnym sensie, nie, nie w pewnym sensie, w dużej mierze, Beckettowskiej koncepcji pisania.

Ile w tym wewnętrznego napięcia, jaka intensywność wysiłku, cierpienia, a jednocześnie precyzyjne skupienie na perfekcji, niemożliwej doskonałości! I coś jeszcze – Beckett sugeruje, że tłumacz w trakcie pracy może znaleźć rozwiązanie własnych problemów. Można się zastanawiać, czy w jego wypadku nie było tak, że owo nierozstawanie się z płodami własnej pracy twórczej, ustawiczne powroty do nich w pracy translatorskiej oraz inscenizatorskiej nie były przejawem tego, że zstępował wtedy ponownie na te głębokie poziomy, na których rodziło się jego dzieło. Aby raz jeszcze rozpoznać źródło swej kreacji...

K.M.: Świadectwo jego pasji. W każdym paśmie, także w języku, jakiegokolwiek wersji by się nie czytało. Rozumieć tę pasję, to moim zdaniem rozumieć jego świat. To warunek *sine qua non*. No, ale jak się wydaje, twierdzisz, że idealnym czytelnikiem Becketta jest ktoś, kto czyta obie wersje.

M.K.: Nie wiem, czy idealnym czytelnikiem. Beckett niespecjalnie palił się do pomysłu wydań dwujęzycznych. Nie chciał, by jego teksty stały się jakąś ciekawostką, pretekstem do badań językoznawczych, okazją do wychwytywania drobiazgów, badania jego warsztatu. Owadzie nogi się kłaniają, ale w tym wypadku przeszkadzałyby w lekturze. Przychylił się wprawdzie do sugestii trójjęzycznych wydań w Suhrkamp Verlag, ale to był raczej wyjątek. No wiesz, wówczas mówiło się o niemieckiej pedantyczności. Niemniej uważam, że idealnym badaczem, komentatorem Becketta jest ktoś, kto poddaje analizie i komentuje obie wersje.

A już w ogóle najlepiej by było, gdyby włączyć do komentarzy także prace inscenizacyjne autora. Bo przeniesienie na scenę to też jest przekład, „transfer”, jak pisze Beckett do Meggeda. U Becketta mamy do czynienia z pewnego rodzaju serializmem. Jak w *Watcie*, wszystko – lub większość – układa się w serie. Których elementy komunikują się z sobą, potracają, wytwarzają echo i je powtarzają. Słowa, obrazy, tropy, retoryka z jednego utworu odnajdują się w innym. Dzieła w jednym języku komunikują się w szczególny sposób z dziełami w drugim. Język pisany potyka się z mówionym, aktor potyka się z zapisanym na papierze tekstem. I wciąż się coś po drodze gubi. Gdyby zapytać kilku widzów: co usłyszałeś?, a oni odpowiadaliby osobno, mielibyśmy grę w pomidora. Co usłyszałeś? Pomidor. Właśnie o tym mówiłem w swoim wykładzie w Almerii. W końcowej części koncentrując się na jednym dramacie: *Nie ja*. W wielu językach, w wielu wystawieniach. Sala wypełniona była ludźmi badającymi Becketta, w większości tego, co zapisane zostało na papierze. No, może nie całkiem, był dyrektor teatru z Buenos Aires, notabene wielki entuzjasta twórczości Gombrowicza, były referaty na temat teatru, ale najczęściej recepcji teatralnej, nie problemów inscenizacyjnych. Był rodzaj performansu dwóch młodych wykładowczyń z Oxfordu. No i było przedstawienie teatru z Dublinu, który zaprezentował *Rockaby*, *Come and Go* i teksty poetyckie w dwóch wersjach, po angielsku i po irlandzku, to znaczy gaelicku, jedną bezpośrednio po drugiej. Dało to ciekawy efekt. Wyobraź sobie, bohaterki *Come and Go* podają sobie ręce, łączą dłonie, *black out* i nagle... pojawiają się na nowo, tak jak na początku – ale mówią językiem, z którego nie rozumiesz ani słowa.

Większość wystąpień na konferencji to były jednak referaty, niektóre dość abstrakcyjne. A ja w końcowej części skupiłem się na *Nie ja*. Niemal każdy z zebranych widział jakieś przedstawienie tej sztuki w swoim języku, we własnym kraju. Ale w Nowym Jorku to było coś zupełnie innego niż

w Londynie czy Edynburgu. W Hiszpanii gra się zupełnie inaczej niż we Francji. Ja widziałem tę sztukę w stu różnych wersjach. Do dziś najbardziej do mnie przemawia Billie Whitelaw w reżyserii autora, w wersji przygotowanej dla telewizji, w 1973 roku. Oryginalnej wersji scenicznej oczywiście nie widziałem. A telewizyjna jest już adaptacją, przekładem. Na scenie są malutkie usta, z uszmkowanymi wargami. Na ekranie usta Whitelaw wypełniają całą powierzchnię, nieostry, dosyć toporny obraz rozmazuje się czasem, rozlewa się, częściowo kawałek ust zostaje ucięty, zjeżdża pod ekran. Dosięga nas to z taką furią, wręcz obłądne tempo, ale rozumie się każde słowo. Dziś, w erze wyśmienitej techniki, trzeba by się dobrze napracować, by to wszystko rozmazać i zdeestetyzować. To jest genialne w Beckettcie – u niego nie ma nadestetyzacji, jeśli coś, to redukcja bezpośrednio prezentowanego piękna, nie ma upudrowania, tym zabija się Becketta. Nie ma też, nawiasem mówiąc, fascynacji brzydotą, żadnego turpizmu czy jak to się u nas w szkole mówiło... W porównaniu z tym nagraniem, notabene dostępnym na YouTube, gdzie oglądało je pół miliona internautów, inne kreacje Billie Whitelaw, zarejestrowane na taśmach, wydają się relikdami staroświeckiej estetyki teatralnej. Billie mówi tak, jak Sam to usłyszał, i przyciął na miarę jej angielskiego języka. Nie sposób sklonować. Słyszymy tekst w znakomitej większości skomponowany ze słów jedno- i dwusylabowych. Idealnie nadające się na strzelanie, jak naboże z karabinu. Czterosylabowe są wyjątkiem. *God-forsaken* (zapomniana przez Boga) i *presumably* (przypuszczalnie) są przypuszczalnie najdłuższymi. Więc tego sam autor nie ma szansy przetłumaczyć z nadzieją na taki sam efekt na scenie. Porównaj *presumably* i *vraisemblablement*, tego drugiego nie da się po prostu strzelić w ciemność. Więc francuskie usta muszą znaleźć oryginalność i perfekcyjność gdzie indziej. To znaczy aktorka grająca w innym języku. Jej usta, jedyna rzecz widzialna, widziana na scenie (z postaci niemego Słuchacza autor sam pragmatycznie najczęściej rezygnował) czy na ekranie, poruszają się zupełnie inaczej w każdym języku. Więc kiedy ten potok słów na chwilę przystaje, ale nie ustaje, bo aktorka wyrzuca z siebie: „Co? Kto? Nie. Ona”, najlepiej z pauzami, widzimy usta i to, co one robią, w olbrzymim zbliżeniu i jakby w zwolnionym tempie, obojętnie jakie tempo wyznacza rytm sztuki. Całe ciało jakby go nie było, tylko mózg i usta z przyległościami, ich choreografia wymaga koordynacji trzech tańczących elementów: warg, zębów i języka. Z mojego doświadczenia wynoszę, że nie ma mowy o pełnym osiągnięciu, jeśli aktorki nie uczuli się na to, co się dzieje z jej organem mowy. Jeśli nie stanie się świadoma motoryki własnej artykulacji. W tym celu

najlepiej, by przeszła przez proces patrzenia w lustro, dotykania ust, niemal obmacywania. O tym zresztą mówi tekst: „tak... język w ustach... wszystkie te wykrzywienia bez których... niemożliwa mowa... a przecież zazwyczaj... tego się nie czuje... w takim skupieniu... na tym co się mówi... całe istnienie... uczone słowa”.

„*what... who... no... she*” – przełożył Beckett jako „*Quoi qui no elle*”, inaczej nie ma sensu, ale *elle* jest monstrualnie przedłużone w porównaniu z *she*. W każdym języku jest coś innego. Najdłuższa jest chyba wersja japońska: „*Ee?... Dare-desute?... Chigau-wa!... Kanojo yo!*”.

K.M.: Dajesz znak, żebym przejął pałeczkę. *Voilà*. A więc zmienność. Pisał o tym, nie ukrywał, że nie jest skałą. Jakie twoim zdaniem są główne punkty zwrotne w jego życiu i dziele. Wczesny okres – kiedy się skończył? I kiedy zaczął się ostatni? I czy były jakieś przełomy, przemiany między jednym a drugim? Przecież na początku pisał jakby lekką ręką, przegadywał i widać, że z trudem zmuszał się do dyscypliny i powściągliwości – nie były mu one wtedy bliskie. A potem: krótko i metaforycznie, prozo-poetyckie formy hybrydalne, coś zupełnie nowego, w jego wykonaniu. Zaczynał się, jakby był zablokowany, ale nie milczał. Z uporem poruszał się do przodu. Zmiana więc nastąpiła można powiedzieć wielka, prawie biegunowa. Czy coś stałego widzisz w tych odmianach i tym, co było pomiędzy nimi? Jakież linie, punkty, znaki? Oczywiście to wszystko dotyczy jednej drogi, jego drogi. Na pewno był to rozwój, duchowy i pisarski, nie regres, choć słabł fizycznie, chorował, zapadał na zdrowiu. A może to właśnie miało wpływ na to, co i jak pisał i jak żył? Spotykałeś go wtedy, widziałeś z bliska, rozmawiałeś.

M.K.: Na temat moich spotkań mówiliśmy już w pierwszych *Pałapkach*, a więc około trzynastu lat temu. Od tego czasu zadawałem sobie pytanie, co by było, gdybym go obserwował w czasie tych spotkań z dzisiejszej perspektywy, to znaczy będąc tym, kim lub czym jestem dzisiaj. Moje percepcje byłyby zapewne, nie, na pewno, inne.

K.M.: Właśnie o to mi chodziło – z dzisiejszej perspektywy, po kilkudziesięciu i kilkunastu latach.

M.K.: Co do punktów zwrotnych w życiu i dziele – i całej problematyki rozwoju duchowego i pisarskiego, myślę, że trzeba się tu pilnować, by nie

wpaść w konwencjonalną pułapkę, będącą następstwem założenia, że twórczość pisarza i jego życie idą z sobą w parze, a przede wszystkim że układają się w jakiś wzór, który, *primo*, dla autora wynika z przyjętych założeń twórczych, *secundo*: da się rozpracować krytycznie, rozgryźć i opisać. Owszem, da, być może, *good luck!*, ale w wypadku Becketta to jest pole minowe. Nie dlatego, że on się wypiera tego, że idą w parze, u niego, że mają z sobą ścisły związek, bo tak nie jest, nie wypiera się. Ale zakładając, że jego „szlak twórczy” czemuś służy, skryształowaniu się jakiejś drogi twórczej, tu już trzeba ostrożniej. Owszem, jest na drodze, jest wciąż na szlaku, ale nie dokądś, i nie donikąd (choć to ładnie by brzmiało), tylko po prostu na drodze, w drodze – jak to mówi narrator *Z zarzuconego dzieła*.

No dobrze, ale nie chcę teraz popaść w kontradycję. Jego twórczość składa się z pewnych faz, które dość prosto jest wyodrębnić, nawet jeśli nie wszyscy zgadzają się co do dat. Wczesne charakteryzuje się, powiedziałbym, przeładowaniem stylistycznym i intelektualnym. W klasycznych tekstach stylistyka i erudycja nie przeszkadzają w przejściu się ludzkim losem, tak jak prezentuje to autor od *Godota* do *Radosnych dni*, w prozie od mniej więcej *Pierwszej miłości* do *Jak jest*, to część najbardziej strawna dla szerokiej publiczności. W późnej fazie, do której drogę przecierają już chyba sztuki radiowe w końcu lat pięćdziesiątych, skupia się na problematyce świadomości, portretuje ją tak, jak ona postrzega świat, tu znika pozór realizmu, choćby taki, jaki pokutuje jeszcze w *Godocie* czy *Końcówce*. Wszędzie, oczywiście, wypowiada się Beckett, ustami własnymi i swych postaci, o życiu, może drugim słowem-kluczem jest miłość.

Czy można więc powiedzieć, że jest ciągłość zainteresowań i trwały związek z życiem autora? Można, ale trzeba wziąć pod uwagę to, co niezbyt natarczywie, ale dość regularnie powtarza, o dwóch porządkach, których elementy, jego zdaniem, nie oddziałują na siebie.

Porządek życia, biografia, to coś oddzielnego od porządku dzieła.

K.M.: Moim zdaniem przynajmniej u największych pisarzy jest to sprzężenie między, jak to nazywasz, „szlakiem twórczym” a „szlakiem życia”, mocne, nierozzerwalne. U nich wszystkich, mogę wymienić długą listę. To jest jak rewers i awers. Jasne, że nie jest to proste i łatwe do zobaczenia, trzeba wgrzać się w jedno i drugie i nie raz przewiercać się na ich drugie strony.

Jeżeli jest się „w drodze”, to przecież każda droga dokądś prowadzi. Nie ma dróg czy drogi „donikąd”.

Gdy mówisz o „kontradycji”, nie mam pewności, czy chodzi ci o sprzeczność, czy o sprzeciw.

O fazach w jego twórczości już wspominałeś, a nawet pisałeś, ale celowo drażę i powtarzam, bo potem są z tego różne akcenty, a nawet różnice w jednej, drugiej i trzeciej wersji. Ja uznaję to za zaletę, tak często jest też u Becketta: istotne zmiany w repetycjach, powtórkach i refrenach, inaczej rozstawione akcenty, zmiany szyku słów i samych słów, mnie to bardzo interesuje, a nawet pasjonuje, także w pisaniu.

Cytowałeś list do Meggeda o pisaniu jako ostatniej desce ratunku. Kim jest lub był Matti Megged?

M.K.: Był, zmarł w 2003 roku. Z Beckettem poznała go Judith Schmidt, asystentka amerykańskiego wydawcy Grove Press, Barneya Rosseta. Ja znałem jego nazwisko z lektury jego eseju *Dialogue in the Void: Beckett & Giacometti*, w szczupłym tomie zawarł więcej niż niejedna rozprawa uniwersytecka. Cytuję listy Becketta do niego zamieszczone w trzecim tomie wydania Cambridge University Press, stamtąd też pochodzi nota o tym, że urodził się w 1923 roku w Polsce, ale jeszcze w dzieciństwie wyjechał do Izraela. Próbuje jakoś się wywiedzieć jak i kiedy. Moja znajoma z Izraela twierdzi, że jego kontakty z Beckettem są z lekka zaskakujące, jako że w Izraelu znany jest z opowiadań o podziemiu żydowskim pod okupacją brytyjską, no wiesz, bardzo syjonistyczne obrazy męskiego braterstwa. Zupełnie inny rodzaj literatury, niż uprawiał Beckett. No ale musiała się zawiązać jakaś nić dobrej przyjaźni, skoro Beckett wziął go niejako pod swe skrzydła, podtrzymywał na duchu i udzielał rad, jak starszy kolega młodszemu. Rad egzystencjalnych. Posłuchaj, przetłumaczę ci, spontanicznie i *ad hoc*, fragmenty listu (*Letters* 3, 376), wysłanego jesienią 1960 roku, w którym autor *Końcówki* zaczyna od tego, że „To wszystko, o czym do mnie piszysz, wydaje mi się bardzo znajome” i „sprowadza się do dwóch sugestii”, które warto rozważyć. Pierwsza jest taka, że Megged powinien za wszelką cenę pisać i wydawać po angielsku, i po hebrajsku też. Co do drugiej sugestii, cytuję słowa Becketta: „trudniej jest ją sformułować, odnosi się ona do, jak mi się wydaje, twojego poglądu na temat relacji między życiem a pisaniem. Tu jest u ciebie chyba główna trudność. Zapewne myślisz, że to, czego nie możesz przeżyć, przynajmniej powinieneś być w stanie sformułować, a skarżysz się, że sformułowawszy to, widzisz, że samo sformułowanie umartwiło jego przedmiot. A przecież materiał doświadczenia to nie to samo, co materia wyrażania – myślę, że dyskomfort twój jako pisarza

wynika z twojej skłonności, by jedno z drugim utożsamić. O tym mniej więcej wypowiadał się Proust w swej kampanii przeciw naturalizmowi, jego rozróżnienie między tym, co »rzeczywiste« w dylemacie losu ludzkiego, a »idealną rzeczywistością artysty« pozostaje z pewnością ważne dla mnie, powiedziałbym wręcz, że odczuwam zdecydowaną potrzebę powrotu do tego». Tu wraca Beckett do własnych rozróżnień z eseju *Proust*, ale z bagażem dwudziestu kilku lat swoich potyczek z pisaniem, i zwycięstw, i z życiem. Cytuję ciąg dalszy: „Rozumiem – myślę, że nie gorzej niż ktokolwiek inny – ucieczkę od doświadczenia (*experience*) do wyrazu (*expression*), rozumiem też nieuniknioną porażkę w obu. Ale to jest ucieczka z jednego porządku lub nieporządku w nieporządek lub porządek innej natury, zaś porażka w obu wypadkach ma zasadniczo inny charakter. Więc życie w porażce może – w najlepszym wypadku – nieznacznie wyjść poza ponurą depresję, natomiast dla pisarza nie może istnieć nic bardziej ekscytującego od porażki w wyrażaniu, bogatszego w niewypróbowane dotąd możliwości ekspresji. Jakieś piętnaście lat temu fakt, że zdałem sobie sprawę z tego wszystkiego i z wszystkiego, co z tym się łączy, pozwolił mi iść dalej, prawdopodobnie w sytuacji całkowicie innej niż twoja, ale na pewno nie mniej krytycznej”.

Koniec cytatu, oczywiście w następnym zdaniu Beckett pisze subtelnie, czyli kurtuazyjnie: „Być może to, co piszę, nie ma związku z tobą, ale nie wydaje mi się. Wybacz, jeśli wyda ci się to bez związku lub bezczelne”.

Upadek, porażka, niepowodzenie – to dopiero scala życie i twórczość, ale w perspektywie personalnej, no wiesz, wierność przegranej i tak dalej. Ale tylko twórczość może oddalić się od tej niedoskonałości na tyle, że jest to, jak pisze Beckett, ekscytujące. Cały ten perfekcjonizm, który niby zaciera ślady, chce być dyskretny, ale który w tłumaczeniu czy w inscenizacji, jeśli brakuje, a najczęściej brakuje, uzmysławia... misterność. Dlatego tu włos rozszczepiam na czworo i owadzie nogi chcę badać.

K.M.: Coraz bardziej zachwycony słuchałem tego fragmentu i spostrzegłem, że świetnie odzwierciedla on moją tezę o ścisłym związku życia i twórczości pisarza. Oczywiście Beckett nie mówi tu wprost: mówi „delikatnie” i „szyfrem”, bo wie, jakie moce w tej ascendencji są czynne. Dla mnie to znowu jest metafizyka, jeśli nie mistyka.

M.K.: Krzysztofie, ile razy sprowadzam naszą rozmowę na te tory. Beckett, jakkolwiek takie katusze przeżywał, pisząc, moim zdaniem w pisaniu był

w euforii, bywał, jak to się dzisiaj mówi, na jakimś *hype*. Natomiast w życiu już dużo mniej, choć przecież, niby późno, ale nie przesadzajmy, około pięćdziesiątego roku życia znalazł się w kategorii ludzi, którzy nie muszą się martwić o los materialny, akceptację społeczną czy towarzyską, przyjaźń i miłość, tyle kobiet fascynował...

K.M.: Wróćmy jednak do punktów zwrotnych i do rozwoju duchowego i pisarskiego, które moim zdaniem idą w parze. Jego droga to redukcja, nie tylko dokonująca się autonomicznie w jego twórczości, ale także w traktowaniu całej tradycji europejskiej, która, przy jego erudycji, została sprowadzona do drastycznego minimum, które w chwilach ekstremalnych – widzenia czy – jak to określiłeś, „euforii”, staje się maksimum i co jest moim zdaniem odniesieniem do Boga lub transcendencji. Jednocześnie podważa kanony literatury europejskiej, jej XIX-wiecznych praktyk, odcinając się ostro od Balzaca i zajmując się dziełem Prousta, które jest jakby pomostem między XIX a XX wiekiem, ale i jego neguje i dystansuje się. Oddala się od Joyce’a, który przez jakiś czas był wzorem i nauczycielem, gdy widzi, jak wieńczy jego dzieło *Finnegans Wake*, które jest ślepą ulicą. Ale do końca zostaje wierny Biblii i Dantemu. Ogołaca siebie (*kenoza*), redukuje tradycję europejskiej literatury, w której się obraca i swoje dzieło; pisze coraz krótsze intensywne fragmenty, układa z nich jakieś szczątki czy resztki. Jest w tym metafizyka, a więc *sacrum* i Bóg. Oczywiście nie wyznawczo, ale w jego stylu, z którego i tak się wycofuje. Niektóre kawałki (zapisy) mają dla mnie mistyczny wymiar.

M.K.: Chwileczkę, nie ma potrzeby antagonizować, Joyce’a szanował do końca życia, Proust też był dla niego niesłychanie ważny. Owszem, do niektórych pisarzy nie żywił nadmiernej sympatii, ale akurat to, co wymieniał, było *constans*. Poza tym, mówiąc: podważa kanony literatury europejskiej, wytałasz za duże armaty, moim zdaniem. Bardzo dużo czytał, do kanonu sięgał regularnie, zwłaszcza poezję, poetów angielskich i Yeatsa lubił po prostu recytować głośno – nie wydaje mi się, że podważał kanony. Szukał własnego stylu, bo przedmiot już miał, i był wobec siebie bardzo wymagający, ale jego droga nie polegała na odcinaniu, odrzucaniu, negowaniu. Czy zauważył, że *Finnegans Wake* to była dla Joyce’a ślepa uliczka? Ja o tym nie słyszałem. A nawet jeśli, to na własną twórczość miał Beckett taki pogląd. Sam wciąż w niej utykał, jeśli wierzyć jego własnym słowom, a trzeba mu uwierzyć, nawet jeśli jakąś jego porażkę my uznamy za arcydzieło. Najpiękniejsze w jego drodze

jest to, że wciąż potrafił z tej uliczki umknąć, znaleźć wyjście, choćby na sąsiednią ulicę, choćby i ta w końcu okazywała się ślepą. Upadał lepiej, mógł upaść lepiej, lepiej przegrać, świadomy poprzednich upadków. Taka jest miara Beckettowskiego optymizmu. No dobrze, ale mów dalej, kontynuuj: „Konsekwentnie i do końca zostaje wierny, w mocnym związku, Biblii i Dantemu”.

K.M.: Rzecz jasna wyostrzam, redukuję. Nie antagonizuję, ale stwierdzam fakt. Powiedziałem ostrożnie, że oddala się od Joyce’a, a oddalenie nie oznacza ani zerwania, ani tym bardziej braku szacunku. Pamiętasz, co powiedział po lekturze listów Prousta? Nie idzie tropem ani jednego, ani drugiego. Ślepa ulica Joyce’a nie jest jego ślepą ulicą, ma swoją, inną. Tak jak każdy z nas. To miałem na myśli. Mówiąc, że podważa kanony, wskazałem na XIX wiek.

A więc, wracając, redukcja i rozwój. Pracuje, rozwija się, ale jest też tak, jakby ktoś go prowadził, nie raz przeciw niemu, temu, co mówi i pisze, jakiś głos, jakaś siła. Jest uwikłany we współczesny świat, a przy tym wzorcowo osobny, wycofany, samotny.

Co krok napotykamy jakieś paradoksy i antynomie tak w nim, jak i w jego dziele.

Na przykład jego poszczególne utwory wchodzą ze sobą w spór, ale przecież, jeżeli się temu lepiej przyjrzeć, stanowią konsekwentną drogę, w określonym czy wyznaczonym kierunku. Dobrze wiesz, że to nie jest proste, ale co jest proste na tym świecie? Nieustanna dialektyka pełni i pustki, życia i śmierci, dążenia i rezygnacji, wiary i niewiary, nadziei i rozpacz, sensu i bezsensu, aktywności, działania i wycofania się, stuporowej zapaści, mówienia i milczenia, światła i ciemności, okrucieństwa, bezwzględności i działania łaski, miłosierdzia, obojętności czy wrogości i miłości i jedno nie jest prawdziwsze od drugiego. Już w jego pierwszym utworze literackim, *Wniebowzięciu* (*Assumption*), możemy znaleźć to, co jest i do końca było dla niego podstawą: łączność z niebem, Ukrzyżowanie, Wniebowzięcie, życie i sztuka jako droga do celu, także miłość (w jej podwójnej naturze).

Jest w tym groteska, humor, farsa, parodia, nawet pastisz czy karykatura i jest styl wysoki, twórczość jako powołanie.

Duchowe życie Becketta – czy ktoś kiedyś poważnie się na jego rekonstrukcję, lepszy lub gorszy opis? To byłoby fantastyczne i przejmujące.

Nie raz wydaje się, że skręca w bok, idzie na skos lub w ogóle w drugą stronę. To tak jak w *Murphym*, jego debiucie powieściowym, gdzie świat

niewidzialny jest podstawą rzeczywistości, a świat widzialny jest dla niej przeszkodą, jakąś zmyslną zasłoną.

Pisał, można powiedzieć, że pisał, nieustannie (patrz: listy), a dążył do milczenia i marzył o ciszy.

W jego utworach czy zapisach Nic i Coś są trudne do rozróżnienia. I nie, że tak to konstruował, wymyślał – on tak widział świat.

To jest szyfr. Literatura jest szyfrem.

A wielka literatura to szyfr na najwyższym poziomie komplikacji.

Redukcja i rozwój, wyrzucanie i bogacenie się, oczywiście wewnętrzne.

Natłok szczegółów, ich wir i rechwach, właściwie tylko tych, które są niezbędne i konieczne, i pustka, idealnie pusta przestrzeń, próżnia.

Kiedyśmy się rodzili, w tych okolicach, on zaczynał się jako pisarz. W 1952 roku zapisał zdanie o zabiciu matki przez narratora za to, że wydała go na świat.

Przewierca negacją i pesymizm i przedostaje się na ich drugą stronę.

Powtórzę: on tego nie wymyśla, nie udziwnia i nie komplikuje dla atrakcji czy nie daj Boże sukcesu – daje uczciwe, rzetelne świadectwo, w metafizycznym, żeby nie powiedzieć mistycznym zakresie.

Zajęty jest mikrokosmosem, ale głównym punktem odniesienia, tak to czuję i widzę, jest Bóg – nie ma u niego innego głównego punktu odniesienia.

Oczywiście jest zło, opisanie działania diabła, ale jest wielki wysiłek i dążenie, żeby przebić się na ich drugą stronę – właśnie do dobra i światła.

Widoczne to jest w jego wnętrzu i wewnętrznym życiu jego bohaterów, ale też i na zewnątrz – w jego i ich działaniach i dążeniach.

Dominantą i celem jest zawsze ruch (podróż, jakaś misja), choć wiele robi, żeby ich więzić w jednym miejscu (wspomnijmy choćby sławnego Belacquę, którego wybrał przecież nie tylko dlatego, że dwie pierwsze litery nazwiska miał z nim wspólne, choć to też wydaje się istotne).

Z uwagą wpatruję się we wskazane przez ciebie punkty zwrotne, które równie dobrze można by określić jako punkty wyjścia. Czy nie Molloy jest takim punktem – gdy zdał sobie sprawę z własnej głupoty. Miałeś kiedyś takie zdarzenie? To szczyt wiedzy, jak sokratejskie „Wiem, że nic nie wiem”.

Trzeba zrobić coś wielkiego, co twoimi siłami niemożliwe jest do zrobienia. Miałeś kiedyś przed sobą (lub w sobie) takie ultimatum? Nie we śnie, ale na jawie lub najlepiej na jawie i we śnie.

Ci, którzy tego nie rozumieją, do końca będą pełzać po powierzchni. Taki jest ich los. To los wielu. I trzeba zrobić wszystko, żeby pomóc im się z tego wyrwać, doprowadzić do punktu wyjścia, który stanie się rzeczywistym punktem zwrotnym.

M.K.: Chyba nie podzielam tej twojej perspektywy skupienia Becketta na Bogu i religii – nawet jeśli w oczywisty sposób kwestie eschatologiczne są tak ważne, iż można powiedzieć, że wokół nich zbudował swoje dzieło – zwłaszcza jeśli w twoim mniemaniu oznaczać by to miało odrzucanie i wykluczanie bliskiej mu chronologicznie literatury, sztuki, filozofii, psychologii, różnych kierunków, trendów i maści. Intuicyjnie czuję, że Beckett nie jest w tak pozytywny sposób skupiony na religii. Oczywiście, kwestie eschatologiczne są. Ale masz prawo do takiego interpretowania. Na tym polega uniwersalizm czy uniwersalność jego przekazu. Jest tak skonstruowany, że każdy – lub niemal – może sobie zastąpić słowo Godot takim, które się nam, czytelnikom, widzom, komentatorom, wyda trafnym, zależnie od horyzontu naszych oczekiwań. Godot to może być Bóg czy nadzieja lub sprawiedliwość – dla jednego, ale i śmierć i bezsens – dla drugiego. Mnie o jego ważności najbardziej przekonują świadectwa tych, którzy dzięki niemu zrozumieli własne problemy, skorygowali – lub nie – własne życie, zrozumieli mechanizmy życia, to znaczącej swej egzystencji. Uzmysłował coś, czego żadna synteza badawcza nie powie, żadna generalizacja z pewnością nie zamknie w jakiejś koncepcji. Już wspominałem o niepełnosprawnym, z którym wdałem się w rozmowę nad grobem Becketta na cmentarzu Montparnasse; on twierdził, że Beckett pisał o takich jak on. Zgoda, wszyscy jesteśmy niepełnosprawni, walczymy z jakimś kalectwem, skazą, traumą, Hamm jest postacią literacką, może metaforą, ale – gdyby naiwnie utożsamić go z kimś żyjącym nie tylko na scenie – jego doświadczenie, porcja dziennego trudu istnienia przekracza to, czego zdrowy doświadcza w ciągu długiego czasu, albo nigdy. Kadłubki z powieści *Nienazywalne* to literacka fantazja, ale dopiero wtedy, gdy weźmiemy ich istnienie serio, fikcja literacka wznosi się do czegoś przejmującego i wywołuje dreszcze, sprowadza zimny pot na czoło. Jeszcze jeden przykład oddziaływania Becketta na świat zewnętrzny – *casus* Lawrence Shainberga, który opublikował w 1979 roku książkę o chirurgii mózgu, *Brain Surgeon*. Ponieważ był wielbicielem Becketta, wysłał mu jej egzemplarz. Beckett natychmiast książkę przeczytał i na gorąco odpowiedział, że jest pod jej wrażeniem i na pewno jeszcze nie raz ponowi lekturę. Ze zwykłym sobie sarkazmem i autoironią pisze, że „zwyczajny

rozkład” (czyli jego własny proces marnienia) to małe piwo w porównaniu z „opisywanymi przez pana katastrofami”, wspomina, iż coraz bardziej jest ich świadomy, i przypomina, że kiedyś był niedorzecznie przekonany, że w tych rejonach jako pisarz będzie miał najlepszą szansę. Potem zadawał Shainbergowi wiele pytań o neurochirurgię, szczegółowych, w rodzaju: czy i jaki rodzaj bólu towarzyszy kraniatomii, jak zdejmuje się skalp, co się z nim dzieje w czasie operacji. Wiesz, co mi to przypomina? Thomasa Bernharda, który wypytywał brata lekarza o szczegóły zabiegów i operacji, to było w czasie, kiedy pisał powieść *Mróz*, której bohaterem jest dotknięty psychozą malarz Strauch. No ale zainteresowanie psychiatrią u Becketta to znana sprawa. Sam poddawał się terapiom. Wspominam o Shainbergu, aby zwrócić uwagę na to, że niby amatorskie spostrzeżenia i literackie sformułowania Becketta z taką siłą docierają do fachowców i specjalistów. Wyobrażam sobie, że gdyby ci ludzie, dla których Beckett tyle znaczył, egzystencjalnie, skrzyknęliby się, że tak powiem, aby razem o nim porozmawiać, mielibyśmy wspaniały dowód na uniwersalność jego dzieła i oddziaływanie literatury. Ty też przecież nie mówisz Beckettem tak sobie, dla literackiej wprawki. Ciebie też dotknął gdzieś w głębi, do głębi.

K.M.: Jego *Teksty na nic* są Tekstami po coś. Marzy mi się napisanie, na ich kanwie, *Tekstów po coś*, które byłyby rzeczywistymi Tekstami na nic – takie ćwiczenie stylistyczne, nowe dokonanie.

M.K.: Nie wierzę, że ćwiczenie stylistyczne. No bo po co? To jest ważne. Po co piszesz.

K.M.: Dla rozwoju, żeby posuwać się naprzód. Więc „ćwiczenie stylistyczne”, jak najbardziej – dlaczego by nie?

Nie chodzi o „religię”, ale skupienie na niebie i transcendencji jest obecne u niego od początku, choć najmocniej właśnie w tym okresie ostatnim, dla mnie najświeższym.

Wracając do toku: nie punkt *non plus ultra*, ale punkt wyjścia, jakiś punkt zwrotny na dotychczasowej drodze, jakkolwiek by nie była meandryczna albo kręcąca się w koło, malownicza czy zaminowana pułapkami.

Może *Nienazywalne* jest takim punktem na jego drodze? A może *Watt*, nie wspominając *Godota* czy *Malone umiera*. A może to przeżycie w porcie na molo w sztormową noc?

Jak myślisz – od jakiego punktu zaczyna się ostatni etap jego twórczości?

M.K.: Od *Imagination morte imaginez*, tak na dobre!

K.M.: Na dobre, na złe czy może na najgorsze?

Tam jest rój metafizycznych iskier, przeżyć i doznań. A jak twoja droga, twój rozwój wewnętrzny przebiegały w porównaniu z nim? Czy często przecinały się z jego drogą, pomagały ci, były punktami wyjścia lub punktami zwrotnymi, a może psuły ci szyki, krzyżowały kierunki i wyrzucały z siodła?

M.K.: Ja już od dawna się nie rozwijam wewnętrznie, na razie wystarczy, jak to mówi Winnie: *seen enough*, (to) wystarczy, co widziałem, żartuję, nawet jeśli nie – żartuję czy widziałem? Dobre pytanie. Sam nie wiem. Ale na pewno na mojej skromnej drodze on był jak niewzruszona skała. Kompas. Pomagał, psuł, krzyżował. Przede wszystkim, tak jak Thomas Bernhard, dodawał mi odwagi w mierzeniu się ze światem, z tym światem, tą jego częścią, która przeszkadzała mi w rozwoju, on bardziej niż Bernhard. Bo przez wszystkie te lata stanowił gwarancję wolności. Wolności przekonań, a więc i ducha. Chwała mu za to. Ale ty, tak mi się zdaje, masz wobec niego dług większy, nie, to nie żaden dług, nie musisz go spłacać, ale... jednym słowem, powiedz, proszę, jeśli mogę cię o to prosić, jaki ma udział w tym, co na co dzień, co dzień w dzień piszesz.

K.M.: Beckett jak skała? To jednak robi wrażenie!

Moje pierwsze z nim zetknięcie: *Czekając na Godota* w reżyserii Hebanowskiego w Teatrze Telewizji, to było jak epifania.

Ale mówisz o pisaniu.

Unieruchamiam go i na kanwie jego ruchu puszczam go w mój ruch, mój rytm, wpisuję go w moją drogę.

Bo to jest moja droga – z nim, ale nie jego, lecz moja.

Już po *Pasji* było niezrozumienie: wyjaśniał Błoński, wyjaśniał Burek, każdy z niewiedzących docierał tam, gdzie mógł.

Wyjaśniali jak mogli.

Czy wyjaśnili?

Wątpię. Mam wątpliwości.

U niego też są często dwie postaci – para bohaterów, czy nawet dwie pary, jak w *Godocie*, Watt i Pan Knot lub Molloy i Moran, dwóch narratorów.

Jesteśmy ze sobą złączeni przeciwieństwami, nimi się dopełniamy, sumujemy, można nawet powiedzieć, że się realizujemy, choć także, mam taką nadzieję, wyraźnie różnymi.

Wydaje się, że jestem pasywny, że działam przy nim i przez niego, ale to ja działam (piszę, kreuję i posuwam się naprzód), nie on, co najwyżej można powiedzieć, że posuwamy się wspólnie.

Ale to w moją stronę idziemy, mimo wszystko, w moją stronę. I to jest chyba mocno zaznaczone w tym, co napisałem i co piszę.

Bo jest jeszcze ktoś lub coś, co powoduje tym ruchem: moim z nim, jego i osobno moim – działające siły, demony, które działają w różny sposób, na przykład przez zdarzenia, spotkania, rozmowy, myśli, emocje i uczucia, także głosy – te zewnętrzne i te, które słyszy się wewnątrz.

Można też powiedzieć, że on staje się, czy jest bohaterem w moim świecie przedstawionym (on – narrator, postać, człowiek lub duch) – we mnie i na zewnątrz, bo jednak jest na zewnątrz; ani ja nie jestem nim, ani on nie jest mną, więc: na zewnątrz, choć też i w środku, w głowie i w sercu.

To, co piszę, tak jak to, co mówię, nie jest hermetyczne – może nie jest do końca jasne, możliwe, że nie jest jasne, ale jest otwarte, dostępne, możliwe do rozejrzenia się w tym.

Dla mnie w życiu wszystkie te najważniejsze spotkania, a potem dalsze ich ciągi, tak bogate, choć może niekiedy rozzaczarowujące, są tajemnicą, wspaniałym darem, może cudem, choć czuję ich naturalność, że są idealnie w ciąg mojego życia wkomponowane i nierozłącznie z nim związane, bez nich moje życie na pewno byłoby inne – w tym przebiegu dotyczącym literatury, ale przecież nie tylko literatury.

Kto? W literaturze, po kolei: Mickiewicz, Conrad, Hemingway, Andrzejewski, Joyce, Beckett, Błoński, Miłosz.

I ci, których spotykałem bezpośrednio i przyjaźniłem się z nimi: Andrzejewski, Twardowski, Błoński, Miłosz, Szymborska, Różewicz, Hartwig.

To zawsze przekładało się na pisanie, mniej lub bardziej.

Także autorzy biblijni, przede wszystkim oni, w ogóle – Biblia.

Przezroczystość – ich przezroczystość i moja przezroczystość i przenikanie się (nie pasywność, ale działanie, akcja i interakcja, ruch).

Czy mówię jasno?

Chciałbym mówić jasno.

Całe życie do tego dążę, choć nie wiem, czy teraz jest z tym gorzej czy lepiej, czy nie jaśniej mówiłem kiedyś, dawniej.

Wpływy w literaturze – znana sprawa. Opisane to jest na przykład w *Mimesis* Auerbacha.

Pisarze korzystali z gotowych matryc: Homer, tragiccy greccy, Wergiliusz – z mitów, Shakespeare – brał całe historie, Dante zapatrzony był w Wergiliusza, to cały ciąg, do współczesności, do Joyce’a i *Ulissesa*, Becketta i całej sieci wpływów i odniesień.

Oczywiście wszystko to jest genialnie przetworzone, wydestylowane, przepuszczone przez nich i (ich) czas.

Przecież Nowy Testament jest napisany ściśle na kanwie Starego Testamentu – z tym nieoczekiwanym zaskoczeniem, ale też wziętym ze Starego Przymierza.

Kto czyta i zajmuje się literaturą, zna to doskonale.

U jednych wpływy są zaznaczone, u innych – wyeksponowane, u kolejnych – schowane, zaszyfrowane czy wręcz zamazane lub zatarte.

Na przykład ciekawe dla mnie jest to, jak Gombrowicz korzystał nie tylko z Paska, ale i z Brzozowskiego, także Irzykowskiego, Witkacy – z Micińskiego i Wyspiańskiego; fakt, że nieraz, a nawet finalnie działa się to *à rebours*.

Na tym polega wielkość pisarza, siła jego wizji, moc jego języka i form.

Jak ktoś mówi, że wzięł się z samego siebie, to albo kłamie, albo rzeczywiście to, co napisał, jest bez wartości.

Dobrze wiesz, o czym mówię, bo przecież ile Becketta, Bernharda i innych jest w twoich kreacjach, w twoim pisaniu.

Norwid był oryginalny, ale jego oryginalność była biblijna.

Miłosz to Mickiewicz plus przekłady.

Andrzejewski to Bernanos i Tomasz Mann.

A na przykład *Thorn* jest na kanwie Księgi Jonasza i *Watta*.

Prawda, że to prawie niemożliwe?

Te dwie książki plus moje życie.

Ważna też jest poetyka fragmentu – wzięła się z Biblii, potem były: *Antologia palatyńska*, *Apoftegmaty*, Leonardo, La Rochefoucauld, Pascal, Chamfort, Lichtenberg, Wittgenstein, Kafka, u nas *Trzy po trzy* Fredry, zapisy Norwida, Mickiewicz, Miłosz.

Fascynująca, wręcz fantastyczna przemiana Szawła i powstający z niej Paweł, który złączony jest z Jezusem – przesiąknięty Nim, mówi Nim i postępuje tak jak On, podobnie Jan Ewangelista i inni, tylu innych.

To jest dla człowieka naturalne – także dla pisarza, artysty.

Wchodzę w jego buty, idę po jego śladach, mówię jego słowami, zmagam się z demonami, na które on się natykał i rozgrywam z nimi swoją grę według mojego planu, rytmu i celu, przełamuję w stronę światła, pełni i spełnienia, którymi dla mnie jest strona Boga.

Przemiana i rozwój – jego słowami pokazuję przemianę i rozwój bohatera (Mohl) pomiędzy złym a dobrym duchem (Roth – Thorn).

Można powiedzieć: ewolucja, ja wolę mówić: przemiana albo *metanoia*.

Słyszysz głos, który daje mu rady, podsuwa najlepsze rozwiązania (także w pisaniu) i wyjścia (nie raz z fatalnych opresji). I ten głos, który kieruje, a także wyznacza zadania.

Czy Mohl jest wcieleniem Watta?

Na pewno nie, nie o to tu chodzi.

A czy Thorn lub Roth są wcieleniami Pana Knotta?

Może tak, ale najpewniej (zapewne) nie.

Miłosz, Beckett są pomiędzy Nim a mną.

Może nie jak Archanioł Gabriel, ale jak pośrednicy, którzy podtrzymują, na dole i w górze, więź.

Naśladuję go, ale tak, że jest to ciągle napięcie, dyskusja, mocowanie się, a nawet walka.

Nie raz mam wrażenie, że posługując się jego słowami, idę w przeciwną stronę: on idzie w prawo, ja w lewo, on na zachód, ja na wschód, on na północ, ja na południe i tak na pewno jest.

To jest siła – nieznanne i niezbadane terytorium.

Pułapka – miejsce bez planu i granic.

Stwarzam więc ten paralelizm, właściwie podwójny, między *Thornem* a *Wattem* i *Thornem* a *Jonaszem*, tworząc nową ekspresję i nową historię.

Tak jak wpływ Becketta odmienił moje pisanie, tak wpływ Thorna przemienia Mohla i jego żywot. I tak jak ja walczyłem ze Złym i z tylu innymi wpływami, tak Mohl walczy z Rothem i odrzuca go (w przeciwnym razie nigdy nie poszedłby do matki).

Mohl jest młody, dwudziestokilkuletni i wszystko jeszcze jest przed nim, ale, i ja w to wierzę, że wiele i to najlepszego jest jeszcze przede mną, choć po pas, a może już po szyję tkwią (zasypany) w dojrzałości.

Ważne, czy jest się w wirze, w którym ruch kieruje się do góry, czy w takim, który zmierza w dół, choć z drugiej strony w końcu może okazać się, że jest na opak: było się przekonany, że wznosi się do góry, a spadało się w dół, i na odwrót.

I w ogniu takich i im podobnych dylematów jest problem wiary lub niewiary w Boga.

Ponadto: nie raz mam wrażenie, że tak wiernie i blisko postępując za nim, idę sam po dobrze sobie znanych śladach, jakbym już kiedyś tu szedł, w każdym razie nie mam poczucia rozdwojenia czy podwojenia w tej wędrówce.

To są trudne i dziwne antecedencje, właściwie nie trudne, bo dane i zadane jednocześnie, jak dar i jak dług, czy raczej wdzięczność, która wymaga odzewu, pełnego zaangażowania, całkowitego oddania.

Czy wyrażam się jasno?

Teraz ja, za twoją sprawą, twoimi przyszpilającymi kwestiami i pytaniami, idę za tamtym sobą, postępującym za Samem czy jego bohaterem bądź narratorem, a przecież *Thorn* ciągle jeszcze nie jest skończony, tkwi w toku.

Czy Beckett jest moim przeciwieństwem?

Powiedzmy, że jest we mnie drugim biegunem, bez którego zupełnie inne byłoby moje pole napięć i mój świat.

Ja, w gruncie rzeczy, jestem po stronie Miłosza, choć fascynuje mnie jego druga, ciemna strona (Ciemno Wielmożny Profesor Miłosz).

Widzisz więc, że wszystko to nie jest takie proste i jasne, choć każesz mi i zmuszasz, żebym mówił o tym właśnie prosto i jasno.

To tak jest, że kogoś się kocha (nie wiadomo dlaczego), a kogoś za żadne skarby nie. Z kimś się przyjaźni, a z kimś jest to niemożliwe. Za kimś się idzie, a od kogoś trzyma się z daleka i ucieka się. Kogoś się naśladuje i, jak się mówi, ma się go w sobie, a kogoś innego przekreśla się z kretesem.

A jak jest z tym w różnych okresach życia, w różnych sytuacjach czy choćby w różnych nastrojach, nie mówiąc o tym, że przecież sami się zmieniamy, ciągle jesteśmy w przemianie.

I teraz ja k dać temu wyraz?

Bez pomocy i wpływu innych, ich słów, czynów, rad, wskazówek i prowadzenia, nie da się sensownie posuwać naprzód.

Tak jest w sztuce, tak jest w religii, tak jest w życiu.

Przecież ciągle ktoś na nas patrzy, obserwuje i inspiruje, podsuwa rozwiązania, wskazuje działania albo nie, wszak nie jesteśmy więźniami swojego losu, mamy rozum, słowa i wolną wolę.

Czy to mało?

Jeśli te zawiłości przyprawiają cię o ból głowy, nic na to nie poradzę.

Moim zdaniem to wystarcza.

Nie wierzysz w życie wieczne?

Czy próbowałeś kiedyś utożsamić się z Jezusem?

Mysłałeś i mówiłeś Jego słowami?

Byłeś z Nim i byłeś w Nim?

Oczywiście jest to porównanie najwyższe, ekstremalne.

Ale ćwiczenie tego możliwe jest na niższych poziomach, w niższych, choć ciągle ważnych pasmach i rejestrach.

Nie jako parodia, parafraza czy pastisz.

To jest rzeczywiste wejście do środka, przeobrażenie siebie i swojego świata i powrót – wyjście na zewnątrz.

To ważne przeciwstawienie, choć może być ze sobą ściśle połączone.

Ponadto: możliwości porozumienia, zrozumienia się, nadawania na tych samych falach lub, co może być równie istotne i ciekawe, odwrotność tego, ciągłe zakłócenie, nawroty, repetycje, kolejne powtórki, wysięk, spór, a nawet walka.

I co z tego skomplikowanego splotu dociera do odbiorcy, jak ma się do jego predyspozycji i doświadczenia?

Ktoś, kto jest po stronie Rotha, uzna Mohla za kogoś niezyciowego, przegranego, dziwnego i obcego.

Nie można komuś wmówić, wytłumaczyć czy wyjaśnić wiary.

To kwestia osobistych doświadczeń, predestynacji, otwarcia się, działania łaski, także konsekwencji, siły i mocy.

Można powiedzieć: rojowisko demonów, ale jest w tym jednak linia główna, czyli kierunek.

Wiąże się to z przeżyciami dotyczącymi metafizyki i mistyki.

Ten splot zawiązywał się tak i był, tak to widzę, coraz bardziej świadomy i konsekwentny, choć zaszyfrowany właśnie tymi wpływami, z Beckettowskim działaniem na czele.

M.K.: Ciesz się, że *Pasji* nie wyjaśnili, nawet Błoński, i wątp, to dobrze wróży. Dopóki ktoś nie wyjaśni do końca lub ostatecznie, twoja proza będzie pełna życia, wibracji, będzie poruszała struny. Wzbudzała echo. Stawiasz się zresztą w dobrym towarzystwie. Becketta też nie jest łatwo wyjaśnić, zwłaszcza że zastawia pułapki, może nie na czytelników, ale krytyków i eksplikatorów. W *Prouście* pisze mniej więcej tak: „wyjaśnia ich, ukazując niewyjaśnialnymi”. „*He doesn't explain them away*”.

A to, co mówisz o „wpisywaniu go” w twoją drogę, jest dla mnie bardzo interesujące. Ma wartość świadectwa.

„Jesteśmy ze sobą złączeni przeciwieństwami, nimi się dopełniamy, sumujemy, można nawet powiedzieć, że się realizujemy, choć także, mam taką nadzieję, wyraźnie różnymi”.

Prawdę mówiąc, jest to dla mnie bardziej interesujące niż płody krytyki uniwersyteckiej na jego temat.

K.M.: A przed chwilą wydawało mi się, przekonywałeś mnie, jakie to ważne...

M.K.: Owszem, ważne, żeby cały świat znał fakty, wiedział o tym, co „ewokuje” twórczość Becketta, żeby ludzie nie błąznili się stwierdzeniami, które stoją w sprzeczności z tym, co wynika z biografii, z tego, co on mówi *expressis verbis* i do czego w oczywisty sposób się odwołuje. Ale jeśli ktoś przypomni, że w Irlandii pojazdy mechaniczne poruszają się lewą stroną jezdni, to choć przywoła do porządku, nie doda nam skrzydeł. Znacznie ciekawsze jest dla mnie, jak teksty Becketta żyją – to znaczy odżywają, czasem zamierają – w twórczości innych pisarzy, sporo tego jest, nie miejsce tu, by wymieniać nazwiska, czytam właśnie prozę *Samuel Beckett is Closed*, co można przetłumaczyć jako „Samuel Beckett jest zamknięty”, zamknięty jak sklep, zresztą na okładce jest Magritte, tekst dość idiosynkratyczny, ale bardzo pobudzający do refleksji i porównań. Autorem jest Michael Coffey, a wydawca w prostej z grubsza linii kontynuuje dzieło Barneya Rosseta z Grove Press, amerykańskiego wydawcy Becketta. Kilka utworów tego typu mam przyjemność czytać co roku. W języku polskim nie jestem w stanie śledzić tego, co się teraz dzieje, ale na pewno ty poważnie sobie wzięłeś do serca jego twórczość, tak w prozie, jak i w eseistycznych zapiskach.

W twej odpowiedzi przed chwilą jest tyle rzeczy naraz, że przychodzi mi do głowy zdanie z powieści *Murphy*, mniej więcej takie: „Po osiągnięciu głębokiego olśnienia, ludzkość rozwiązuje się język i zaczyna mówić, wszystko naraz”. W oryginale „wszystko naraz” to *tripe*. Mam nadzieję, że wszystko do mnie dotarło. Sprawdzę jeszcze w wersji tekstowej, ale już teraz, z tego, co zachowałem w pamięci, muszę przyznać, że mnóstwo rzeczy widzę inaczej. Zwłaszcza wtedy, gdy padają wielkie słowa. Że korci mnie, żeby czepiać się twoich sformułowań, okazywać sceptycyzm wobec niektórych wniosków, ale i przesłanek. Podawać w wątpliwość wielkie słowa. Chyba dlatego, że Beckett był zawsze wobec nich podejrzliwy.

Ale masz do tego absolutne prawo.

K.M.: Nie wiem, na jakiej zasadzie tak mierzysz i klasyfikujesz „wielkie”, a więc pewnie także małe i średnie słowa, nigdzie takich podziałów u Becketta nie znalazłem. Bliższe są mi rozważania o języku pospolitym Dantego czy zapisy Wittgensteina. Może mógłbyś się zgodzić, że w niektórych sytuacjach, w pewnych napięciach „wielkie” słowa są najbardziej adekwatne, nie do zastąpienia przez inne. Nie wiem, czy Beckett „zawsze” był wobec nich podejrzliwy, nie jestem tego pewien. Wydaje mi się, że raczej istniał w całej ich skali i pełni, od jednego bieguna do drugiego. Ale może się mylę, przecież to ty jesteś tu specjalistą i znawcą.

M.K.: Dobrze by było, gdyby z tych rozmów wynikało, że Beckett jest wielkim pisarzem, bo daje odpowiedzi – albo podsuwa pytania, zależnie od osobowości i usposobienia czytelnika – ważne w jego życiu, o egzystencji, szczęściu i nieszczęściu, miłości, przyjaźni, Bogu, pięknie, katastrofach, wzlotach i upadkach – w końcu po to chyba istnieje literatura. Musimy odnaleźć coś wspólnego, odnaleźć się w tym, co on mówi. Moim zdaniem dociera do nas nie w żadnych uogólnieniach o egzystencji, szczęściu i dalszy ciąg listy jak wyżej, tylko jakimś ukłuciem w nasze czułe miejsce jednym zdaniem, jednym spostrzeżeniem, ewokacją jakiejś sytuacji w naszym życiu. W moim mniemaniu jednak kiedy strzela się z grubej rury wielkimi słowami, zachodzi niebezpieczeństwo zneutralizowania Becketta zbanalizowaniem. Dlatego wielu nieczułych na te ukłucia lokalne (bo może ich nie doświadczyli) operuje stereotypami i ma do niego raczej negatywne nastawienie, tak jakby on operował stereotypami, szerzył *clichés*, które są ich autorstwa. Ale uważa, kiedy czymś cię ukłuje – a jest szansa, że zainfekuje na całe lata – zaczynasz podążać jego drogą, iść za nim, tokiem jego rozumowania, on nie odpuszcza, nie pozwala ci na powierzchowne, ogólnikowe stwierdzenia, na pustosłowie, na łatwiutką afirmację (na „infirmację” już łatwiej), nie da ci niczego kochać tak po prostu, powiedzieć czegoś dla wygody, komfortu, lenistwa. Nie, on będzie wszystkim przyglądał się z miną sceptyka, odwracał, przenicowywał (jest takie słowo?), odwracał na lewą stronę, stawiał do góry nogami, nie da ci zasnąć nawet w kontemplacji pustej ściany, na przykład w późnych tekstach. A przede wszystkim, to już dosyć narcystyczne z jego strony, będzie cię zmuszał, abyś opowiadając się po jego stronie, wszystko, co on napisał, czytał z lupą w rękę, choć broń Boże nie na klęczkach, no właśnie, jak Biblię.

K.M.: Nikt przecież nie każe czytać Biblii „na klęczkach”. Masz rację, u mnie jest wiele emocji, uczuć, „tylu rzeczy naraz”. Chciałbym umieć mówić w przypowieściach: krótko i na najwyższej wysokości.

To może napijmy się whisky, najlepiej Jamesona, skoro już mamy wyjść czy wychodzimy z tej „pułapki”, wyzwalamy się z niej lub, inaczej, sytuujemy się w niej w inny sposób.

M.K.: Nie wiem, czy tak łatwo będzie stąd się wydostać, z tej pułapki, za bardzo się na siebie w niej zapatrzyliśmy, żeby teraz tak po prostu postawić kropkę nad „i” i wyjść na świeże powietrze. Ale możemy uciąć tę nić, nie, uciąć naszą narrację w tym miejscu, ona i tak będzie dalej płynąć, sama czy z nami. A może nie. To co, koniec?

K.M.: Spróbujemy?

Rok przed śmiercią, w lipcu 1988, Samuel Beckett stracił przytomność w swym paryskim mieszkaniu i został przewieziony na ostry dyżur do Hôpital Pasteur. Choć badania nie potwierdziły podejrzeń wylewu krwi do mózgu, przez kilka tygodni nie był w stanie komunikować się werbalnie. Afazja, o której dotychczas fantazjowali jego bohaterowie, dotknęła go w sposób najbardziej fizyczny z możliwych. Nagle odnalazł się ciałem, jeśli nie duszą, w kondycji swych protagonistów. Przymus ekspresji z jednocześnie jej niemożliwością zaowocował niezwykłym tekstem, któremu trudno nadać wyznacznik gatunkowy. *What is the word* można nazwać poematem, zważywszy, że wszystko, co wychodziło spod jego pióra, zorganizowane było poetycko. Ten chropowaty tekst, odzwierciedlający samym sobą niemal antropologiczne „dochodzenie do głosu”, miał się okazać ostatnim słowem irlandzkiego pisarza. Reprodukowaliśmy w „Kwartalniku” jego manuskrypt, dwie strony, które każą myśleć o tym, co autor w młodości pisał na temat Joyce’a: tu forma jest treścią, treść jest formą. Barbara Bray zabrała do domu te drobnym maczkiem zapisane strony i dwa dni później przyniosła je autorowi przepisane na maszynie. Pamięta, jak Beckett, zbliżywszy tekst do oczu, wodził wzrokiem po zadrukowanych linijkach.

Pamiętam podobny moment, kiedy Beckett, zgodziwszy się służyć mi radą w kwestii radiowej adaptacji *Towarzystwa*, przyglądał się z bliska, bardzo bliska. W pewnej chwili powiedział mi, że koniec jakiegoś akapitu powinien być na tej samej stronie – choć miało z tego powstać słuchowisko, a więc utwór odbierany akustycznie. Dotarło do mnie, że głos aktora powinien domykać poruszaną przez autora kwestię równie wyraźnie, jak koniec strony.

To były inne czasy. Przyzwyczajeni do łatwości, z jaką dzisiaj przenosi się i przesyła z jednego medium do innego teksty i obrazy, łatwo zapominamy o fizycznym aspekcie (tudzież mozolnej pracy) pisarza w owych czasach, nie tak odległych, ale należących do innej ery, predigitalnej. Teksty Becketta rodziły się zapisywane ręką i przepisywane na maszynie. Dłoń zapisująca tekst usłyszany przez ucho jest częstym obrazem, niektórzy krytycy mówią: aluzją, metaforą, symbolem. Po zapisaniu kilku wersji rękopisowych autor przystępował do spisywania na maszynie – wciąż redagując tekst. Niekiedy mijało wiele czasu, nim z wersji maszynopisowych znikaly jego odręczne interwencje. Wtedy wysyłał ostateczną wersję wydawcy, tak zwaną *fair copy*. Dbając o rozłożenie druku, o graficzny aspekt zadrukowanej strony. W korekcie jeszcze raz nanosił odręcznie poprawki. A potem, już po wydaniu książki, na swoim egzemplarzu skreślał i poprawiał.

Z moich obrazów pamięci zrodził się pomysł typograficznego przedstawienia tekstów pisarza. Druku fragmentów jego dzieł w druku. Podobnie jak on widział przesuwające się przed oczami czytelnika litery. Wybrałem utwory należące do dwóch parafii. Z jednej strony prezentację graficzną rozbieganego monologu z powieści *Nienazywalne*, oceanu erupcji słownych, werbalnych uniesień z pisanej dokładnie siedemdziesiąt lat temu, niemilknącej narracji o pragnieniu milczenia. Konfrontując je z oszczędnymi, eliptycznymi wierszami pisarza.

Anna Torres, mieszkająca w Londynie artystka-grafik, która projektowała wizualną stronę dodatku „Kwartalnika” poświęconego Alberto Giacomettiemu, dała się namówić do przedstawienia swojej wizji typograficznej *Nienazywalnego* i poezji Becketta. Jej impresje, inspirowane twórczością irlandzkiego autora, przedstawiamy w niniejszym numerze. Typografia jako niezgoda na afazję.

Marek Kędzierski



S a m u e l B e e k e t

KRZYSZTOF LISOWSKI

Wszystko

twoje wiersze
od pierwszego do ostatniego
są już zapisane
w Nieuniknionym & Ukrytym
wystarczy tam sięgnąć
od czasu do czasu
wyciągnąć rękę wyłuskać

śmierć też tak jest schowana
w człowieku

Wiersz napisany po japońsku

w Japonii co dwadzieścia lat burzy się
świątynię Ise
tę dla bogini słońca

na sąsiednim placu
wznosi się identyczną

co dwadzieścia lat wstrzymuje się czas
co dwadzieścia lat przywraca się czas

wtedy i zawsze
jaskółki
są nieodzowne

Dzień wyjścia

rankiem po deszczu
wyszedłem na skraj labiryntu

spotkałem ślimaka
za chwilę zająca

każdy biegł do światła
w swoim tempie

ARTUR SZLOSAREK

Piramidy

No to jak?
Jak to jest z tym
Najlepszym ze światów,
Skoro nawet i piramidy
Powstały na skutek
Nadużycia
Nieludzkiej siły?

Kto dziś uwierzy,
Że to niewolnicy
W dolinie Nilu
Przynieśli na własnych barkach
Te doskonałe
Pod względem konstrukcji
Groby,
Pełne światła
Ciemniejszych niż nasze?

Jak więc to sprawdzić,
Czy ty to ja,
A ja to ty?

A nawet jeśli byśmy
Wiedzieli
Na pewno, cokolwiek
– Że ja to ty,
A ty to ja –

To czy uratowalibyśmy
Naszą nieśmiertelną
Miłość
W chwili nieobecnej?

Teraz, kiedy faraon
Ogłasza w programie, że jesteśmy
– Wolni?

Współrzędne

Mniej więcej trzysta metrów na skos
Od mieszkania Davida Bowie
Na Hauptstrasse
Moja córka ucześnie w środy
Na próby orkiestry.

Jeździmy razem.
Może trochę dalej.

Kiedy ona gra na skrzypcach, ja czytam,
Najczęściej jednak – chodzę.

W tym antykwariacie, idąc w przeciwną
Stronę, kupował mleko.

To piękne słowo:
Erchomai.

Byłoby nekrologiem języka?

Mimo że oznacza co innego
I przy okazji – brzmi wiarygodnie

Za ścianą zdania, faktu,
Ognia?
Moja druga córka
Przyjaźni się z Chinką
Z dynastii Ming.

Nie ma rzeki
Z prawdziwego zdarzenia,
Więc co najmniej raz do roku
Udajemy się nad morze

– Wesprzeć na duchu powietrze.



www.kwartalnik.art.pl

ANDRZEJ ZAWADA

Pisane złotym pelikanem

Czytając dzienniki autora *Hanemanna*, obserwujemy, jak z epizodu, szczegółu, czasem z pojedynczego słowa wysnuwa się i rozwija literatura. W naszej przytomności temat rośnie, rozszerza się, komplikuje, nabiera złożoności i jak czepne pędy pnącej roślinie wyrastają mu powiązania z następnymi tematami. Pisarz jest trochę jak jedwabnik – pochłania swoje otoczenie i wysnuwa z siebie długi, nieprzerwany wątek opowieści. A może jak pająk – tka sieć, misternie ją powiększa i wzmacnia, aż w nią wpadniemy.

Kiedy przyrzeć się tej sieci, można zobaczyć, że każdy wątek spleciony został z osobnych, ciekawych włókien – autotematycznych, autobiograficznych, istotnych kwestii światopoglądowych. Oglądam świat oczyma Stefana Chwina i podążam jego ścieżkami po mapie literatury. Przytakuje, kiedy pisze: „Literatura – mówiąc patetycznie – jest od poszerzania egzystencji”. Podobnie, gdy mówi, że „Z pewnością literatura powinna walczyć ze złem. Ale mnie bliższa jest literatura, która pyta o to, co to jest dobro, a co to jest zło”. Bo jak oceniać rzeczywistość, która jest nieczytelna? Trzeba najpierw próbować ją rozpoznać.

Stefan Chwin przyznaje, że literatura to również sztuka uwodzenia. Jak w ogóle sztuka, która jest pawim ogonem człowieka. Oczekiwać od pawiego ogona, by „zmuszał do refleksji”, mogłoby być pedagogiką cokolwiek ryzykowną.

Po ukazaniu się *Kartek z dziennika* pewna pani w pewnym kulturalnym programie telewizyjnym tak zwanej publicznej orzekła, iż książka Stefana Chwina jest kokietyryjna, minoderyjna, egocentryczna. I że nie ma w niej niczego głębokiego czy spostrzegawczego – sama autokreacja.

Pamiętam, że poczułem wtedy nieprzepartą chęć polemiki i omal nie odezwałem się do telewizora. Miałem ochotę powiedzieć, że trening społeczny, szkoła przede wszystkim, wbija nam do głowy przekonanie, że literatura jest po to, żeby „wychowywać”, „kształtować postawy”, ukazywać wzorce, często upraszczane w powierzchownych interpretacjach. Czy koniecznie do tego trzeba ją sprowadzić? Do wymiarów pedagogiki stosowanej albo do roli

środków przymusu pośredniego, czyli intelektualnego? Żeby to intelektualnego... Powiedziałbym tej pani, że całe życie jest niczym innym, jak codzienną autokreacją! Zdecydowanie również jej życie. A literatura ma być kokieterią, czarowaniem, uwodzeniem. Musi roztaczać pociągające, tajemnicze, zniwelujące piękno. Czy bez niego byłaby sztuką?

Literaci do czyścica!

W marcu 1968 roku na gazetowych fotografiach z fabrycznych wieców wi- dać było transparenty z bojowym hasłem: Literaci do pióra! Studenci do nauki!

Teraz bez haseł i jakichkolwiek demonstracji odsyłamy pisarzy do czyścica. Podobno w dzisiejszym nauczaniu Kościoła katolickiego kwestia czyścica jest dyskretnie pomijana. W krytyce literackiej, a przede wszystkim w praktyce czytelniczej – już nie.

Opinie o innych autorach, naszych współczesnych, wciąż emocjonują, choć niekoniecznie szeroką publiczność. Wypowiedzi krytyków literackich temperuje, przynajmniej w teorii, obowiązek obiektywizmu, przecież krytyk jest pomocnikiem, konsultantem czytelnika. Natomiast po korespondencji czy po dziennikach spodziewamy się ocen wyrazistych, jednoznacznych, mocnych, emocjonalnych, nawet niesprawiedliwych. Autor dziennika ma przywilej stronnictwa, może oceniać subiektywnie, wartościować z perspektywy własnej twórczości i osobistych wyobrażeń o literaturze.

W *Kartkach z dziennika* Stefan Chwin pisze kilkakrotnie o Czesławie Miłoszu, Adamie Zagajewskim, Janie Błońskim, Marii Janion i Andrzeju Szczypiorskim – troje ostatnich przysłania inicjałami, ale przecież nietrudno ich rozpoznać. Komentuje dzieła i biografie Jerzego Andrzejewskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego... Niektórzy z tych pisarzy są dla autora *Kartek z dziennika* autorytetami i jeżeli polemizuje z nimi, to z atencją. Do innych, jak Andrzejewski czy Herling-Grudziński, podchodzi z widoczną potrzebą demaskacji albo przynajmniej z zamiarem zachwiania pomnikami.

Pierwszy tom tych notatek, *Kartki z dziennika*, ukazał się piętnaście lat temu. Od tamtego czasu owe pomniki zostały poważnie naruszone albo wręcz usunięte sprzed naszych oczu. Epoki stawiania pomników literackich minęły – literatura, jako obszar twórczej pracy człowieka, staje się bytem społecznie zbędnym, jakimś geriatrycznym hobby. Stefan Chwin żyje i pisze w przekonaniu, że literatura jest niezbędna, żeby być człowiekiem, mimo iż ma świadomość, że człowiek nie musi i przeważnie nie chce o tym wiedzieć. Istotę ludzką stworzyło słowo, ale czy to powód, żeby jej to wypominać?

Pisarze o tym wiedzą. Mario Vargas Llosa, w eseju *Listy do młodego pisarza*, też nie ma złudzeń: „[...] literatura, dla przeważającej części mieszkańców [świata – A.Z.] pozbawiona większego znaczenia, utrzymuje się na obrzeżach życia społecznego jako zajęcie nieomal sekretne”.

Literatura jest może nawet starsza od nauki i tak jak ona służy poznaniu. Ale że bada rzeczywistość wewnętrzną człowieka, niematerialną i niepowtarzalną, niewymierną, niemierzalną, a zatem nieobiektywną, uważana jest za wytwór fantazji. Choć jest nim w tym samym stopniu, co fizyka kwantowa, chemia organiczna albo matematyka.

Wśród wątków literackich sporo miejsca zajmuje rozmyślanie o poezji Tadeusza Różewicza. Najpierw Stefan Chwin pisze, że lament autora *Niepokoju* nad śmiercią poezji odbiera jako powierzchowny.

„Różewicz szedł za falą złudzenia – czytamy na początkowych stronicach książki. – Ogłaszał »narodziny nowej epoki po Oświęcimiu«. [...] Moja matka nie wierzyła w żadne nowe epoki. Chore i poranione ciała, które owijała bandażami, były zawsze takie same.

Przed Oświęcimiem i po Oświęcimiu.

Przed Hiroszimą i po Hiroszynie.

Przed 11 września 2001 i po.

[...] Moje podejrzenia wobec gadania o zmianie, moja nieufność wobec sztanc, na których jechał Różewicz – »nasz wiek dwudziesty«, »nasza epoka« – stąd chyba się brały”.

Przytaczam ten fragment jako ilustrację sposobu, w jaki Stefan Chwin pisze w swoim notatniku o literaturze. Przejedzeni polonistycznym menu krytyki literackiej, znużeni wszechobecnością literaturoznawczego warsztatu, w którym nie starcza miejsca na refleksję, w *Kartkach z dziennika* znajdziemy atmosferę i styl niewymuszonej rozmowy. Nie lekceważę dominującej w krytyce poetyki profesjonalnej analizy. Mam w pamięci szkice literackie najbardziej wziętych w międzywojennym dwudziestoleciu krytyków, Karola Wiktora Zawodzińskiego na przykład, i wiem, że pisanie o tekstach literackich wyławiające głównie problematykę daje efekt zanadto dosłownej wykładni, nie jest w stanie uniknąć stereotypów i często nie dociera do istoty omawianych utworów. Dzisiaj znów, niestety, możemy doświadczać prób traktowania literatury jako werbla propagandy. A więc i to nie pachnie, i tamto nie ńci. Literaturoznawczy kod, choćby był nie wiem jak odkrywczy, nie wystarcza, a uznawanie literatury za bieżący komentarz do rzeczywistości co najmniej irytuje. Jak zwykle najciekawsze, i najtrudniejsze, jest pogranicze.

Tędy właśnie lubi chadzać Stefan Chwin. Spostrzegawczość językową zaprzęga do wyciągania zasadniczych wniosków. W dziennikach nie ogranicza go rola krytyka literackiego, nie wiążą reguły akademickiej poprawności, która potrafi równie skutecznie sugerować autocenzurę, jak poprawność polityczna. Zna te reguły i nie odrzuca ich logicznej metodologii, ale też nie sprowadza do mechanicznego formalizmu.

Kiedy więc pisze o Andrzejewskim, Szczypiorskim czy Różewiczu, to mówi o pisarzach, ich dziele i nie tylko o nich. Proponuje samodzielną, niekoniunkturalną rozmowę o literaturze i oczekiwaniach wobec niej, o ocenach, zbiorowych złudzeniach, tęsknotach i pomyłkach.

Przykład odczytywania twórczości Tadeusza Różewicza jest reprezentatywny, ponieważ Różewicz zaproponował rodzaj postępowania poetyckiego, które zostało dobrze i powszechnie przyjęte. Stefan Chwin powiada, że stało się tak, ponieważ „Różewicz za bardzo się przejął Czasem. Dlatego nie dotykał sedna. Oferował to, na co wszyscy czekali, to znaczy Zmianę”. Powszechnie przyjęcie dzieła, społeczna akceptacja i utożsamianie się z jego przekazem, z jego językiem i emocjami, z interpretacją rzeczywistości są możliwe pod warunkiem wspólnoty doświadczeń i tożsamości kodu.

Rewizja twórczości Różewicza trwa, sąd ostateczny jeszcze nie nastąpił. Ukazują się kolejne wznowienia i nowe wybory wierszy poety, inedita, teksty rozproszone, a w ślad za nimi powstają nowe opracowania, w których naturalnie przyjmuje się dzisiejszą perspektywę. Stefan Chwin powołuje się na rozmowę z „Młodym, utalentowanym, byстрыm, odczytanym”, który wykrzykuje: „Różewicz? Ależ tego się już nie czyta!”.

Może i tak. Potwierdzają to moje doświadczenia dydaktyczne. Studenci niepoloniści jeszcze znają nazwisko poety, ale go nie czytają. Minęła epoka i wciąż nie jesteśmy pewni, czy tamto pojmowanie zadań pisarstwa zdało egzamin. Trudny, bowiem polecenie brzmi: rozpoznać i wyrazić swój czas. Uważamy, że wielu to potrafi, a po kilkunastu latach okazuje się, że bardzo nieliczni.

To jeden z tematów *Dziennika dla dorosłych* Stefana Chwina: przemijanie. Sławy, dzieł, epok, ale też odchodzenie od własnych opinii i stanowisk. Wieczna, a teraz także przyspieszona, przemiana świadomości. Widzimy, jak szybko odchodzą ludzie, idee, postawy. Literatura dostarcza wyrazistych przykładów tego procesu.

Chociażby takiej prawidłowości, że twórczość na ogół żyje krócej od jej autorów. Obserwuję to zjawisko z melancholią. Lista nietrwałości szybko się

wydłuża. Gdzie są gwiazdy sprzed dwudziestu, sprzed dziesięciu lat? Andrzejewski, który wydawał się być mocarzem pióra, zniknął. Już nie wspomnę o autorach również popularnych, jak Kazimierz Brandys, Tadeusz Nowak, Roman Bratny, Andrzej Kuśniewicz, Julian Strykowski, Melchior Wańkowicz... Co z książkami Andrzeja Szczypiorskiego, dopiero co autora bestsellerów? Co z Tadeuszem Konwickim, uwielbianym wieszczem polskich inteligentów w epoce PRL? Jego powieści, szczerze przecież zaczytywane, dla kolejnych młodych roczników stały się nieczytelne. A Zbigniew Herbert? Co z nim będzie? Czy już trafia do literackiego czyścica? Przez wielu stawiany na pierwszym miejscu, przed Miłozsem i przeciw Miłoszowi? Czas zdaje się bezwzględnie i z jakąś złośliwą gorliwością odsłaniać patos tej poezji, uzasadniony, a nawet oczekiwany w konkretnych realiach politycznych. Realia owe sypią się jak stara scenografia i autor *Dziennika dla dorosłych* nie oszczędzi poecie ironicznego wyrzutu: „To my, żyjący na kolanach i obaleni w proch, zbudowaliśmy komunizm i to my – nie tamci, wyprostowani wśród tych, co na kolanach – zburzyliśmy komunizm. [...] Bez naszego zgiętego karku, naszego milczenia, naszego heroicznego tchórzostwa, nie byłoby pióra, stalówki i atramentu, z którymi żegnał się tak czule w *Elegii na odejście*”.

Gruntowna rewizja niedawnej przeszłości trwa, choć odbywa się w ciszy nieobecnych mediów. Opublikowane niedawno ogromne biografie-monoografie – na przykład *Miłosz* oraz *Herbert* Andrzeja Franaszka, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza* Radosława Romaniuka, równie monumentalny *Gombrowicz. Ja, geniusz* Klementyny Suchanow – to nie wszystkie, lecz dobitne przykłady tego procesu rewizyjnego.

Bilans ten pośrednio dotyczy przeszłości nie tylko literackiej. Oglądamy się wstecz, by dowiedzieć się więcej o sobie. Stefan Chwin uczestniczy w tym procesie bardzo świadomie.

Dzienniki Stefana Chwina można również czytać we fragmentach, które systematycznie publikuje „Kwartalnik Artystyczny”. W notatce *Archiwum, zabijanie* czytam o tym, co ostatnio obserwuję jako nieznanne mi wcześniej zjawisko. O domowych bibliotekach, które stają się dla następców właścicieli kłopotliwym spadkiem. O ulubionych przedmiotach, papierach, fotografiach, sprzętach w jednej chwili zmieniających się w stos śmieci. Rzeczy na co dzień niezbędne, tworzące domy i stanowiące część życia, w momencie śmierci ich użytkowników stają się zużytą materią. Obracają się nagle w kłopotliwe graty. Z nich też ulatuje dusza.

O tym również pisze Stefan Chwin. Obaj wiemy, że wciąż rozpowszechniona idea „zostawienia czegoś po sobie” często jest złudzeniem; bywa, że kłopotliwym.

Może coś zrozumieliśmy – niewykluczone, że nieco przedwcześnie – lecz chyba także zmieniała się epoka. Pierwsze pokolenie powojenne wchodziło w życie w głąboko utrwalonym kultem druku. Książki budziły pożądanie, koniecznie musieliśmy mieć nowości, więcej i więcej. A także dzieła dawne, mądre, starannie wydane. Lektura bez namiętności nie była interesująca. Współczesność zdaje się już nie pożądać książek, refleksji, analizy, dociekania, historii, innej wiedzy i cudzej myśli. Oraz pięknych zdań. Przeszłość jak balast, tradycja jak niechciany spadek? Jeżeli dziedziczyć, to tylko majątek, a reszta to śmieci? Kulturalny człowiek, odchodząc, powinien zostawić swoje miejsce posprzątane.

Teologia i inne pytania

Kartki z dziennika są zapiskami pisarza, ale nie literatura jest ich głównym tematem. Nie da się jednoznacznie wskazać dominującego tematu – jest nim świadomość piszącego. A zatem nam współczesna. Dzisiejsza świadomość.

Jednym z jej składników ważniejszych czy bardziej doskwierających są zagadnienia religii; kwestia wiary oraz trudności, na jakie narażona jest nasza wyobraźnia religijna. Stefan Chwin pisze o tym wnikliwie. Już z tego względu warto zanurzyć się w tę lekturę. Kilkanaście lat temu Czesław Miłosz wywołał dyskusję i spore kontrowersje poematem *Traktat teologiczny*. Wkrótce potem traktat teologiczny pokolenia ówczesnych pięćdziesięciolatków napisał prozą i ukrył pod stylistycznym płaszczkiem dziennika Stefan Chwin. Lektura tych „kartek” uświadamia, jak intensywnie obecny jest fundament metafizyczny w codzienności. A zarazem – jak niepewny.

Po piętnastu latach czytam powtórnie te *Kartki z dziennika*, na których autor *Złotego pelikana* opisuje dziecięce doświadczenie katolicyzmu, rekonstruuje ówczesne meandry myśli, emocje, lęki dziecięce i pytania. Pojawiają się sylwetki katechetów, księdza Romana, księdza Rocha, narrator słyszy ich podniesione głosy. Nadal aktualne są te rozważania – i nijak mają się do powierzchniowych i doraźnych dyskusji o religii w szkole, o relacji państwo – Kościół. Chwin rozmyśla o tym, co tak absorbowało i niepokoiło między innymi Czesława Miłosza – stawia pytanie o obecność i trwałość duchowego fundamentu współczesności.

Na obszarach istotnych kwestii dziennik staje się autobiografią, zanika granica między relacją a wyznaniem. Tak dzieje się, na przykład, w partiach tekstu, gdzie autor lubi wyobrażać sobie alternatywne warianty historii, również współczesnej. Projektuje wstecz Polskę, jaką po drugiej wojnie światowej stworzyłyby, gdyby powstał inny układ sił politycznych w środkowej Europie. Nieabstrakcyjnie, przymierzając do tego układu możliwe odmienne wersje własnej drogi życiowej, Chwin pisze o tym we fragmentach poświęconych ojcu i jego zasadniczemu udziałowi w ukształtowaniu osobowości syna.

Naród a sprawa polska

Kilka innych kwestii także można zobaczyć z samodzielnej i precyzyjnie nastawionej perspektywy Stefana Chwina. Jest wśród nich zagadnienie relacji polsko-niemieckich, „wypędzenia” i przesiedleń, ewolucji świadomości i tożsamości Polaków zamieszkujących tak zwane Ziemie Zachodnie. Chwin pisał o tym niejedną raz, jest przecież autorem bodaj najtrafniejszej książki o tym doświadczeniu, czyli powieści *Hanemann*. A jednak kolejne stronicie o niemożności jednoznacznej oceny wypędzeń 1945 roku, deportacji Niemców i Polaków, zaliczyłbym do bardzo istotnych. Jak zresztą kilka czy kilkanaście innych, bo niepodobna wymienić większości podejmowanych przez pisarza tematów.

Na wątek polsko-niemiecki przeznaczają Chwin dużo miejsca głównie w drugim tomie, czyli w *Dzienniku dla dorosłych*. Patrzy jak zawsze niezależnie, idzie pod prąd stereotypów i poprawności politycznej, widzi ostro i odkrywczą. Warto byłoby wypisać kilka cytatów z tych partii książki. Na przykład znakomity wywód o „wypędzeniach”. Pisze to autor powieści, która otworzyła w naszej współczesnej literaturze śluzę dla fali literackiego pojednania polsko-niemieckiego: „Gdybyśmy mówili o tym, co naprawdę zdarzyło się podczas wojny między nami a Niemcami, wylibyśmy do Nieba jak stado wilków”.

Ciekaw jestem, co by po przeczytaniu tego zdania powiedzieli niektórzy aktywiści porozumienia nie tylko ponad granicami, ale i ponad pamięcią. Ciekawe też, jak owi aktywiści zareagowałiby na przypomnienie im opinii Tomasza Manna: „Niemcy nie lubią prawdy, nie chcą jej poznać, nie znają jej uroku i jej oczyszczającej siły. Kochają odurzające opary, gnuśne, bolesciwe, brutalne »nastroje duszy« i nawet dziś, kiedy stali się wskutek tego »śmięciami i pomiotłem pośrodku ludów«, najchętniej mordowałiby każdego, kto chce im obrzydzić ten duchowy fuzel”.

W *Dzienniku dla dorosłych* są też inne znakomite partie i eseje, jak choćby piękne studium *Królowej śniegu* Andersena. Chętnie zapamiętam również uwagi autora *Hanemanna* o mieszczaństwie, złośliwy i sugestywny, bardzo „niepoprawny politycznie” wywód o fundamentalnym fałszu poezji Zbigniewa Herberta, a także prześmiewczy eseik *Kruki a sprawa polska*.

W najnowszych partiach dziennika, opublikowanych w setnym zeszyście „Kwartalnika Artystycznego”, możemy przeczytać o uderzającej, niepokojącej zmianie stylu społecznej komunikacji, która jest objawem, ale i jedną z przyczyn tak głębokiego odczucia wielostronnej destrukcji. Uwagi te, choć ubrane w łagodną formę listu do przyjaciela – zresztą pisarza o łatwej do odgadnięcia tożsamości – są w istocie wnikliwą analizą procesu przez wiele lat pozostającego w utajeniu albo niedostrzeganego, którego korzenie sięgają kilku poprzednich stuleci. Dobrze uzasadniony wniosek: „[...] w wojsku zrozumiałem, co to jest autentyczna niechęć polskiego ludu do polskiej inteligencji, [niechęć – A.Z.], która dzisiaj w Polsce rozkwita stu barwami, podsycana przez ludzi spod ciemnej gwiazdy”, z pewnością znajdzie wielu zdeterminowanych przeciwników.

Dzienniki Stefana Chwina wywołają jeszcze niejedną polemikę, bo ich autor – uprzejmie, acz sceptycznie uśmiechnięty, co widoczne jest także na wielomównej okładce *Kartek z dziennika* – z wyczuwalnym zadowoleniem do tego prowokuje. Jego od co najmniej kilkunastu lat systematycznie prowadzone zapiski to permanentny esej światopoglądowy i zarazem kronika współczesnych przygód narodowego czerepu rubasznego i duszy nie zawsze anielskiej.

MICHAŁ CZORYCKI

Kawafis

*Mr Constantin Cavafy unpaid clerk to be given
a salary of £7 a month – z listu do Inspektora
Generalnego do Spraw Nawadniania, grudzień,
1890, Aleksandria*

Przychodzi w końcu ten dzień (gdy wędruje pieszo
Aż do Suzy) i zdobywa płatną posadę
W Urzędzie do Spraw Nawadniania (Okręg Trzeci),
Żeby pozostać tam już do emerytury.

I wciąż te same sprawy będą się powtarzać.
I będzie (co jest nieuniknione) żałował
Straconego czasu, szeptu Muz, który gaśnie
Pod stertą urzędowych listów i papierów.

Jak też wyrzucał sobie (choć bez przekonania)
Tę swoją potrzebę wygodnego mieszkania
I tego „żałosnego” (pięknego) ubrania,
Której pisaniem nigdy by nie zaspokoił.

(Całkiem niepotrzebnie, skoro inni wybrani
Pracują za biurkiem w zakładach ubezpieczeń
Albo handlują farbą okrętową w Trieście).
W głębi duszy, jak myślę, przeczuwał, że Muzy

Nie mają się gdzie podziać i w dużych pokojach
Mieszkania przy Rue Lepsius, gdzie perskie dywany,
Wazy (podobno w złym guście) i tanagryjska
Figurka i stara komoda z portretami

Przodków (ten ostatni ślad po świetności rodu),
Będą szukać schronienia przed tym, co nadchodzi:
Jeszcze tylko chwila i ogień strawi Smyrnę.
I świat zacznie robić się ciasny i tak mały

Jak dziurka od klucza w drzwiach tamtego pokoju,
Przez którą podwładni urzędnicy widzieli
Jak ostatni już hellenistyczny poeta
Greckiej Antologii odsuwa urzędowe

Papiery, wznosi teatralnym gestem ręce.
Uśmiecha się. Pochyla nad biurkiem. I pisze.

Szczygieł

Takie prawie nic.
Pociecha przecież żadna.
Czerwona główka szczygła. Furkot skrzydeł,
Gdy znika zaraz w gęstym żywopłocie.

A tu znów ten sam poranny pociąg do Moorgate.
I dni jak *krople, ciężkie krople*.
I czas przemija lecz nie zmienia.

Obietnica

Ten krzyk żurawi, latem, wczesnie rano,
Krótkim echem niosący się nad lasem,
Kiedy słońce wciąż nisko za drzewami
I łąka mokra od rosy i z szarych desek

Pomostu patrzysz na wartki bieg rzeki,
Na zmarszczki nurtu i ryby i wodę
Wciąż pachnąca nocą. Ten krzyk żurawi.
To życie, które znów jest obietnicą.

DOMINIK ŻYBURTOWICZ

Stworzyciele

był świat
a teraz go nie ma

są nasze
śpiące
otwarte umysły

i pamięć o nim

czern
wypełniona wspomnieniami może
pędzącymi gdzieś
słowami

na jednej z miliarda
bezludnych planet
przysiada miłość

miłość zamienia się w wodór
wodór zamienia się w oceany

lądy
stworzenia

pod jabłonią w raju
spotykają się dwie ludzkie twarze

Rozwiany

przez całą noc
biegłem za tobą we śnie
wierszu

za mocno
chciałem
cię uchwycić

więc tylko
spadliśmy razem

przez świt
przez
błękit

w ten rozwiany obłok



PRENUMERATA

„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY”

zawsze

w kraju i za granicą

STEFAN CHWIN
Dziennik 2019 (4)

Chorwacja, ciche zło

Chociaż mamy sto spraw na głowie, K. postanawia: – Musisz trochę odpocząć. Jedziemy do Chorwacji! – Z naszymi znajomymi, Dariuszem R. i Andrzejem Ś., którzy – jak nas zapewniają – zorganizują wszystko, od biletów samolotowych po samochodowy transport, tak że nie kiwniemy nawet palcem, by znaleźć się nad Adriatykiem. Trochę się obawiam, czy przy mojej kapryśnej naturze wytrzymam życie w wędrującej grupie, ale może jakoś to będzie.

Skodę metalic wynajmujemy na lotnisku w Zadarze, jeszcze mniejszym niż nasze w Rębiechowie. I od razu słyszymy to dziwne słowo, które zwykłą wycieczkę po Dalmacji zmienia w coś, czego nie potrafimy do końca przewidzieć.

W biurze wynajmu samochodów, pod zielonymi piniami, olbrzymi młody Chorwat w koszuli rozpiętej na piersiach, podnosząc oczy znad firmowego laptopa, przestrzega nas słowiańską angielszczyzną przed nadmiernymi oczekiwaniami.

– Medjugorje? Ja się tam urodziłem. Ale czy to coś da jechać tam? – Pokazuje białe zęby w uśmiechu. – Kto wierzy, wiary nie straci. Kto nie wierzy, wiary nie zyska.

I to Medjugorje brzęczy nam w uszach jak złota osa, kiedy w gorącym słońcu zjeżdżamy z parkingu na asfaltową szosę, by pod wypłowiwałym od gorąca niebem ruszyć na południe przez las piniowy, w którym za drucianym

ogrodzeniem w żółtej trawie stoją na kołach muzealne samoloty bojowe armii chorwackiej ze smużkami rdzy na srebrnych kadłubach.

Najpierw dokąd? A trzysta kilometrów – prosto do Dubrownika. Po wyjściu z piniowego lasu za szybą nagle otwiera się szeroki widok. Wrażenie jak ze snu, tak po obu stronach drogi rozjaśnione, popielatobiałe są góry, ob-sypane kępami dzikich krzewów i starych oliwek. Powietrze stojące, ani po-wiewu, wrzesień, niebo odsłonięte, nagie, białe nad horyzontem, zamyka się nad górami lekkim błękitem, w którym nie widać nawet jednego ptaka. Wjeżdżamy na autostradę, wokoło pustkowie – z czego ci Chorwaci żyją? Nigdzie nawet skrawka ziemi uprawnej, tylko skalne pagórki, wypiętrzenia, kamienni-ste zbocza. Góra wysuwa się zza góry, przez pomyłkę zjeżdżamy z autostrady na krętą szosę, która biegnie długim łukiem ku morzu, po czym wijąc się pod rudawymi skałami wzdłuż fiordowego wybrzeża, dociera nad sam brzeg. Za zakrętem znowu zakręt, serpentyna, znowu zakręt, ale nas to cieszy, choć droga wolniejsza niż na autostradzie, bo po prawej stronie migocze nam w słońcu adriatycka woda z wyspami na horyzoncie. I na każdym kroku bałkańskie sosny, jasnozielone, jak u nas lipy na wiosnę, zieleń wiecznie młoda, miękka, bezbolesna, podobno zimą nie mają tu śniegu.

I to zdumienie – jak kraj się szybko zabliznia. Niedawno była tutaj jedna z najokrutniejszych wojen, ale teraz pejzaż przed nami czysty, ani śladu ognia, żaru i popiołu. Gdzie nie spojrzeć nowe, odremontowane domy, pomalowane na biało albo szarokamienne, z balustradkami na piętrze i – cóż za rozkosz dla oka! – dachy wszędzie spadziste, czerwona dachówka nad białowapiennymi ścianami, jakaś cicha zmowa mieszkańców, żeby trzymać styl? I zupełnie zapomnienie wojny, o której nikt już nie chce wiedzieć? Swoich poległych zapędzili do świętych miejsc? Kiedy po tygodniu dojedziemy do Splitu, koło katedry zobaczymy kaplicę chwały, a w kaplicy na kamiennej ścianie dwa rzędy młodych twarzy. Kobiety, młodzieńcy z wąsami, anonimowe twarze bojowników, czarne włosy, żarzące się oczy – polegli za chorwacką krainę. Święte trupy odstawione na bok, w cień pod sztucznymi kwiatami, bo gdzież tu przecież o nich myśleć w takim białym słońcu, które rozgrzewa nawet najgrubsze kamienie, spiętrzone w kościelny, gotycko-rzymski mur. Niech tam sobie umarli patrzają na przeciwległą ścianę kaplicy, do której turyści zagląдают trybem ślimaka – krok do przodu, rzut oka na przyciemnione wnętrze, krok do tyłu, wycofanie się w światło południa. Niech umarli grzebią umarłych, my – Japończycy, Amerykanie, Niemcy – jedziemy sobie dalej.

Ale to było później. Teraz dojeżdżamy do Dubrownika. Mieszkamy w willi nad samym brzegiem Adriatyku, dokładnie naprzeciwko wyspy Lokrum, gdzie Napoleon zbudował sobie twierdzę. Myślałem, że będą kłopoty z grupowym życiem, ale nie – wszystko układa się dobrze, nawet jeśli Dariusz z Andrzejem spierają się o coś, bo w nas to nie uderza. Pokoje chcemy losować, bo jeden wielki z olbrzymim łóżkiem, drugi mały z ciemnym oknem, pełnym pnącej się zieleni, więc zająć lepszy – chyba jednak niesprawiedliwie. Dariusz do nas: – A bierzcie sobie ten większy! Na następnym noclegu zamienimy się! – Willa stara, z XIX wieku, mieszkanie duże, wysokie, nowoczesność, wszelkie wygody, łazienka. Słońce zachodzi. Kolację jemy na tarasie, z którego widać czarne cyprysy, ogrody schodzące ku wodzie, półwysep z portową zatoczką, Dubrownik – żółto-brązowy, bo słońce gaśnie już za pobliską górą i tylko czerwony ślad zostawia na ciemniejących murach portu.

A nazajutrz koło dziesiątej drogą między murami, z których zwieszają się kiście kwiatów i lśniących liści – do miasta. Stary Dubrownik wyłania się przed nami zza włochatych pni palm stojących w ogrodach przy hotelu, z którego dobiegają amerykańskie śmiechy i okrzyki.

Wchodzimy do miasta przez kamienną bramę. Potem po kamiennych schodach – na mury. A z nami zachwycone tłumy. Młode Japonki robią sobie *selfie*, wysyłając ruchome obrazki natychmiast do koleżanek w Tokio, z dokładnym objaśnieniem, w którym to miejscu na mapie świata się aktualnie znajdują. *Wonderful!* Idziemy po szczycie murów. Spod kapelusza z rafii patrzę na ludzi, którzy patrzą na Dubrownik i pytam siebie: – Ile w tym zażartym japońsko-niemiecko-amerykańskim zachwycie jest osobistej prawdy, a ile żarłoczno nastawienia duszy na zachwyt? W końcu tłukli się odrzutowcami tysiące kilometrów spod Fudzi, Sydney, Nowego Jorku, Kapsztadu, więc mają prawo do zachwytu! Patrzę na twarze ludzi, idących przede mną po murach Dubrownika. Ile jest w zachwycie, który się na nich maluje, szlachetnego przymusu, któremu chętnie poddaje się dusza spragniona sprawiedliwej nagrody za trudny podróż? A ciało? Jesteśmy w Dubrowniku i oczekamy potem, bo termometry wybijają godzinę południowego upału, który wciska się pod koszulkę jak oddech dyszącego psa. O, dubrownicki upał adriatycki w połowie września to jest naprawdę coś. Niczym płachta wilgotnego, gorącego prześcieradła, oblepia całe ciało od palców w bucie po czubek głowy. W prawie wszystkich rękach widzę plastikowe butelki z mineralną wodą. Czoła błyszczące, czarne okulary. Powietrze bez jednego powiewu nakrywa nas jak rozpalony szklany kloosz.

I co chwila powtarzamy, jakbyśmy chcieli się upewnić, że nie przyjechalśmy tutaj na darmo: – Pięknie, prawda! – Tak wzajemnie podsycamy w sobie zachwyty. – O, zobacz, jakie to piękne, prawda? A tam, widzisz? Ten kolor wody? A ten gzymś! A tamta brama! – Żeby duszę ociekającą potem skłonić do estetycznej ekstazy, utrzymać w napięciu pasję nienasyconego oka, które przymykają bezlitosne dotknięcia słońca? – Jak pięknie tutaj, prawda? – Ach, Dubrownik jest rzeczywiście piękny, ale jak tu chłonać to piękno pod ciężkim kowadłem gorąca, które bezlitośnie wali w nas miękkimi uderzeniami światła? A bezlitosna adriatycka pogoda rośnie, zagęszcza się, wibruje światłem, bardziej oślepia, niż cieszy. Więc mrużyć oczy! Ocierać pot z czoła! Kapeluszem z rafii wachlować twarz!

Wędrując po ulicach starożytnego Dubrownika, toczyliśmy wytrwałą wojnę z własnym ciałem, by – odporne, nagrzane, z lekka przysypiające – otworzyło się na zachwyty, który nie może nas zawieść, skoro przyjechaliliśmy z tak daleka? A upał przejrzysty, bez cienia mgiełki nadmorskiej, rozżarza kamienne fasady pałaców i kościołów do białości. Gdzie się podziało sfumato, bez którego nie mogę żyć? Moje oczy cierpią, gdy dotyka ich zbyt ostry kontur rzeczy nawet najpiękniejszych?

O, Dubrowniku kamienny, dosłowny w swojej wykutej dźwięczności i wykrojonej cyrklem kamienności, napierający ze wszystkich stron rozgrzanymi murami. Piękno? Kamień, który jest tylko obrobionym kamieniem, niczym więcej, udaje przed nami, że jest katedrą. Stosy nagranych kamieni, upozowanych w domy i kościoły, otaczają nas ze wszystkich stron – ale sfumato? Gdzie jesteś moje sfumato, bez którego tak trudno żyć, bo ratujesz moje oczy, gdy świat chce je skaleczyć swoją twardą dosłownością? Wszystko, co widzę dookoła, wyraźne, obrysowane twardym konturem, bolesnym dotykiem światła i cienia, rani tęcza. Kamiennie bloki na kamiennych blokach, żelazne poręcze przykute do ścian, tak mocno nagrzane słońcem, że aż parzą dłonie.

Wspinamy się po kamiennych schodach, wchodzimy na kamienne baszty Dubrownika, by z góry napatrzeć się na dachówkowato-łamaną fakturę starożytnych dachów, które świecą przychylną czerwienią, mijamy bastiony, pochylnie i bramy. Morze, które widać w dole, u samego podnóża murów, szkli się rozrzuconym szmaragdowym granatem, odsłaniając gdzieś dno, pocięte czarnymi plamami podwodnych skał. Jest południe. Woda pod murami Dubrownika migocze jak rozsypane na ciemnym marmurze złote monety, ale oczy, moje oczy uciekają w stronę horyzontu, odpoczywają dopiero, gdy nad powierzchnią morza dostrzegają oddalone wyspy, zanurzone

w lekkim, błękitnym sfumato, które zmiękcza ostrą linię, dzielącą świat na ziemię i niebo. Dopiero wtedy słońce, które grzeje w nasze ramiona i głowy, traci swoją śródziemnomorską bezwzględność. A za zasłoną sfumato – dalekie klify z błyskiem białego żagla u podnóża nadmorskich skał.

O, zbawienne ocalenie, ulga dla oczu zmęczonych powtarzalnością form kamiennego miasta. Potężne bastiony z czarnymi lufami armat ukrywają pod blaskiem antycznych dekoracji pierwotne okrucieństwo – bo przecież jesteśmy w środku wojennej twierdzy, którą zbudowano ze strachu przed obcy- mi! Otoczeni kamiennym pięknem, cieszymy się wędrówką po labiryncie schodów i przejść, ale oczy szukają w prześwitach ulic przestrzeni otwartej ku morzu i wyspom błękitnym, majaczącym gdzieś daleko nad horyzontem, które swoją nieziemską lekkością zaprzeczają wszystkiemu, co wiemy o świecie. Nogi mocno stąpają po kamiennej posadzce, oddech w piersiach niełatwy, ale to dalekie obrzeże widzenia, roztopiające się w błękitnym sfumato, wyzwala nas z ciężaru materii, lokuje w przestrzeni pośredniej, pomiędzy wodą i czarnymi skałami, na których zbudowano białe bastiony.

Wędrujemy pod słońcem południa. Dubrownik mnoży przed nami schody wspinające się w górę i zbiegające w dół, tunele wąskich ulic, niedające cienia, zmęczenie, ból nóg. Nic dziwnego, że w ogródkach przy restauracjach pełno. Wszyscy chcą gdzieś usiąść, przycupnąć jak ptaki na krawędzi mroku. Kelnerzy – smagli, wysocy, czarnowłosi – noszą na cynowych tacach wysokie szklanki z kostkami lodu.

Ale muzyka, która dobiega z otwartych drzwi i okien? O, biedny Dubrowniku – muzyka wymazuje Chorwację, Chorwacja znika pod falą przebojów, światowe granie brzęczy w tunelach ulic. Ach, Chorwacjo, co z tobą? Czemuż to dałaś się tak stłamsić, zgasić, przydusić? Przekupna, zalotna, wystawiasz swoje skarby na sprzedaż? Nigdzie muzyki chorwackiej, w restauracjach, pubach, kawiarniach, lodziarniach – tylko rockowe przeboje. A przy samej fontannie, przed kawiarnianym ogródkiem, pełnym gości, uliczna orkiestra gra Glenna Millera dla turystów z Ameryki, by w obcym mieście poczuli się swojsko.

To chorwackie miasto wypiera się swojej chorwackości? Jakaż tu niby Chorwacja! Wszędzie w Dubrowniku jest *Gra o tron*, serial, który amerykańska telewizja tutaj kręciła. Turyści, którzy do Dubrownika przybywają – właśnie teraz mija nas grupa Amerykanów, skręcająca w stronę drugiej bramy – wcale nie szukają w Dubrowniku Dubrownika. Szukają śladów *Gry o tron*. Sklepy sprzedają koszulki z *Grą o tron*, kubki z *Grą o tron*, plakietki z *Grą o tron*. W magazynie, obok którego właśnie przechodzimy, za wystawową szybą stoi kopia

filmowego tronu. Tłum się ciśnie, by choć na chwilkę posiedzieć na żelaznym krześle, ulepionym z mieczowatych ostrzy. Ojcowie prężą się przed dziećmi w królewskich pozach. Matki udają księżniczkę, w której zakochał się smok. Trzaskają migawki komórek. Baloniki. Wstążki. T-shirty. *Gra o tron!*

Kiedy wspinamy się na boczną twierdzę nad Zatoką Czarnej Wody, gdzie księżniczka z *Gry o tron* żegnała odpływający żaglowiec, mijają nas grupy z Japonii, Niemiec, Anglii, Australii, prowadzone przez przewodników, którzy unoszą nad głową przygotowane skoroszyty z foliowanymi fotosami z filmu. – O, tu, widzicie państwo – przewodnik pokazuje na zdjęciu palcem postać w długiej szacie – stała księżniczka, kiedy żegnała siostrę, a stąd patrzyła na wypełnioną tłumem ulicę. – Ach, Chorwacjo, dlaczego dajesz się wypychać za drzwi? Dlaczego łasisz się do żywych bankomatów w turystycznych bejsbolówkach z wyszywanymi literkami NYC nad daszkiem? Na górnym tarasie twierdzy nad Zatoką Czarnej Wody, gdzie po wspinaczkę stajemy w strumieniach słońca, nikogo nie obchodzi żadna Chorwacja. Chorwacji nie ma, wyparowała, zniknęła. Dubrownik budowano setki lat przeciwko Wenecji, bogate dzieje, wojny z Imperium Osmańskim, książęta, kupcy, żeglarze, słowiańskie imiona, a tu, pod jednym skinieniem ręki przewodnika, baszty i kościoły Dubrownika zmieniają się w budowlę z filmowej tektury, na których tle sławni aktorzy odgrywają raz jeszcze sceny z *Gry o tron*. Nikt nie pyta o dawne dzieje. Oczy błyszczą. Aparaty fotograficzne trzaskają. Dubrownik zmienia się w zamek z telewizyjnego snu.

A tłumy gęste, soczyste, czarnookularowe, z całego świata, płyną ulicami – szukając czego? Zgodności miasta z fotografią? W kapeluszu z rafii, pod cieniem ronda, mrużę oczy od nadmiaru, który pakuje się do nich. Przysiadamy gdzieś na chłodnym kamieniu, by łyknąć zimnej wody. Ze starej fontanny płynie na rozgrzane palce lodowaty, podziemny zródł.

I ten lęk co zawsze – że świat nie potrafi zaspokoić oczekiwań oka? Robię zdjęcia, kadrując rzeczywistość tak, by układała się w formę, na którą czekam? Napór rzeczywistości walczy z wybredną suwerennością duszy, która nie chce światu ulegać i tylko chwilami łaskawie zezwala, by świat ją zachwycał?

Kiedy wracamy do nadmorskiej willi, gdzie mieszkamy, oko, na przekór otwartej przestrzeni, buduje kontrast między granatowym morzem i ogrodami, gdzie pleni się błękitny powój, bluszcz, a mieczowate cyprysy biją w niebo czarną zielenią? To piękne mocowanie się duszy z Dubrownikiem chwilami mnie cieszy – kto zwycięży, kto przepadnie, ja czy miasto z turystycznych folderów, pyszałkowate w swojej pewności trwania, ale dusza moja suwerenna

do niczego nie daje się przymusić, otwiera się na piękno kapryśnie tylko wtedy, gdy zechce, bo sama woli je budować w sobie? Miasto to tylko pretekst do pracy źrenic, które z okrucichów rzeczywistości, przesianych przez marzenie, lepią sobie na dnie oka własną kopię świata, by cieszyć się nią jak kawałkiem bursztynu oprawionego w srebro?

Nic mi piękny Dubrownik nie jest w stanie narzucić. Patrząc z tarasu przed willą na brązowozłoty półwysep jak przez szkła lunety, żeby z kamiennych budowli i bastionów dobrać sobie barwy i kształty, a potem skleić z nich pejzaż wedle własnych zachceń? To, co mnie cieszy, wysuwam na plan pierwszy, to, co mnie drażni, usuwam w cień, układając z widzialnych części własną mozaikę świata?

To ja sam jestem malarzem krajobrazu, który widzę przed sobą? Dopuszczam go do siebie tylko na bezpieczną odległość, by oko nie zetknęło się bezpośrednio z ziemią, kamieniem, drzewem? Na tarasie willi ustawiam krzesło tak, by jednym spojrzeniem objąć trzy cyprysy, dalej wyspę, która z lewej strony sosnową zielenią zamyka horyzont, a dalej cypel złotobrzozowego miasta, jakbym zamykał w fikcyjnych ramach grę rzeczywistych światła i barwy? Z odchylonego do tyłu krzesła, mrużąc oczy pod rondem kapelusza, smakuję Dubrownik, jakbym go stwarzał lekkimi pociągnięciami pędzla, komponując obraz cyprysów ze słupem słonecznych ognia na wodzie, której powolne ściemnianie zapowiada początek zmierzchu, a cykady trzeszczą w ogrodach schodzących za balustradą ku morzu. Na drzewach nie rusza się nawet jeden liść.

Nazajutrz rano wyjeżdżamy do Splitu. Cała wizyta w Dubrowniku była wędrówką w zamkniętej kuli z przezroczystego szkła. Ci, którzy byli ze mną – K., Dariusz i Andrzej – odsunięci gdzieś w głąb obrazu, stanowili tylko ruchome tło. Oddzielał mnie od nich ból lewej stopy, który dopadł mnie na jakiejś stromej uliczce i trwał niemiłosiernie. Chodziłem po Dubrowniku z trudem, zostałem z tyłu, półobecny, wyjęty z własnego czasu, patrząc na nich, jakbym zaglądał do cudzego pokoju, w którym toczy się czyjaś rozmowa, w dziwnym odrętwieniu, jak wędrujące oko, które chłonie obrazy, ale tylko czasem ma ochotę poddać się pięknu, bo woli je samo stwarzać, traktując świat jako pretekst do malowania obrazu na niewidzialnym płótnie?

Całe przedpołudnie jechaliśmy brzegiem Adriatyku, krętą szosą, która po jednej stronie miała strome góry, a z drugiej przylegała do fiordowego brzegu, mijając zatokę za zatoką. Patrzyłem przez szybę samochodu na monotony przepych świata, który uderzał we mnie falami wzruszenia, gdy oddalając

się od morza, wjeżdżaliśmy między płowe zbocza, niestrudzone w mnożeniu widoków.

Zza okna wynurzała się góra, potem znowu góra, jeszcze jedna góra, znowu góra. Pierwsza mogła budzić zachwyty, ale dziesiąta, dwudziesta trzecia, trzydziesta ósma? Ach, gdyby Pan B. zechciał stworzyć tylko jedną – za to niezwykłą, wyjątkową w swoim arystokratycznym kształcie, któremu nic by nie brakowało. Ale widać Pan B. miał co do gór chorwackich inne plany. Zасыpywał moje źrenice setką gór nieodróżnialnych, podobnych jedna do drugiej, wybruszenia płowe terenu mnożyły się jakby ziemia fałdowała się przed nami podziemnym dreszczem, piaskowe zbocza biegly ku szosie, gubiąc po drodze postrącane ze szczytów głazy, zbocza pocętkowane kępami starych oliwek, doliny otwierały się przed nami jak pożółkłe strony starej księgi, jasność, czerń, potem znowu jasność, znowu czerń, wąwóz, znowu wąwóz, dolina, znowu dolina. Ach, nie, to wszystko jest piękne – przekonywałem siebie, zmuszając moją duszę do zachwyty, który jednak przygasał pod wzburzającym natłokiem powtarzających się form. Góry, płowe góry – bez końca...

Jechaliśmy do Medjugorje. Tak postanowił Dariusz, który zaplanował całą wyprawę. Górską przestrzeń, pocięta kamieniołomami, wiodła nas do Medjugorje. Przysypiałem z głową na zagłówek, chwilami tylko otwierając oczy, zmęczony monotonią gór, z lekkim dreszczem niepokoju, jakbym w obliczu takiego przepychu skalnej jasności i głębokiego żaru nieba robił coś niestosownego. Po godzinie zasnąłem. Obudziłem się, gdyśmy wjeżdżali do Medjugorje. Po jednej stronie asfaltowej szosy pochyłe zbocze góry, porośnięte iglastymi krzewami, po drugiej – przestrzeń otwarta równiny z rozciągniętym, niskodomkowym miastem o czerwonych dachach, za nią dolina i łańcuch różowawych gór, w powietrzu popołudnia ocalające sfumato, zmieniające skalny masyw w pajęczą mgiełkę.

Pragnąłem cudu? Ach, dajcie spokój. Pragnąłem jakiegoś echa promieniotworzenia, które zostawiłoby na twarzach ludzi jakiś ślad, tak jak płomienny ślad zostawia na twarzach gorąco z pieca, gdy pochylimy się nad rozżarzone palenisko. Gdzieś się we mnie pętała głupia nadzieja, że znajdę miejsce, gdzie wbrew całemu światu wszystko jest możliwe. Przez szybę patrzyłem na ludzi, którzy wracali ze szczytu świętej góry, ale na ich twarzach nie widziałem niczego. Wyglądali tak, jakby wychodzili z kina po obejrzeniu familijnego filmu, spokojni, rozluźnieni, odprężeni, całe rodziny, matki z ojcami i dziećmi, babcie, wujkowie, ciotki, sąsiedzi, sąsiadki. Szosa była zapchana, rzeki samochodów płynęły w stronę Medjugorje, wszyscy mieli kłopoty z parkowaniem, wszędzie

ludzie, tłumy ludzi, sklepy, na półkach, na sklepowych ladach, na chodnikach – zatrząsienie Matek Boskich i Michałów Archaniołów z gipsu. W kiosku z coca-colą rzędy Najświętszych Panienek w niebieskiej szacie, obok kosze z laskami dla pielgrzymów. Parkujemy. Wsiadamy. Idziemy w stronę góry, asfaltową szosą, skręcamy za knajpą, za którą zaczyna się święty szlak.

Góra rozcięta nagim traktem Drogi Krzyżowej, która kręto się wspina wśród kolczastej roślinności na kolejne stopnie wzniesienia. Wspinaczka – prawdziwa męczarnia dla nóg, bo głazy ostre jak smocze kły, sterczące spod ziemi, wyslizgane od tysięcy stóp, które tędy przeszły. I do tego mój ból, który przy każdym kroku coraz mocniej narywa. Ale przyjechać do Medjugorje i nie wejść na świętą górę, na której bałkańskim dzieciom ukazała się Najświętsza Panienska? Wspinam się więc krok za krokiem po krętym, smoczym szlaku, obok mnie idzie K. i czuję, jak narasta we mnie ciche zło, kiedy widzę przed sobą wspinające się z nami kobiety. Dwie zakonnice idą boso po ostrzach głazów, unosząc stopy, jakby je stawiały na rozpalonej blasze. Jedna stara, druga młoda. Nawet się do nas uśmiechają, kiedy je mijamy. Potem mija nas kobieta w białych spodniach i sportowej kurtce, ma bosa stopy poranione do żywej krwi. A pod krzakami żelazne płyty ze scenami Drogi Krzyżowej i grupki ludzi odmawiające chorwacką modlitwę. Na brzegu skalistej ścieżki przysiadła młoda, niepełnosprawny mężczyzna w czarnej koszuli ze starą gitarą i monotonnie bijąc palcami w struny, ze wzrokiem utkwionym w ziemi smętnie przygrywa pielgrzymom.

Kobieta z poranionymi nogami podchodzi do niego, pochyla się, bierze go w ramiona i przytula go do piersi jak zapłakane dziecko. Trwają tak przez chwilę spleceni w świątyni uścisku, jak dwa zlepione ze sobą ślimaki. Z góry schodzi starzec w czarnej sukmanie. Twarz ma surową, prawosławną, rozwianna siwa broda, kroki energiczne, na nogach grube, płócienne łapcie.

A moja stopa? Ból coraz większy. Co stąpnę, to prąd przechodzi w kostce. – Wiesz, już nie mogę – mówię do K., siadając na brzegu najeżonej kamiennymi zębami drogi. K. siada obok mnie. I tak siedząc na głazie, patrzymy na paradę pielgrzymów wspinających się przed nami na górę. Dariusz i Andrzej daleko przed nami, znikają za kolczastym gąszczem – a we mnie narasta gniewne zło.

– To niemożliwe – mówię do K. – że Matka Boska chce od ludzi czegoś takiego. To niemożliwe, że chce od ludzi czegoś takiego Jezus. Jeśli chce takiego daru, to jest nieskończenie okrutny.

Z góry schodzi przed nami grupa kobiet, stąpając bosymi stopami po ostrzach kamieni. Mają pięty i podeszwy czarne od krwi, brudnej, grudkowatej,

zmieszanej z kurzem. Nogi pocięte ranami unoszą tak, jakby poparzoną skórą nie chciały dotknąć ziemi rozpalonej do białości.

– Wiesz – mówi do mnie K. – jeśli ta droga ma być symbolem życia, to ja mam taką drogę codziennie. Dlaczego mam ją jeszcze raz przechodzić tutaj?

Siedzimy na głazie, patrząc na wchodzących i schodzących, którzy przyszli tutaj, żeby sobie zadawać święty ból, ale teraz stąpają – uważnie, ostrożnie, by bólu w sobie nie zwiększać. Wynajdują wśród zębatych krawędzi lepsze miejsca, gdzie mogą zaznać ulgi, więc idą chwiejnie, przystając, wypatrując lepszych, gładkich, okrągłych kamieni, by tam postawić pokrwawioną stopę.

Schodzimy w dół, co jest równie trudne, jak wchodzenie. W dole widzimy miasto i wielką równinę. Po drodze spotykamy pielgrzymkę z Gdańska. Ludzie nas rozpoznają. – Dzień dobry! – mówią z uśmiechem. – Dzień dobry! – odpowiadam uprzejmie, zdejmując kapelusz. W restauracji u podnóża góry spotykamy Dariusza i Andrzeja. Siadamy przy oknie, za którym widać czerwone dachy Medjugorje. Dariusz wzruszony opowiada nam, co zobaczył na szczycie: płaczący tłum kobiet na kolanach. Narzeka na Andrzeja, który wzrusza ramionami, bo – jak mówi – tam, na górze myślał tylko o jednym – zapalić wreszcie papierosa. Dariusz, agnostyk poszukujący, mówi ze spokojem: – Niezwykle miejsce. Tam, gdzie Matka Boska ukazała się dzieciom, poczułem, że istnieje coś wielkiego, czego nie można zrozumieć. Czułem taką obecność. – Patrzę na niego jak zza szyby, chociaż serce uderza szybciej: – Bądź precyzyjny: to dzieci mówiły, że ukazała się Matka Boska. Bo poza nimi nikt jej nie widział. Więc może się ukazała, a może się nie ukazała. A Kościół? Kościół jest ostrożny, cudu w Medjugorje nie uznał. A te tysiące ludzi, którzy z pokaleczonymi stopami wspinają się na szczyt, nic sobie nie robią z tego, że cudu nikt nie zatwierdził. Ale zobaczysz, wcześniej czy później Kościół cud w Medjugorje uzna. Bo zawsze bierze pod uwagę kult. Jak się gdzieś rodzi kult, jak tłumy zaczynają uważać jakieś miejsce za święte, to Kościół je wcześniej czy później uzna za święte. Obojętne, czy się coś rzeczywiście tam ukazało, czy zupełnie nie ukazało. Kult jest ważniejszy niż cokolwiek.

Siedzimy w restauracji z widokiem na równinę i dachy miasta Medjugorje. Potem samochodem zjeżdżamy w dół, do kościoła. Przy kościele wielki ołtarz na otwartym powietrzu i parkowe ławki dla setek osób. Księża i zakonnice w profesjonalnym oddaniu organizują kolejną mszę, chociaż hierarchowie z Watykanu cudu nie uznali.

W kościele siadamy w pierwszym rzędzie. Przed nami ołtarz, balustrada, przed balustradą, tyłem do nas, klęczy starzec w wytartych dżinsach

i niebieskiej koszuli. Ustawia kolana na klęczniku tak, żeby wszyscy ludzie siedzący w kościelnych ławkach widzieli jego pocięte ranami, oblepione zaschniętą krwią gołe podeszwy. – Zobacz! – mówię szeptem do K. – Widzisz jego nogi?

Starzec odwraca się, wstaje z kolan, podchodzi do nas i grożąc sękatym kosturem – siwy, brodaty, z pionową zmarszczką na czole, gniewnym szeptem napomina nas: – Ciszej! – Po czym – spokojny, pewny siebie, nasycony pewnością, że spełnił wolę Bożą – wraca do klęczenia przed ołtarzem.

Kiedy wyjeżdżamy główną ulicą z Medjugorje, widzimy go, jak idzie chodnikiem – wysoki, roześmiany, z potarganą, konopiastą głową. Na betonowych płytach stawia szeroko bose nogi ze strupami krwi na czarnych piętach.

JACEK GUTOROW

Kartkując Becketta

W *Katastrofie*, jednej z ostatnich sztuk napisanych przez Becketta, jesteśmy świadkami rozmowy Reżysera z Asystentką. Dialog toczy się w trakcie jednej z ostatnich prób do przygotowywanego przedstawienia. Pod koniec sceny kobieta proponuje, aby aktorowi stojącemu na scenie założyć knebel (ang. *gag*). Reżyser reaguje oburzeniem: „Też pomysł! Ta mania mówienia wszystkiego wprost!”. W tym wykrzykniku odnajduję całego Becketta. Pisarza, który bodaj we wszystkich swoich tekstach przeciwstawiał się presji dosłowności, czy to językowej, czy też sytuacyjnej, odnajdując prawdę egzystencji w grze wyobraźni i smaku, nie zaś literalnie pojmowanej ekwiwalencji sądu i przedmiotu; boleśnie świadomego faktu, że wchodzimy w epokę płaskiego literalizmu, kiedy za sprawą szybkich łącz i dominacji przekazu obrazkowego (bądź językowo uproszczonego) zapomnieniu ulega sztuka niedopowiedzenia, taktu i intelektualnego umiaru.

Epokę współczesną znamionuje dążenie do stanu możliwie największej przezroczystości, za sprawą której rzeczy zostają dopowiedziane do końca. Beckett był jednym z twórców, którzy antycypowali tę katastrofę i starali się jej zapobiec własną twórczością i postawą artystyczną. Nieco anachroniczny dla niektórych charakter beckettowskiego teatru jest właśnie wynikiem dyskrekcji i niejednoznaczności wyrazu. Nie żeby nowoczesność była całkowicie odarta z takich cnót. Jest jednak oczywiste, że w świecie wszechobecnej, zglobalizowanej informacji, gdzie nade wszystko trzeba „ustalić fakty” (zarejestrować, odtworzyć, przedstawić w możliwie jak najbardziej schematycznej i zrozumiałej postaci), na grę wyobraźni i wrażliwości jest coraz mniej miejsca. Towarzyszy temu reżim dosłownej ekwiwalencji, w myśl której należy wy dobyć i prześwietlić każdy detal. Uzyskany w ten sposób obraz tylko pozornie jest prawdziwy. I Beckett doskonale to rozumiał. Jego dzieło to przede wszystkim nieustający wysiłek zachowania i uratowania sfery tego, co niedopowiedziane i niewypowiedziane, pozostające w odwodzie, trzymane w dyskrekcji,

* Samuel Beckett, *Utwory wybrane*, tłumaczenie Antoni Libera, tom 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017.

świadomie przemilczane. Imperatyw ten obecny jest w całej jego twórczości, choć w miarę upływu czasu stawał się coraz bardziej natarczywy i wyrazisty, znajdując ujście we wspaniale minimalistycznych tekstach z ostatnich lat jego życia.

Beckettowski takt (używam tego słowa w dwóch znaczeniach jako umiar, ale również rytm wypowiedzi) nie dla wszystkich i nie zawsze jest oczywisty. Powierzchnowa lektura tekstów, tudzież pobieżny kontakt ze scenicznymi realizacjami sztuk mogą nasunąć przypuszczenie, że mamy do czynienia z czymś w rodzaju egzystencjalistycznego ekspresjonizmu z elementami poetyki konfesyjnej. Przykładem takiego stanowiska niech będzie rozbrajająca w swej niefrasobliwości uwaga zapisana przez Czesława Miłosza w *Ziemi Ulro*: „Beckett chce nas zadrzeć oczywistością, tj. zachowuje się jak ktoś, kto przychodzi do garbusa i zaczyna nad nim się znęcać: »garbus jesteś, garbus, wolisz o tym nie myśleć, to ja już postaram się, żebyś myślał«”. Odczytanie zdecydowanie uproszczone i wynikające najprawdopodobniej z nieznamości dzieła Becketta. Wypada zgodzić się z Agatą Bielik-Robson, która na marginesie tych słów zauważa, że w tekstach Becketta jesteśmy świadkami mobilizacji twórczej, o jakiej nie śniło się Miłoszowi.

Należy chyba w tym przypadku mówić o etycznym wymiarze dzieła. Beckett wymaga wszak od czytelnika uważnej, zaangażowanej lektury. Jego stanowisko jest w tej mierze zdecydowanie pryncypialne. Albo traktujemy autora poważnie i wsłuchujemy się uważnie w to, co ma do powiedzenia, albo powstrzymujemy się z wydawaniem sądów. Otóż jeśli wsłuchamy się uważnie w dzieło Becketta, jeśli przystąpimy do niespiesznej lektury jego próz i zagłębimy się w świat jego sztuk, jeśli podążymy licznymi tropami wyznaczanymi przez nierzadko drobne językowe czy retoryczne interwencje, jeśli otworzymy się na ironię i wieloznaczność jego wypowiedzi, jeśli przeczytamy teksty w sposób dokładny – wtedy otwiera się przed nami świat niewyczerpany w swym bogactwie, a zarazem skoncentrowany i skupiony w dokładnie obliczonej i wyobrażonej formie. Tego rodzaju zaangażowana i czynna lektura jest niewątpliwie wyzwaniem i zadaniem; to właśnie ów etyczny aspekt dzieła, które zmusza do porzucenia własnej perspektywy oglądu świata, siebie i innych, i uczy nas innego języka egzystencji, innej formy życia (pod warunkiem, rzecz jasna, że sami tego chcemy). Geniusz Becketta polegał na umiejętności konstruowania form, w których celnie wyrażony zostaje dramat nowoczesnej świadomości, wyrazistych i znaczonych grubą kreską, choć jednocześnie problematyzujących prostą logikę wyводу. Stąd

liczne nieporozumienia związane z interpretacją tekstów Becketta: wydaje nam się, że mamy do czynienia z bezpośrednim, transparentnym, życiowym przekazem, tymczasem pojawiające się w nich autobiograficzne odniesienia mają charakter zaszyfrowany, i rzadko kiedy pozwalają na jednoznaczne odczytania.

Dyscyplina rozpaczy: tak mogłaby brzmieć jedna z formuł Beckettowskiego korpusu. Akcent powinien przy tym paść na pierwsze słowo. Dzięki rygorom formalnym docieramy do pełniejszej, często nieoczekiwanej prawdy o nas samych. Przymus, jaki narzucamy dziełu, pozwala mu przemówić w pełni. Nie jest już ono li tylko potwierdzeniem naszych oczekiwań, tęsknot czy lęków (nic bardziej naturalnego niż wpisywanie ich w tekst: rutynowe, bezwiedne, niepozostawiające w nas głębszych śladów), lecz wydobywa treści, które inaczej pozostałyby zakryte. Beckettowi znany był pozorny paradoks wielkiej sztuki: im bardziej zdyscyplinowana forma, tym większe napięcie na stykach języka i rzeczywistości, tym potężniejsze zatem przesłanie. Każdy, kto wszedł w dzieło autora *Końcówki*, wie, jak wielką rolę odgrywają w nim wszelkiego rodzaju przymusy formalne. Ich obecność w tekście jest zazwyczaj dyskretna i przybiera postać marginalnych zapisów: w tekstach prozatorskich są to często ledwo zauważalne wtrącenia, wskazujące na przykład na strategię autotematyczną bądź fikcyjny status opowieści (co daje, rzecz jasna, paradoksalny efekt przebicia fikcji); w tekstach sztuk kluczowe znaczenie mają didaskalia, za pomocą których irlandzki pisarz bardzo precyzyjnie opisywał wyobrażoną przestrzeń sceniczną, gesty aktorów, sposób oświetlenia czy natężenie głosu (jak wiadomo, prawie nigdy nie zezwalał na choćby minimalne odejścia od zapisanej wcześniej litery tekstu).

Nie jest przypadkiem, że ukochanym utworem muzycznym Becketta była Schubertowska *Podróż zimowa* (pisarz szczególnie upodobał sobie interpretację Dietricha Fischera-Dieskaua z Geraldem Moore'em przy fortepianie), a do ulubionych tekstów literackich zaliczał *Boską Komedię* Dantego i prozę Joyce'a. W dziełach tych irlandzki pisarz odnalazł bliską sobie ideę zamknięcia pasji życia w precyzyjnie skonstruowanej formie artystycznej, przy czym cechą szczególnie dla nich charakterystyczną jest połączenie różnorodności tematów, tonacji, głosów i rejestrów z precyzyjnie wykoncypowanym wzorcem formalnym. Zasadnicze znaczenie miała dla Becketta organizacja materiału, przede wszystkim na poziomie struktury tekstu. Stąd wręcz obsesyjna obecność w jego tekstach takich chwytów, jak dokładne powtórzenie bądź lekko zmodyfikowane przetworzenie (częsta u tego pisarza jest retoryka rozwijania

wyjściowego tematu, obrazu bądź gestu w sekwencję wariacji), paralelizm sytuacyjny lub językowy, symetryzacja czy wręcz fraktalizacja sceny albo frazy językowej, nakładanie na siebie dwóch poziomów narracyjnych (najczęściej w formie ironicznej dekonstrukcji fikcji teatralnej bądź powieściowej), wreszcie geometryczna schematyzacja przestrzeni scenicznej. Uważny czytelnik wie, że prawie wszystko w tekstach Becketta jest dokładnie wyliczone i skalkulowane. Każde słowo i gest mają znaczenie podwójne – znaczą same z siebie, ale również jako fragmenty większej całości; dzieje się tak nawet w tekstach o statusie fragmentarycznym bądź niedokończonym, będących najczęściej jeszcze jedną wariacją na temat skomplikowanych współzależności całości i części.

Siła najlepszych Beckettowskich fragmentów, tych zapadających w pamięć, bierze się z napięcia pomiędzy formą i chaosem niewyartykułowanych uczuć, które w ten czy inny sposób domagają się wypowiedzenia. Beckett nie jest autorem o zapędach konfesyjnych i nie odnajdziemy u niego pragnienia do zgłębiania psychologii swoich bohaterów. Z drugiej strony cała albo prawie cała jego twórczość opiera się na kartezjańskim przekonaniu o prymacie umysłu nad materią. Stąd osobliwe w jego dziele miejsce *psyche*, która jest i nie jest przedmiotem analizy, rzadko pojawia się na scenie pisania, a zarazem przebiega przez teksty niczym elektryczność. Beckett jest mistrzem psychologii markowanej, pojawiającej się w najmniej oczekiwanych momentach i znikającej wtedy, kiedy czytelnicy dobrze skrojonych powieści najwyraźniej się jej spodziewają.

Nie przypadkiem odwołuję się do figury gry. Scena pisania jest u Becketta najczęściej miejscem umysłowej rozgrywki, w którą zaangażowane są postacie, ale również, na innym planie, autor i czytelnik. Dzieje się tak na przykład w jednym z ostatnich fragmentów pierwszej powieści, gdzie Murphy (tytułowy bohater), przypadkowy i nieudolny pielęgniarz w szpitalu psychiatrycznym, rozgrywa partię szachów z panem Endonem, nieco fantasmagorycznym pacjentem. Z wyraźną sugestią sceny pisania jako gry mamy też do czynienia w późnych jednoaktówkach Becketta (*Kroki*, *Impromptu Ohio*, drobne teksty telewizyjne), w których akcja przedstawienia i zachowanie postaci podporządkowane są *quasi*-matematycznym obostrzeniom przestrzennym i czasowym (na przykład skomplikowane układy kroków czy dokładne, co do sekundy wyliczone momenty ciszy bądź zawieszenia akcji). W tak skonstruowanych tekstach reakcje psychologiczne przybierają postać dobrze wyliczonych, zaplanowanych ruchów w grze.

Być może należałoby się w tym miejscu odwołać do pism dobrze znanych Beckettowi okazjonalistów europejskich, przede wszystkim Arnolda Geulincxa, belgijskiego filozofa rozwijającego pewne wątki myśli kartezjańskiej i ulubionego autora irlandzkiego pisarza. Jedną z konkluzji filozofii Geulincxa było przekonanie, że ludzka psychika pozbawiona jest mocy sprawczej, a wolność wyboru to złudzenie, efekt mechanicznego ruchu cząstek materialnych. U Becketta zamiast hipotezy wszechwiednego Boga mamy hipotezę Autora, który wymyśla, a tym samym predestynuje losy swoich postaci i świata przezeń przedstawionego. Hipoteza ta ma sens tylko wtedy, gdy Autor sprawuje pełną kontrolę nad każdym fragmentem i aspektem opisywanej rzeczywistości. Nie dziwny się, że Beckett tak wielką rolę przykładał do niuansów przedstawienia i prawie nigdy nie godził się na odstępstwa od litery tekstu. Stałoby to w sprzeczności z podstawowym założeniem dzieła. Ale pamiętajmy też, że Beckettowska obsesja porządku pozostaje w związku z ideą niedocieczonej, ponadindywidualnej wolności. Mówi o niej fascynująca medytacja wypełniająca szósty rozdział *Murphy'ego* (łże-spekulatywny traktat umieszczony prawie dokładnie w środku powieści). Zamyka ją sugestywny obraz pyłku zawieszzonego w ciemności, pozbawionego własnej woli, dzięki temu jednak absolutnie wolnego. Oto podstawowy paradoks Becketta, mit założycielski jego twórczości: prawdziwa wolność pojawia się wtedy, gdy wszystko zostało z góry ukartowane.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Ulice główne, ulice boczne (7)

Roma Termini 8.15, Firenze 9.45. Przez tunele i strefy światła. Głosy, rytm i tok jazdy. Bologna Centrale 10.30, Ferrara 10.55, 11.15 mijamy Rovigo, Padova 11.30 i 11.45 Venezia Mestre.

Ponte dei Tolentini w prawo na Campo dei Tolentini, wąską Calle dei Amari na Ponte de le Sechere i przecinając Ramo Cimesin prosto w Calle de le Chiovere i Calle Tintoretto. Pod murami i między nimi. Salizada San Rocco, w lewo Campo dei Frari i Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari – konglomerat świetnie zestrojony, rodzaj wznoszącego się labiryntu.

Corte delle Scale, podwórko, na które wchodzi się pod niskim stropem ze starych belek, powrót na Campo dei Frari i do środka. Sześć filarów, przestronna nawa główna i wąskie boczne. Z prawej *Mausoleo* Tycjana, z lewej *Monumento* Canovy. Na głównym ołtarzu *Palla dell'Assunta* Tycjana, z lewej misterny kruchy XIII-wieczny krucyfiks. Wysoko na głowę łuki i belki, gra światła w kolorowym witrażu. Narożna Cappella di San Marco. Splendor linii, wzniosłość i przyziemność, tajemnica i otwarcie tej kompozycji murów, okien, witraży, łuków i zworników. Symbole ewangelistów. Modlitewne misterium. Po bokach głównego ołtarza Cappella dei Santi Francescani z lewej i z prawej Cappella Santi Giovanni Battista Donatella. Obok Cappella del Santissimo Sacramento – koronkowa, oczekująca, czuła. W zakrystii z lewej *Tryptyk* Belliniego z Madonną i Dzieckiem i na wprost w Sala del Cappitolo Madonna z Dzieckiem Veneziano, osobne ciche miejsce. I z powrotem. Dwanaście okien w dwóch rzędach, złocenia i blask. Między stallami przed ołtarzem jak w arce – ratunku dla pojedynczej duszy i świata. Okna rozlokowane harmonijnie i symetrycznie, choć niekiedy w najmniej oczekiwanych miejscach, u góry i z boku. Koła i półkola. Stalle jakby wyrzeźbione modlitwą, nad nimi organy, chór, krzyżujące się łuki i zworniki. Rozeta nad głównym wejściem. Bogactwo i ascetyzm w jednym splocie.

Calle del Tagiapiera wśród murów z poobijanymi tynkami, w lewo i z Rio Tera w prawo w Calle Seconda dei Saoneri. Czerwone równo ułożone cegły i kolorowe fantazyjne fasady. Zejścia i wejścia w prawo i w lewo, wąskim na dwa kroki przejściem na Ponte San Polo i na drugą stronę, obok Chiesa di San Paolo Apostolo na Campo San Polo.

Ciasną Calle de la Madoneta do Ponte de la Madoneta i równie wąskim przejściem na Campo San Aponal przed Chiesa di Sant'Apollinare. Siedem uliczek rozbiegających się w różnych kierunkach. Chiesa di San Giacomo Apostolo. Tysiące masek i twarzy.

Canal Grande, Ponte di Rialto i Riva del Vin. Zielone wody. Zejście na Campo San Bortolomeo, Sestiere di San Marco i w prawo, Marzaria San Salvador i Ponte dei Bareteri. Jak wśród teatralnych dekoracji.

Campo San Zulian w lewo na skos, z Calle Larga San Marco w prawo w wąską na dwa kroki Calle San Basso i wyjście na Piazza San Marco. Biała bazylika z wieżą z jasnozielonym szczytem. Łuki arkad, lwy ze skrzydłami, trzy kopuły, wejście i wyjście z portu.

Pomosty i cumujące gondole. Wpływający pasażerski kolos. Jak we wschodniej baśni. Biały most i płynące pod nim czarne gondole. Świat w realny sposób bajkowy, mitologiczny i fantastyczny, urzeczywistniony. W jednym planie nie wymyśliłby go żaden malarz czy architekt. Pod ciemnymi chmurami, w przygaszonym szarym świetle. Mozaikowa kompozycja. Nie ma w tym przewidywalności, jakiegoś wzoru czy drogi, a może są – ukryte.

Tramwajem wodnym od Ponte di Rialto w stronę Giudecci. Basilica di Santa Maria della Salute. Wydrążone w przestrzeni puste miejsce. W górze, w niższy ołtarza – Madonna. W wietrze i zacinającym deszczu Fondamenta Salute na róg lądu i tam w bramie wpatrując się w Canal Grande i po drugiej stronie Palazzo Ducale i San Marco. Rząd czarnych gondoli pokrytych niebieskimi plandekami. Pałace, hotele i ujścia prowadzące w bok.

Collezione Peggy Guggenheim. Przy wejściu Pollock – *Foresta incantata* (*Enchanted Forest*) i *Alchemy*. Z lewej *Circoncisione*. Wir linii i kresek – w formie, dążeniu i realizacji. Patrzenie z trzech, sześciu i dziewięciu kroków. *On the*

Beach Picassa i *Empire of Light* Magritte'a. *The Red Tower* de Chirico. Sieć wejść, wyjść, korytarzy i sal. Przez okna widok na Canal Grande i szare niebo.

To, co przyciąga i zatrzymuje uwagę w tym spiętrzeniu i tłoku: Picasso – *The Poet*, Kandinsky – *White Cross*, Malevich – *Untitled*, Kandinsky – *Verso l'alto*, Mondrian – *Pen Tableau III* i *Composition n. 1 con grigio e rosso* – czarne linie na białym tle i na dole mały czerwony prostokąt. W dalszym planie tło kanału. Chagall – *La Pluie*, Giacometti – *Donna che cammina* i *Donna in piedi („Leoni”)* i Arp – *Anfora-frutto*.

Accademia – jak na drugim biegunie. Bosch i zanurzone w mroku prace Leonarda. Z nich, choć o ile niżej, wywodzi się sztuka współczesna – oni są przed nią i za nią. Rysunki, zapisy i szkice. Znaki natchnienia, wizji, drogi, dążenia, celu i tajemnicy. Twarze, mięśnie, kości, torsy, stopy, nogi – zanikające, wzmocnione i mocne linie i kreski.

Dürera *Della simetria dei corpi humani* – linie, litery i liczby.

Leonardo – *Studio di fiori*; *Studies for the Battle of Anghiari* – co za ruch, wir! Splecenie, skłębianie, splątanie. Studia dzieci. *Madonna and Child with Saint Anne and a Lamb* – tu też splecenie i splątanie, przenikanie się i jedność w miłości tych ciał, w których i między którymi cały czas obecny jest ten ruch i wir. Studia głów, rąk, gestów i poruszeń w Madonnie z Dzieckiem, *Adorazione dei Magi* i *L'Ultima Cana*. Zarysy profilów, przekrojów, zwrotów, ruchów i spojrzeń.

Madonny i Dzieciątka Belliniego.

Da Messina – *Annunciata*. Chce się przed Nią modlić, rozmawiać, patrzeć i słuchać. Jej spokój i pewność, jaka siła i moc.

Gentile Bellini – obrazy dawnej Wenecji, ogromne płótna pokazujące jak było na tle tej samej architektury, która jest za oknem.

Bosch to metafizyka. *Green and red marbling decorations on the reverses* – ile z tego wziął Pollock! Cztery panele *Visions of the Hereafter* i mistyczny *The Hermit Saints Triptych*. Przed każdym można spędzić z wielkim pożytkiem wiele godzin. Mrok i półmrok tej ogromnej sali, punktowe światła i cienie.

I raz jeszcze – Leonardo. *Study of a Horse and Two Figures; Studies per la Battaglia di Anghiari; Studies of a Child, bust, heads, hands and foot; Madonna and Child with Saint Anne and a Lamb* – ruch, splot, związek, wir, wibracja, spokój, niestabnąca siła tych linii i kresek. *Head of Christ with a Crown of Thorns* – oczy, broda, włosy, brwi, czoło, nos i grymas ust.

Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Msza niedzielna. Mogą wszystko zniszczyć, podpalić, wysadzić w powietrze lub zamienić na muzea czy sale koncertowe, przerobić lub zamazać obrazy, zasłonić lub rozbić rzeźby, dać na przemiał księgi – to i tak zostanie jeden obrazek, kilka słów i człowiek, który to wszystko zachowa w głowie i w sercu, i poniesie dalej.

Organy, światło, ołtarz i krzyż. Garstka wiernych. I tyle wystarczy. Pod tym genialnym sklepieniem, między cudownymi stallami, na płóciennym krzeselku w ciszy, spokoju, niepokoju i zachwyceniu.

Z prawej róg i prawa strona Capella del Santissimo Sacramento. Płonące świece, organy, słowa, liturgia i komunია.

Na skrzyżowaniu Rio delle Muneghete i Rio San Pantalon. Łuki mostów, smugi i błyski na zielonej wodzie, deszcz.

Przez kanały w stronę Piazza San Marco. Canal Grande. Riva de Biasio. San Marcuola. Pałace i domy z balustradami i balkonami. Ujścia w bok. San Stae. Przybijamy raz z jednej, raz z drugiej strony. Fasady kościołów i galerii. Ca' d'Oro. Gesty gondolierów, ruch gondoli, łodzi, łódek, tramwajów wodnych i motorówek. Cały czas uliczki i kanały w bok, z obu stron. Rialto Mercato. Nadbrzeżne arkady. Pod Rialto, Riva del Vin Rialto. Niebo zachmurzone, ale nie pada. Różnokolorowe fasady domów. Coraz więcej gondoli, manewrują. San Silvestro. Biała lina cumownicza. Szczyty z wieżyczkami. Palazzo Sant'Angelo przed Campiello del Teatro. Palazzo Fortuny. San Toma. Ca' Rezzonico. Accademia jak kościół bez wieży. Kolorowe pozłacane malowidła. Biała Collezione Peggy Guggenheim. Santa Maria del Giglio. Salute, przy Campo de la Salute i w lewo skos, w stronę Piazza San Marco. Na prawo za Bacino di San Marco, Laguna i to czarodziejskie wyjście i wejście, jak obraz, zakłęcie, końcowy akord lub introdukcja baśni. San Marco, falowanie. I w stronę Lido. Kopyty trzech bazylik i wieża. Z lewej Palazzo Ducale. San Zaccaria. Gondolierzy walczący

z falami. Nastrojowa szarość i pochurność, nie mniej piękna od tej słonecznej. Wiatr. Arsenale. Zielonoszara woda. Białe bryzgi fal. Giardini. Sant'Elena. Lido. Santa Maria Elisabetta. Wieże i ośnieżone szczyty gór.

Via Isola di Cergio do Granviale Santa Maria Elisabetta i prosto. Na plaży czerwona flaga. Równe szeregi złożonych niebieskich parasoli. Przy brzegu muszle. Statki, mewy, białe namioty, duży czarny gmach. Postazione 10, budka ratownika. *Blue moon*. Cztery głązy i po niebiesko-białym pomoście z powrotem. Granviale Santa Maria Elisabetta. Kolorowe fasady domów, Ausonia Palace Hotel, do Piazza Roma. Ponte della Costituzione przy Santa Lucia. I Ferrovia Santa Lucia, przystań z przystankiem.

W stronę kopuł i wież Piazza San Marco. W rogu, na pokładzie, tuż nad zieloną wodą. Płyniemy! Sant'Elena, Giardini, jakby nierzeczywiste domy, kopuły i wieże, a przecież realne do najdelikatniejszego zarysu czy linii. Arsenale, na wprost Palazzo Ducale, wieże i kopuły z jednej i drugiej strony. Biel i czerwień fasad. San Zaccaria, i Piazza San Marco.

Ciemne mury, mrok, małe okna, w górze kopuły ze złocistymi mozaikami, na wprost nisze i boczne ołtarze. Grób Marka. Corpus Divi Marci Evangelistae. *Salatat voc Marcus, filius meus*. Widok z drugiej strony, ze środka, spod obrazu ołtarza. Mroczno-światlny nastrój tego miejsca. Osiem białych świec, dwanaście postaci i Chrystus. Stele i cienista kopuła nad nimi. Ten grobowiec jest jak jego Ewangelia. Wschodnie lampiony przypominają wnętrza bazylik w Betlejem i Jerozolimie.

Skarbiec z relikwiarzami. Naczynia liturgiczne z Konstantynopola, przeniesienie wzorów greckich, szkło i alabaster.

Trzy złociste kopuły i za ośmioma kolumnami sarkofag Marka. W słońcu wnętrze ożywa, czerń i ciemność stają się świetliste, także w nawach bocznych i zakamarkach. Błyski na mozaikach nad głową. Perspektywy i przejścia, w górze i na dole. Ambony po dwóch stronach, przed przegrodą z ośmioma kolumnami, u góry siedem postaci i krucyfiks.

Przy wyjściu, w kopułach, potrójny wir światła.

Wejście do góry i obchodzenie, wewnątrz i na zewnątrz. Widok na kanał i ten czarodziejski przesmyk.

Piazza San Marco. Idealny ład i w nim coś z fantazyjnego nieładu czy niepokoju, zamieszania, odstąpienia i niedokończenia.

I znowu – do środka. Mozaika nad głową, prawie na wyciągnięcie ręki. Cztery czarne rumaki, oryginał tych z zewnątrz.

Ocalone fragmenty fresków, które rozsypują się przy renowacji. Skryte nad ołtarzem miejsca dla modlących się zakonników i śpiewających chórów. Arrasy, ikony, ozdobne rękopisy i tabliczki *Silenzi*, *Silence*. Mrok i pasma światła. W jedną i drugą stronę, gdy idzie się naprzód i wraca, widząc to, co już było widziane, z drugiej strony.

Cztery kopuły, cztery krzyże, wieża, rytm niezliczonych łuków, cieniste arkady, białe stopnie i labiryntowe linie.

Czarne i szare gołębie z białymi wypustkami. I skrzydlate lwy.

Nie ornamenty robią największe wrażenie, ale formy i rytmy, i tok.

Panna i pan młody zapatrzeni w siebie, tulą się i całują, jakby nie byli fotografowani, w tych półcieniach.

Palazzo Ducale. Dotyk zimnych kolumn.

Zmienny rytm różnej wielkości kolumn, arkad i okien na czterech poziomach widziany z góry: trzy duże okna, osiemnaście łuków arkad, osiemnaście kół, osiemnaście łuków i to samo z modyfikacjami z drugiej i trzeciej strony i za plecami. Na krużganku: rytm na murze drzwi, okien, kolumn z kapitelami i nad głową równoległych belek.

Bogactwo i splendor sal wewnętrznych: wielkie witrażowe okna, na ścianach i sufitach płaskorzeźby i malowidła pokrywające je w całości, kolumny, odrzwia i podłogowe mozaiki. Dziedzictwo, w którym jest duch i moc.

Sala del Collegio i Sala del Senato – tu zasiadali ci, którzy mieli władzę. Nad głównym miejscem obraz z Chrystusem. Siedząc na krześle z boku, czuję drżenie i falowanie wody, jakby przypływ i odpływ, jakiś wir pode mną, nieustający ruch.

Tu siedzieli, chodzili, a na zewnątrz kłębił się ruch miasta, żył i wrzał świat.

Biała broń, zbroje, tarcze i hełmy. Na całą ścianę zanikający fresk Guariento di Arpo *Coronation of the Virgin*.

Sala del Maggior Consiglio, jedna z głównych, największa. Ani skrawka pustej ściany – malowidła, boazerie, freski, złocenia, okna i drzwi, na dole podłogowe mozaiki i na suficie płaskorzeźby i cykle scen.

I dalej – ciąg sal, obrazów, arrasów, tronów, foteli, lamp i ław.

Ciasnym i mrocznym przejściem w stronę Ponte dei Sospiri. Długi korytarz, drzwi do cel, kraty. Cztery drewniane łoża i dwa nocniki. Biały więzienny dziedziniec, ciemny labirynt, zaułki, przesmyki i zakamarki, wiązki światła.

Museo Correr. Z okien widok na zaplecza domów, ich ściany i mury – mocne, solidne, z ornamentami.

Venezia Mestre 9.30, Firenze 12.06.

Via de'Panzani, w lewo Via del Giglio i Hotel Giotto.

Piazza di San Lorenzo. Fasada z surowych cegieł, trzy odrzwia. Prostota i ascetyzm tych linii z surowych cegieł i ich działanie. Szkic i arcydzieło jednocześnie.

Makiety, modele i obrazy tej kiedyś tak strojnej fasady.

Basilica di San Lorenzo. Portyki, wirydarze, kunsztowne szczegóły, symetrie i harmonie w bocznych zakątkach, drzwi i nad nimi równo umieszczone okna. Równowaga brył, rygorystyczna geometria, szary piaskowiec i biały

tynek ścian, strop kasetonowy, kolumny i łuki, rytm okien, obrazów i kaplic. Nawa główna, dwie ambony i wielka przestrzeń.

Wewnętrzna kaplica Medyceuszów z kopułami, w których gra światło, przy niej nastrojowe mnisze kapliczki, u góry balkony z balustradami, gra elementów, rytm całości i jakby niekiedy osobny tych bocznych kaplic i kapliczek.

Wielkie rzeźbione drzwi wejściowe, środkowe, wprost do nawy głównej. Szarość i biel, złoto kasetonów i feeria fresków nad ołtarzem.

Na zewnątrz – surowa faktura muru, jej dotyk.

Borgo San Lorenzo na Piazza di San Giovanni Battistero. Olśniewający fronton katedry Santa Maria del Fiore i Campanile di Giotto. Długa kolejka. Fasada jak międzygwiazdna przestrzeń, taki w niej jest ruch, pęd i jednocześnie statyczność, zatrzymanie w miejscu, w jednym toku. Złota Porta del Paradiso. I wir szczegółów i ornamentów na fasadach domów.

„*Ecce Ancilla Domini*” – i do środka. Spoiny, wnętrze zespolone, nic nie rozprasza, dąży do skupienia i ciszy. Światło witraży. Z lewej przy ostatnim prześle *La Divina Commedia illumina Firenze* Domenico di Michelino. Nad ołtarzem kolorowy fresk z ruchem postaci i na szczycie błyski i blask światła. Na krzyżu brązowy Chrystus z niebieskim perizonium, napis INRI i na szczycie gałązka palmy. Po przeciwnej stronie zegar i wielki witraż.

Rytm czterech rzędów filarów. Sklepienie, cztery łuki. W kopule Sąd Ostateczny.

Prezbiterium – trzy absydy i w kręgu piętnaście kaplic. Wszystko w nich wzmrożone jest do pobożności i obojętności tych ludzi, którzy tu chodzą.

Museo dell’Opera del Duomo. Drewniana *La Maddalena penitente* Donatella – jak pustelnik, chuda, wyniszczona, mistyczna.

Buonarroti, *Pietà Bandini* – rozbita i złożona, ze śladami sklejeń, niedokończona, w gładkim i szorstkim marmurze. Maria, Maria Magdalena i Nikodem. Tors Chrystusa jest gładki, twarz niedokończona. On jako zakapturzony mnich

z trudnym do określenia wyrazem twarzy. Niezwykły tył – chropowaty, nie-
skończony, głównie jego plecy. Zbliżenie trzech głów – mnich jakby medy-
tował, zamyślony, a może smutny, rozłączony. Twarz Chrystusa piękna, jest
spokojny, uśmiecha się.

Codici Corali – obrazy, słowa, miniatury i nuty.

W Battistero, jak w kosmicznej kapsule. Ośmiościan i wystrzająca się ku
światłu kopuła z mozaikami i wąskimi otworami. Okna w kształcie kół, krucy-
fiks, prostokąty, kwadraty, trójkąty, krzyże i gwiazdy w osobnych i wspólnych
rytmach i działaniach. Skrzypiące i głośno zamykające się drzwi. U góry fresk,
nad nim Chrystus-baranek, w czterech rogach kolumny. Tu był ochrzczony
Dante.

W wieczornym mroku Piazza di San Lorenzo i fasada z cegieł, przed którą
stałbym godzinami. Równoległe linie, łuki i troje drzwi.

Borgo San Lorenzo, Il Canto alla Paglia, niżej tablica i na Piazza di San
Giovanni. Battistero, katedra i Campanile di Giotto. Fasady i ich wnętrza –
w kontraście.

Księżyc nad Piazza Duomo. Na szczycie kopuły na złotej kuli złoty krzyż.

Via del Proconsolo, na rogu w prawo (Canto dei Falconieri), obok Piazza
Santa Maria in Campo, w lewo w Via Ghibellina (Cento dell Bargello), pod wie-
żą Palazzo Vecchio, Musei del Bargielto. Mury, dzwony. W prawo Via dell'Iso-
la delle Stinche i na trójkierunkowym rozwidleniu w Via Torta, w lewo Via
dell'Anguillara i prosto, z widokiem na wieżę Santa Croce.

Piazza Di Santa Croce i Dante. Basilica i obok Opera. Prawie pusto. Zejście
Via dell'Anguillara.

Piazza di San Firenze, w Via dei Gondi i obok Palazzo Vecchio na Piazza
delle Signoria, na wprost Palazzo delle Assicurazioni Generali, który widział
przed sobą stojący na stosie Savonarola. Przy *Dawidzie* i wśród posągów
w Loggi dei Lanzi.

Via della Condotta i w prawo Via dei Cerchi w stronę Via Dante Alighieri. W prawo Piazza de Cimatori, na wprost Via Cerchi, którą idzie się do Via del Corso, w prawo w Via Santa Margherita, obok Museo Casa di Dante do Chiesa di Santa Margherita dei Cerchi, jego kościoła. Wąskie i ciasne uliczki, przecięcie Via del Corso, prosto Via della Studio i w kierunku kampanili i katedry. Białe mury na czarnym tle. Na rogu w prawo, Borgo San Lorenzo do Piazza di San Lorenzo, w stronę Via del Giglio, do Giotto.

Trzy rzędy po dziewięć okien i pod nimi kolejnych dziewięć. To na nie patrzył Savonarola. A może na dachy i w niebo?

Z Piazzale degli Uffizi do Galleria degli Uffizi. Krucyfiks ze scenami biblijnej narracji: osiem sekwencji i Krzyż.

Zimne, obojętne i pełne miłości oczy Madonny.

Tłum. Przejęcie na twarzach ludzi i zaduma. Nieustająca ewangelizacja i adoracja. Prawie na każdym obrazie Madonna i za każdym razem zachwyty.

Ci wielcy od razu wyskakują z tych wspaniałych serii i cyklów – wokół nich zawsze są grupy ludzi.

Botticelli i *The Birth of Venus* – ciało, pełnia stworzenia z duszą. I Augustyn siedzący w celi z idealnym sklepieniem i zmiętymi rozrzuconymi kartkami na podłodze. On, ten pułap, natchnienie i zmięte kartki.

Madonna z Dzieckiem i Ukrzyżowanie – dwie przeplatające się serie.

Z okna widok na Palazzo Vecchio, kopułę katedry i w dole pasaż z rzeźbami. Z drugiej strony Arno i Ponte Vecchio, zielona woda, żółte i seledynowe fasady domów i trzy niskie łuki.

Kopuły bazylik, wieże, pasmo gór, niebo i obłoki.

Powaga tych Madonn. Jest zamysłona, a nawet smutna. Józef pojawia się rzadko, zaledwie kilka razy. Sceny na Golgocie – każda jest inna, z różnymi postaciami, akcentami, ciemnością i światłem.

Leonardo, *Adorazione dei Magi* – ruch perspektyw, płaszczyzn, zróżnicowanie postaci, światła, ostrości, ale wszystko precyzyjne, nic nie jest opuszczone czy potraktowane z nieodpowiednią uwagą, w ramach tej wizji. Jakby szukał idei, formy – emocje, zamyślenie, każdy jest tu inny, osobny w swojej indywidualności i precyzyjnie wpisany w obraz, który jest nieskończony, na ołtarz.

Annunciation – pomiędzy aniołem a Matką Boską jasność światła. Drzewa, kwiaty, skrzydła – chce się modlić przed tym obrazem. Ożywienie, jakby duch wstąpił nowy, mocny – i jego działanie. Wokół różnojęzyczne głosy. Jak w Babel. Korespondencja dłoni anioła i Marii i ciekawy rysunek aureol.

Leonardo i del Verrocchio – *The Baptism of Christ*. Te dwa dzieła to jego *summa*.

Obok Raffaello Sanzio – *Madonna col Bambino e San Giovannino*, mali chłopcy.

Michelangelo Buonarroti – *La Sacra Famiglia con san Giovannino Battista (il tondo Doni)*. Gesty i spojrzenia (inspiracje antyczne), w tle nogi postaci. I mały Jan Chrzciciel.

Albrecht Dürer – *Adorazione dei Magi* i *Madonna col Bambino*, z gruszką. Relacja między Madonną a Dzieckiem.

Labirynt – sale, korytarze, sale, z góry na dół. Caravaggio – *Sacrifice of Isaac*, *Venus* Tycjana, Caravaggio – *Medusa* i *Bacchus*, autoportrety Rubensa, *Rabbi* Rembrandta i jego autoportrety, cała skala – od *Portretu młodego mężczyzny* (1639) do starca (1669).

Arno, most, florenckie błękity, lazur i zieleń.

Ponte Vecchio, w prawo Borgo San Jacopo, na wprost Via dei Guicciardini i w lewo Via de Bardi, prosto do Piazza dei Pitti i Palazzo. Piazza San Felice i z powrotem nad Arno, Via dei Bardi i Lungarno Torigiani do Ponte alle Grazie. Widok na łuki Ponte Vecchio, w Via dei Benci i w prawo do Basilica di Santa Croce. Ogromne wnętrza, absyda, witraże, kolory i światło na całą wysokość.

Dziewięć filarów po jednej i drugiej stronie głównej nawy. Z lewej *Cristo Crocifisso* Donatella. Ołtarz główny – złoto, witraże, freski i Krzyż. I zniszczony przez powódź wielki krzyż z XIII wieku, imponujący w tym zamazaniu i zatarciu – unicestwione przez wodę Ukrzyżowanie. Bogactwo i przepych kaplicy likwidują świat zewnętrzny – zostajesz w milczeniu i ciszy. Rzędy bocznych kaplic i ołtarzy. Pustka, asceza i piękno – prowadzące do Boga.

W prawej nawie symboliczne groby Niccolò Machiavellego, Dantego – *Dante Alighiero onorate L'Altissimo Poeta* i Michelangelo Buonarroto, a po drugiej stronie – Galileo Galileus.

Potęga perspektywy nawy głównej widzianej z jej końca. Słońce i gra światła w witrażach na ołtarzu, w bocznych nawach i w dziewięciu oknach u góry po prawej i lewej stronie.

Piazza del Duomo. Promieniowanie Katedry. Via del Corso i w stronę Chiesa di Dante – Santa Margherita-Dezza. Tylko cztery małe okna: trzy w kształcie kół nad wejściem i prostokątne nad ołtarzem, pod nim Krzyż i niżej obraz z Madonną i Dzieckiem. Czworo drzwi – dwoje z prawej i dwoje z lewej strony. Cztery kolumny, podstawy ołtarza. Grób Beatrycze. Krótkie ławki, na trzy osoby. Na obrazie – Dante spotyka Beatrycze.

Jego krąg. Z Via Dante Alighieri na Piazza San Martino. Via dei Magazzini i te wąskie kamienne uliczki, w których każdy zaułek ma swój urok.

Przez skrzyżowanie z Via delle Condotta, prosto Via dei Magazzini pod wysokimi szarymi domami z okiennicami i w prawo na Piazza della Signoria. Czyste lazurowe niebo. Niezwykły w swojej bryle Palazzo delle Assicurazioni Generali i do Palazzo Vecchio na Piazza della Signoria. Florencja XV-wieczna otoczona murami, Arno, cztery mosty i sieć ulic – nie labirynt. Labiryntem jest Palazzo Vecchio, tak jak Palazzo Ducale w Wenecji.

Komnata króla Medyceuszków Cosimo il Vecchio i kolejne, ludzi z rodu Medici. Za oknami zielone wzgórza, zbiór Santa Croce, fronton bazyliki i wystające w niebo wieża.

Wewnętrzne kaplice, ściany i sufity pokryte freskami. Ganki, krużganki, tarasy, duże okna z rozległymi widokami.

Kopia pośmiertnej maski Dantego, oryginał jest w Rawennie (*Maschera Kirkup*). Tu w sercu miasta, Palazzo dei Priori / Palazzo Vecchio. Delikatne rysy, niewidzące oczy, grymas ust, ściągnięte brwi. Musiał być szczupły. Ta twarz podobna jest jakoś do twarzy Becketta, choć przecież inna, osobna na swój sposób. I obok – albumy i rysunki Leonarda. Punkt odniesienia – ich miasto rodzinne. *Pictor florentinus*. Tysiąc sto dziewiętnaście *folios* – jego pism i obrazów.

Wieża – dwieście dwadzieścia trzy stopnie, wąskim, krętym wejściem, w cieśni i mocy murów, w równym rytmie kroków, do góry, wzwych.

Czerwone dachy domów i na wprost kopuła katedry i kampanila. Arno, pasma wzgórz i gór, w dole Palazzo Vecchio z „Generali”. Trzy razy po dziewięć okien, dziewięć małych i dziewięć dużych, wystawowych. W dole Uffizi, dziedziniec przejścia. Widok na Santa Croce i lica dachów. I dalej – mozół, wspinaczka, w tym przesmyku do góry, ściśle otoczony murem. Szary wysoki krenelaż. Miasto czerwieni i Miasto spełnienia, jedno i drugie złączone ze sobą na wieki. Na dole linie wąskich uliczek, węzły skrzyżowań i supły przecięć mocno ze sobą powiązane. Zieleń, różne jej odcienie, lasy i nad nimi pasmo wzgórz. Ciasna i zwarta zabudowa, w której nie widać pustych miejsc placów czy luk. Biją dzwony, 12.30. W murach na dole nie ma rytmu, ale przecież czuje się go pośród nich. I moc, ten dantejski ruch i wir miasta, architektury, sieci ulic, labiryntów i rytmów, linii lasu, wzgórz i gór, pasma nieba, kopuły i wież, teraz w innej perspektywie i konfiguracji.

Domy i pałace na szczytach wzgórz otoczone drzewami i ogrodami.

Ten pęd, który niesie, i krok po kroku, z uwagą i w skupieniu, realizowana wizja.

Słońce i blaski na Piazza della Signoria. Via delle Farine, Via de Cerchi w prawo, w lewo w Via dei Magazzini, na Piazza San Martini i w prawo w Via Dante Alighieri. Z Via del Corso w Via del Proconsolo, w prawo Via della Condotta, obok Fraternità Monastica Fratelli di Gerusalemme i Museo Nazionale del Bargello z wysoką wieżą z krenelażem. Via del Proconsolo na Piazza di San

Firenze, Via della Condotta, w prawo Via dei Magazzini do Via Dante Alighieri, przez Via Santa Margherita i w lewo na Via del Corso, Canto di Croce Rossa prosto na Via degli Speziali, w prawo Via dei Medici, Piazza della Repubblica, w prawo Via del Tosinghi, w lewo w Via del Calzaiuoli i na Piazza del Duomo, pod katedrę.

Via dei Servi do Canto di Balla i Via dei Servi na Piazza della Santissima Annunziata, skąd widok na kopułę katedry. W tamtą stronę.

Niebo, różne odcienie błękitu i lazuru, niebieskości. Nie strop, ale kopuła, wielowymiarowa, na niej białe, szare i popielate obłoki, skondensowane i w tiulach, strzępach i koronkach, w ruchu. I działające wśród nich i w nich słońce. Łagodne linie pasm wzgórz i gór, czarna ziemia i zielone z żółtymi pasmami pola, drzewa, domy, słupy, tory, wiadukty, dymy, drogi, dróżki i ścieżki, stado owiec, lasy i tunele, i światło, jego blask i splendor. Jak iluzjon lub kalejdoskop, zmieniające się nieprzewidywalne obrazy. Wśród zieleni wijąca się dróżka. Intensywne kolory i światło. Łączenie bieli, popielu i niebieskiego, ścieżka prowadząca w głąb lasu. Zbiór ruin. Na skarpie obwarowane stare miasto. Stoki zarośnięte drzewami. I lazur nieba. Ciemne i czarne chmury, tunel i niebo w promieniach. Spiczasty szczyt góry, który po kilku sekundach znika, jakby zapadł się pod ziemię, zielone pola i maki. Góra z ostrym wierzchołkiem, nizina, tunel i już jej nie ma, zniknęła. Mury na wzniesieniu, niebieskie stawy, zielona rzeka, znowu mury i baszta na wzgórzach, pasma lasów, długie ciemne tunele, słońce.

Biało-zielone parasole na Campo dei Fiori, zapach kwiatów i owoców. Czarny mnich, pod nim siedzący na postumencie. Ruch, zachęty sprzedających. Przy kawiarnianych stolikach wiele pustych miejsc. Na rogu kamienicy przy Via dei Baullari modląca się Madonna skierowana w jego stronę. Do Piazza Farnese, jasna, harmonijna konstrukcja (trzy razy trzynaście). Fontanny, wieżyczka, smak białych fig, słońce.

The Leonardo da Vinci Sketchbook, learn the art of Drawing with the Master – z lewej rysunki mistrza, z prawej puste strony.

San Luigi dei Francesi, w kaplicy Contarelli *Mateusz* Caravaggia wpatrujący się w zawieszoną nad nim anioła bez skrzydeł w postaci chłopca, który

dyktuje. Odwrócony, klęczy na lewym kolanie. Cienka aureola nad głową. Z lewej – *Powołanie*, z prawej – *Męczeństwo*. Ciemne i czarne tło. Światło i mrok. Twarz, którą zakrywa broda w przebłyskach podobna do Dantego. Białe szaty anioła i jego czerwono-pomarańczowe, cieliste. Zwykły prosty stół i taboret. Pod nim stoi krzyż i dwie białe świece.

Na Piazza San Luigi dei Francesi w „Liberia Stendhal” francuskie wydania Becketta. Via Giustiniani do odartego z marmurów, ale świetlistego Pantheonu, cudu prostoty i głębi znaku. Piazza della Rotonda i Piazza della Minerva. Via Marno w prawo w Via del Gesù na Corso Vittorio Emanuele II i Via Aracoeli w lewo Via di San Marco do Piazza Venezia. W bazylice cienie, chór, chorał, światło i słowa. Jak w niszy lub w sarkofagu. W prześwicie widok na Kapitol.

Via di San Venanzio, Piazza d’Aracoeli i po dwudziestu jeden stopniach na Piazza del Campidoglio do Marka Aureliusza. *Salve!* Via del Campidoglio w dół, w stronę Foro Romano, Pałatynu i chmur.

LESZEK SZARUGA

Dobrze o złu

Powracają do mnie słowa Barbary Skargi, która pisząc w *Kwintecie metafizycznym* o złu, podkreśla: „Nie opuszcza mnie myśl, choć pewności nie mam, że źródła zła trzeba szukać w człowieku bądź w jego byciu, że więc on jest winien zła, choć przez wieki starano się brzemień winy zatrześć, zmniejszyć, znaleźć czynniki usprawiedliwiające”. I rzeczywiście, większość z nas ma skłonność do tego, by umiejscawiać zło poza sobą samym, gdzieś na zewnątrz, w innym bądź traktować jako jeden z niezbywalnych elementów świata. Ale, tu też posłużę się trybem warunkowym, chyba nie wszyscy. Są zapewne i tacy, którzy wiedzą, że czynią zło i są jednocześnie jego źródłem. Ale znów: wielu spośród nich nie nazywa zła złem – wiedzą, co robią, lecz nie są skłonni uznać tego za zło, a przeciwnie, za czyn słuszny, jak to się dzieje w społecznościach ferujących i wykonujących wyroki śmierci.

Inaczej: zło jest złem, gdy za zło zostanie uznane. Tyle, że nie ma powszechnej zgody, co za zło należy uznać, z czego wynieść można, że nie jest ono czymś powszechnym. Więcej: jest czymś niepochwytym. I nie dziwię się Skardze, gdy podsumowując rozważania dotyczące kwestii zła w teodycei, pisze: „Pytam więc: czy zło jest nicością, czy wyłania się z nicości? Nie jest to dla mnie jasne. [...] Wszakże Bóg stworzył świat z niczego. Czyżby świat i zło rodziły się z jednego źródła? Przypuszczenie takie wydawałoby się wyznawcom teodycei absurdalne. Ale równie absurdalnie brzmi teza, że nicość i zło są tym samym. W tej sprawie Dionizy [Areopagita] miał rację. Nie ze zła został powołany świat do bycia”.

Gdy czytam pisma Barbary Skargi, wiem i czuję, że była, mimo doświadczenia monstrualnego zła, człowiekiem dobrym. Nie była skłonna przyjąć, że Dionizy niekoniecznie miał rację i że świat powołany został właśnie ze zła. A już na pewno nie, że świat jako taki jest złem. I że jest to zło dla siebie samego, dla utwierdzenia się w sobie. I że do tego utwierdzenia świata w świecie, zła w złu, służy bycie człowieka. Albo: człowiek utwierdza świat w złu, zło w świecie. I dobitniej jeszcze: człowiek jest esencją zła.

*

Dobro nie jest przeciwieństwem zła, jest jego wynaturzeniem.
Jako motto swego wiersza *Unde malum* wziętą Czesław Miłosz cytata z utworu Tadeusza Różewicza:

Skąd się bierze zło?
jak to skąd

z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka

Odpowiadając wierszem, pisze:

Niestety panie Tadeuszu
dobra natura i zły człowiek
to romantyczny wynalazek [...]

zniknie ze świata zło
kiedy zniknie świadomość

rzeczywiście panie Tadeuszu
zło (i dobro) bierze się z człowieka

Lecz sprawa się komplikuje, gdy przyjąć tezę przeciwną mniemaniom Areopagity – że świat jest wcieleniem zła, że jest złem samym. Wówczas i pan Tadeusz, i pan Czesław – ten drugi zaś, jako przywołujący w sukurs dobro, bardziej – mogą się poczuć nieco zagubieni. Miłosz co prawda, jakby się asekurując, w kolejnym utworze, zatytułowanym *Różewicz*, próbuje się wymknąć z pułapki, sugerując, że *Unde malum* to tylko poetycka krotochwila:

on to wziętą poważnie
poważny śmiertelnik
nie tańczy [...]

nie ma pobłażania
dla frywolności form
zabawności ludzkich wierzeń
chce wiedzieć na pewno

A zatem zgoda na stwierdzenie, że zło „bierze się z człowieka”, musi być wzięta w nawias ironii, zaś zło i dobro – jeśli można je traktować jako przeciwieństwa – są tylko kategoriami umysłu, wytworami świadomości, czymś ludzkim, niemającym odpowiednika w naturze.

Gdy jednak przyjąć, że natura – jak wszelkie bytowanie – jest złem, wtedy sprawa się komplikuje.

*

W przytoczonych słowach Miłosza uderza przede wszystkim odrzucenie pewności: owo „chce wiedzieć na pewno” to nie tyle polemika z Różewiczem, co przyjęcie, że pewności w sprawie zła mieć nie można. To samo odczucie, gdy chodzi o szukanie źródła zła w człowieku, wyraża Skarga: „pewności nie mam”, pisze.

Lecz założenie, że człowiek jest samoświadomością zła, jakim jest świat, nakazuje przyznać tu rację Różewiczowi. Stąd jego rozpaczliwe:

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe

W zasadzie można ten dystych odczytywać jako odrzucenie swego własnego człowieczeństwa, którego niezbywalną zasadą istnienia jest zło. Tyle, że Różewicz nie widzi ratunku w teodycei, a innego wyjścia nie znajduje.

Jeśli przyjąć, że rację miał Augustyn i powtarzający tę myśl Tomasz z Akwinu, że zło to tyle, co brak Boga, wówczas trzeba by dystych poety odczytać nie tyle jako paradoks, ile jako kwestię swoistej dwoistości zła, jego komplementarności.

*

Paul Ricoeur w swej rozprawce na temat zła jako wyzwaniu rzuconemu filozofii i teologii podkreśla, że „problem zła nie jest jedynie problemem spekulatywnym: wymaga zgodności między myśleniem, działaniem (w znaczeniu moralnym i politycznym) i duchową przemianą uczuć”. Gdy się w te słowa wczytać, nie ulega wątpliwości, że zło jest dla autora realnością, lecz nie do końca jasny wydaje się owej realności status egzystencjalny. Inaczej mówiąc: nie do końca wiadomo, czym jest zło.

Ricoeur za oczywiste uznaje to, co określa mianem „dobroci Boga i dobroci stworzenia”. Nie bardzo jednak wiadomo, na czym ma się owa „dobroć” zasadzać i dlaczego ma ona być przeciwstawiana złu, jeśli przyjmujemy, że zło, uzyskując samoświadomość w człowieku, jest wszelkim dającym się dostrzec bytem. Więcej nawet: trudno orzec, z czego mamy wynosić, że istnieje „dobroć Boga”. W zasadzie jedyną podstawą takiego przekonania może być uznanie, że stworzenie świata, a nade wszystko człowieka jest wyrazem owej dobroci. Można wszakże równie zasadnie dowodzić, że – jeśli dopuścić, iż mamy

do czynienia z przeciwieństwami – z dobrocią nie ma ów akt nic wspólnego i że, przeciwnie, jest wyrazem zła.

*

Za trafne można przyjąć ustalenia Skarga mówiące o niepochwytności zła: „I tak widzimy, że gdy tylko pytamy, czym jest zło, jesteśmy z góry skazani na porażkę. Żadne z naszych funkcji poznawczych ku niemu nie sięga. Brak nam języka, by je opisać i wyrazić”. Ale warto od razu zauważyć, że z podobną porażką liczyć się musimy, gdy pytamy o to, czym jest Bóg.

Nie oznacza to, oczywiście, że są to pojęcia z tej samej sfery poznawczej, niemniej w sferze doświadczenia zdają się być sobie pokrewne. Gdy powiadamy, że odczuwamy ból istnienia, czy, jak w niemczyźnie, ból świata (*Weltschmerz*), zdajemy niejako sprawę z totalności i uniwersalizmu bólu, który sytuujemy w obszarze zła, podobnie jak sytuujemy w nim przemoc bądź szantaż, lub okrucieństwo. Zło, można tego doświadczyć intuicyjnie, jest jednak czymś od nich większym – są one jedynie jednymi z wielu jego przejawów.

*

Rozważając konsekwencje myśli Lévinasa, podkreśla Skarga: „Śledząc powtarzające się w różnych wariantach Lévinasowskie słowa, widzimy, że w relacji z innym tkwi nakaz etyki tak wzniosłej, że wręcz nieludzkiej, etyki heroicznej. [...] Dobro transcenduje byt. Gdzie zatem jest zło, czyżby było tożsame z istnieniem? Czy znakiem naszego istnienia są komory Oświęcimia? Tak radykalnej tezy oczywiście Lévinas nie stawia, ale jego słowa rzucają na nasze istnienie cień, zwłaszcza gdy mówi o separacji, o egotyzmie, choć, jak dodaje, egoizm jest naturalny, bo pozwala kształtować własny los. Dopiero pragnienie bycia z innym, a więc pragnienie, które rodzi społeczność, może stać się decydującym krokiem ku dobru”.

Czy jednak takie pragnienie jest powszechne? Czy nie jest raczej tak, że pobudzając je, odchodzimy od swej natury, od zła będącego czymś nam przyrodzonym? Czy nie jest zatem – można wszak taką tezę postawić – ów „krok ku dobru” zdradą samego siebie? Zapewne, zjadliwe to pytanie i niebezpieczne, ale niezbywalne. W końcu nie przypadkiem pisze Skarga o „nieludzkiej etyce”, nie człowieczej.

*

Gdy sięgamy do tekstów Lévinasa, uwagę w kontekście rozważań o złu przykuwa jego koncepcja wyłożona w dziele *Inaczej niż być*, w którym filozof

wskazuje na możliwość przekroczenia horyzontu egzystencji w przestrzeni „innego bycia” w wymiarze bezinteresowności, który przenosi egzystencję w obszar wartości etycznych, istniejący niezależnie od obszaru wartości poznawczych. To pozwala uznać sąd Skargi o „nie ludzkiej etyce” za w pełni uprawniony. Ale jednocześnie nakazuje to traktować dobro jako kategorię z innego porządku bytowania człowieka niż zło, a zarazem uznać zło za niezbywalny, jeśli nie za fundamentalny, element życia. Więcej: jako jego warunek *sine qua non*. Bez zła świat istnieć nie może.

Dopiero uświadomienie sobie tego stanu rzeczy pozwala człowiekowi zakwestionować swą własną, zakorzenioną w złu tożsamość i wskazać horyzont „innego bycia”, a tym samym zobaczyć siebie jako innego. To, co Martin Buber w formule „Ja-Ty” określił jako słowo pierwsze, można więc odczytywać jako akt samopoznania, a zatem konfrontację z samym sobą, wyzwalającą energię dającą szansę „innego bycia”, bycia w porządku „wznioślejszej, [...] wręcz nie ludzkiej, etyki heroicznej”. Owa konfrontacja jednostki z samą sobą sprawia, że człowiek staje się własnym komplementariuszem, tworząc swego rodzaju spółkę egzystencjalną otwierającą przed nim przestrzeń „innego bycia”: dopiero zło świadome siebie zyskuje szansę osiągnięcia dobra.

*

Wykorzystanie szansy osiągnięcia dobra uzależnione jest od zdolności podjęcia przez człowieka ryzyka związanego z akceptacją samoświadomości zła, jakim jest on sam i świat, w którym żyje. Dopiero bowiem taka akceptacja jest pierwszym „krokiem ku dobru”. Ten krok pozwala zrozumieć rozpoznanie dokonane przez Leszka Kołakowskiego, który w szkicu *Leibniz i Hiob: metafizyka zła i doświadczenie zła* pisał: „Przegląd ludzkich rozmyślań na temat zła byłby tym samym co przegląd całych dziejów teologii, filozofii, religii i literatury – od *Rigwed*y przez Platona, przez Dostojewskiego do Jana Pawła II. Przegląd zaś faktycznych działań zła w życiu ludzkim byłby tym samym co przegląd całej historii ludzkości, od plemion paleolitycznych do tej właśnie chwili”.

A wszak wiemy już, że zło działa nie tylko w ludzkim życiu, lecz także w świecie. Dopiero jednak rozpoznanie zła w sobie pozwala włączyć tę wiedzę w przestrzeń ontologii.

*

Wybory, jakich się w kwestii zła dokonuje, są wyborami, w czasie podejmowania których człowiek jest zdany sam na siebie i tylko on sam ponosi za nie odpowiedzialność, lecz owa odpowiedzialność ponoszona jest już nie

tylko przed sobą samym, lecz także przed innymi ludźmi. To już nie kwestia spekulacji, lecz także realnego ryzyka, dla którego interesujące uzasadnienie znalazł Jacek Kuroń, pisząc w szkicu *Zło, które czynię*: „Przyjąłem jako zasadę, której do dziś chcę być wierny, że nie wolno pod żadnym pozorem, w imię żadnej wielkiej, a więc abstrakcyjnej idei, czynić zła konkretnemu człowiekowi. Bowiem dobro, któremu wówczas służę, jest odległe i niepewne, zaś zło, które czynię – bliskie i niewątpliwe”.

PIOTR SZEWC

Z powodu i bez powodu (56)

Bez tytułu i daty (XLIX)

Ulice Chemiczna, Swojska, Rzeczna, Bukowiecka, Krzewna, Lniana na warszawskim Targówku Fabrycznym. Rzadka, niska zabudowa, za to dużo krzaków, zielska, zarośli. Nazwy ulic brzmią znajomo i skracają dystans między samym miejscem a przybysem z innej części miasta. Przypomniały mi się Młyńska i Polna na odcinku, gdzie się krzyżowały. Też stały tam niskie domy i też dużo było dzikiej zieleni. Im bliżej zagonów, tym dzikość łagodniała, bo zaczynały się pola z ziemniakami, zbożem, burakami cukrowymi i warzywami. Były to i są moje miejsca. Zachwaszczone miedze, jak linie demarkacyjne zielonego świata, dzieliły teren na część ujarzmioną i swobodną. Wracam do Targówka Fabrycznego. Nie pamiętam, czy w jego rejon zapuszczał się Miron Białoszewski.

Mewy, które o świcie przysiadają na dachach gdańskich domów z naprzeciwka, porozumiewają się donośnie. Ich głosy przypominają szczekanie psów. Ptasie stado zachowuje się chaotycznie, nie mam pewności, czy można nazwać je stadem. Mewy latają we wszystkie strony, nurkują w powietrzu, szukają pożywienia pod domami i w śmietnikach.

M. ma wiele zalet, są one tak bardzo zauważalne i tak mocno ugruntowane, że stają się jego wadami.

Słowo „jakby” przywodzi mi na myśl kostur używany przez niektórych przy poruszaniu się przez polszczyznę. Bo polszczyzna okazuje się dla nich zbyt skomplikowana. Zbyt trudny to teren, by udało się zrezygnować z kostura-podpórki. Oczywiście złudna to pomoc.

Luźna samica, luźny samiec – tak zamojscy hodowcy gołębi mówili o swoich ptakach, które nie były połączone w pary rozplodowe. Bywało, że

wypożyczali sobie samice i samce, by mogły się w sezonie wiosenno-letnim rozmnażać. Status luźnej samicy lub samca bywał nietrwały.

Dwukrotnie we wrześniu przyszło mi zjeść śniadanie w wielkiej sali restauracyjnej w hotelu Hungaria w Budapeszcie. Myślę, że ze szwedzkiego stołu korzystało jednocześnie ponad sto osób. Do serów, jaj, jogurtów, owoców, napojów ustawiały się małe kolejki. Nie policzyłem, ale szacuję, że około połowa uczestników śniadania to byli Chińczycy, i to wcale nie turyści, tylko robotnicy, przeważnie ponad trzydziestoletni mężczyźni. W Hungarii mieszkali, w Hungarii jedli śniadanie. Dla porządku: pośród gwarneho międzynarodowego tłumu dostrzegłem też Hindusa w turbanie. Ale nie on zwrócił moją uwagę. Przy sąsiednim stole siedziało starszawe azjatyckie małżeństwo. I na nie spoglądałem ze wzmożonym zainteresowaniem. Oboje zjedli jajecznicę, po czym mąż kilkakrotnie przynosił w filiżance kawę z automatu, a żona starannie przelewała ją do termosu. Pośród multikulturowego zbiorowiska tak się przejawiał zmysł praktyczny i zapobiegliwość ludzi z Dalekiego Wschodu. Nieważne, czy zgodny z zasadami szwedzkiego stołu, czy nie, obrazek miał moc krzepiącą.

Gołębie grzywacze przyleciały i usiadły na topolach za moim oknem. Przybyły w odwiedziny lub żeby się pokazać. Trudno mi je policzyć, jest ich ponad dwadzieścia. Gałęzie kołyszą się na wietrze, a gołębie poruszają się w rytm podmuchów. Siedzą nastroszone, niektóre czyszczą pióra. Jest sobota 28 września. Mało wiem o gołębiach grzywaczach, teraz dowiaduję się o szczegółach ich życia. Widuję ich gniazda ułożone z gałązek na konarach, bardzo kruche i nietrwałe są to budowle. Jednorazowe.

Dziwi mnie i martwi, że coś inaczej wygląda „po mnie”, na przykład Szkoła Podstawowa nr 2 na ulicy Lwowskiej. Albo ulica Listopadowa, zwłaszcza na odcinku między Lwowską a Hrubieszowską. Tę różnicę „po mnie” odbieram niemal jak osobistą krzywdę, niesprawiedliwość. A nie dziwi mnie i nie martwi, że coś inaczej wyglądało „przede mną”?

Czytam najnowszy wybór wierszy Adriany Szymańskiej *Nieprzerwany dialog* (tytuł utworu z drugiego tomu Szymańskiej, *Imię ludzkie*, celnie postużył do nazwania wyboru). Kilka razy zdarzyło mi się pisać o poezji tej autorki,

zawsze z niedosytem, że zaledwie dotknąłem spraw, tematów i emocji dla niej ważnych. Nieprzerwany dialog – ale z kim? Poetki ze samą sobą, z ludźmi, z naturą, ze światem lokalnym i wielkim, no i z Bogiem, z biegiem czasu coraz ważniejszą dla niej Osobą. Z nimi poetka z zaangażowaniem i w stanie wysokiego napięcia emocjonalnego dialoguje. Czy jest ekstrawertyczna? Jak najbardziej. Introwertyczna? Oczywiście, że tak. Wrażliwa, delikatna i bezkompromisowa. Poezja jest dla niej narzędziem szczególnym, w *Tam-tym świetle* napisała: „Napisać wiersz, to wyjąć z serca cierń, / albo uwolnić umysł od dotkliwego smutku”. Poezja Adriany Szymańskiej rodzi się tyleż z nadmiaru, ile z braku. To sprzeczność pozorna. Trudno sprostać absolutystycznym ambicjom i potrzebom, dlatego za zwyczajny u Szymańskiej uznalbym stan ubiegania się, pasję poznawczą, pobudzenie uczuć, wadzenie się z rzeczywistością.

ARTUR SZLOSAREK

Notatki do zapomnianych podróży (2)

Belgijskie frytki

Pierwszy raz w życiu na koncercie Nicka Cave'a byłem w Kolonii – w „E-Werku”. Był to rok pański 1994. Nick Cave and The Bad Seeds promowały wtedy płytę *Let Love In*. Był to ostatni występ, który wieńczył długą trasę. Zespół grał w najlepszym według mnie składzie: z nieocenionym Mickiem Harvey'em, z Blixa, najbardziej błyskotliwym Niemcem, jaki chodzi po ziemi, z której zbiegli bogowie (wpadłem na niego ostatnio, kiedy spacerował z córką przy Museumsinsel), i jedynym muzykiem, może poza śp. Karelem Gottem, którego niemiecki nie razi, kiedy posługując się nim, śpiewa głośno; i jeszcze bez brodatego dzisiaj Warrena Ellisa, od którego to, znakomitego bez dwóch zdań niezłożonych i wszechstronnego artysty, zaczęło się moim skromnym zdaniem psuć to, co bardzo w tym zespole lubiłem, a czego najlepszym dowodem ostatnia rzecz firmowana pod tym znaczącym szyldem – dwupłytowy *Ghosteen*, które to dzieło intelektualnie, kontekstowo i interdyscyplinarnie, odnoszę takie wrażenie, choć wolałbym być zachwycony, dobrze pojmuję, za to emocji wyższych we mnie, no może poza współczuciem, solidnie ufundowanym na empatii, nie wzbudza. Wtedy, całe dwadzieścia pięć lat temu, kiedy zespół rozpoczął koncert od piorunującej wersji *Brother, my cup is empty*, nie wiedziałem, czy znajdę w tłumie szczękę, która mi nie tyle opadła, co, przyznając się tu bez bicia, wręcz – wypadła z zawiasów. Nadmiernie się tym jednak nie przejmowałem. Czegoś takiego bowiem, takiej imponującej projekcji mocy w dziedzinie szeroko pojmowanej sztuki współczesnej wcześniej nie przeżyłem. Od tamtego pamiętnego lata byłem na siedmiu godnych pamiętania występach Australijczyka z Warracknabeal – raz nawet z moimi córkami na kilka miesięcy przed ich urodzeniem. Ostatni raz – zdecydowałem, że to będzie ostatni raz jednak nie dlatego, że koncert był słaby, bo słaby nie był – kiedy Cave z wąsem promował w berlińskim Tempodromie album *Dig! Lazarus, Dig!* Obchodziłem wtedy czterdzieste urodziny (bilet dostałem w prezencie) i jakoś samo mi się uznało przez się, bez numerologii, tarota i chiromancji, że wystarczy. Był to koncert jeszcze z Harveyem, ale już, nad czym ubolewam, bez

dostojnego Bargelda, którego na scenie nie ma szans zastąpić wszechobecny i dosyć irytujący Ellis. Jako obserwator nie określałbym się jednak w żadnym razie jako fan tej formacji, choć udało mi się raz autoironicznie i publicznie określić się jako psychofan Nicka Cave'a na przedwczesnej emeryturze. W sposób jednak bliski mojej postawie względem artysty i temu, czemu staram się tu nadać wyraz, w literaturze polskiej sportretowała poetkę Antoniego Schyschko nieznana bliżej przed debiutem i podejrzana Marianna G. Świeduchowska – w środowiskowej powieści krakowskiej *Katecheci i frustraci*. W tej oto bowiem (i godnej naszej skromnej pamięci) prozie, odnoszącej się do ciekawych i, niestety, bezpowrotnie utraconych czasów, pewien odnoszący sukcesy, których koledzy mu zazdroszczą, poetycki frustrat na egotripie, a także: zewnętrznej i wewnętrznej emigracji, połączony został więzią tajemną i nierozzerwalną z albumem *Tender Prey*, który (co prawda, to jednak prawda) sam osobiście cenię do dziś w dorobku The Bad Seeds najwyżej. Kto mógłby o tym wiedzieć, a także: opowiedzieć to lepiej, jeśli nie pewien patolog, wybitny specjalista od raka skóry; na dodatek: błyskotliwy, kierujący się częściej niż ja zdrowym rozsądkiem, niestroniący od groteski, zespołu Swans, i z którym wypaliłem we wczesnych latach osiemdziesiątych w parku Krakowskim paczkę papierosów „Arberia”, które były teatralnym rekwizytem?

Kiedy paliliśmy albańskie papierosy, wstrętne zresztą, które zapoczątkowały naszą znajomość, Nicholas Edward Cave mieszkał już od jakiegoś czasu w Berlinie, przy Dresdner Strasse – nie chce mi się sprawdzać pod którym numerem, ale to chyba 126 albo 123. Zespół The Birthday Party zdążył odbyć legendarną sesję *Mutiny (in Heaven)* w Hansa Musikstudio, na której pojawił się Blixa Bargeld, rozpaść się i przepoczwaczyć w formację Nick Cave and The Bad Seeds, której teatralną energię i wybuchowy potencjał dobrze oddaje późniejszy (kultowy dla wielu) obraz Wendersa *Niebo nad Berlinem* – wedle scenariusza noblisty Petera Handke. W jakim jednak stanie Mr. Nick Cave doświadczał miasta Berlin, z którym przy każdej okazji lubi podkreślać związki, najlepiej może oddaje anegdota. Kiedy pewnego razu artysta, będący wcześniej pod przemożnym wpływem zaaplikowanej sobie chemii, której porcje pozwalały mu tworzyć bez przeszkód, doszedł na chwilę do siebie i otworzył na rzeczywistość, okazało się boleśnie, że za marki niemieckie (tak – była taka solidna waluta; i nie, to nie argument za euro) nie kupi biletu na tramwaj w Atenach, co go bardzo zirytowało, a nawet doprowadziło do furii, uderzył bowiem głową, *gegen die Wand* – w mur niezrozumienia, gdyż nie wiedział, że na występy

do stolicy europejskiej demokracji dotarł na zerwanej taśmie celuloidowej *via* Berlin Wschodni. Na wspomnianej tu Dresdner Strasse powstanie pierwsza powieść muzyka i wokalisty – *Kiedy oślica ujrzała anioła*, a jedynym znanym mi odbiorcą tej dość bagiennej metafizyki ze starotestamentowego piekła rodem, bo mnie samemu zabrakło wystarczającego zaparcia, serca oraz motywacji, żeby się w nim po uszy zanurzyć, jest nie kto inny, tylko mój współnik z parku Krakowskiego i od rekwizytu scenicznego. To zresztą cud, zaznaczam to na marginesie, że powieść w ogóle powstała, gdyż jej autor miał w zwyczajku gromadzić notatki w plastikowym worku na śmiecie i chodzić z nimi zawsze i wszędzie – pewnego zaś razu, na imprezie, każdy zapewne już się domyśla, zamiast z notatkami, opuścił lokal ze śmieciami w dłoniach. Nie będę wymieniał, ile razy przyszły mąż Susie Bick, modelki ze stajni Vivienne Westwood, wymykał się z objęć śmierci naszej (amen), można to stosunkowo łatwo sprawdzić, choćby sięgając do biografii w wyjątkowo fatalnym przekładzie na język polski, wspomnę jedynie, że na ulicy Drezdeńskiej uniknęła jej (śmierci) również – i to w sposób zgoła niebywały. Turek, który pod nim mieszkał wraz z rodziną, trzymał na balkonie koguta w klatce, a biedne to zwierzę we wczesnych godzinach rannych ma w naturalnym zwyczajku pisać głośno (według narracji co poniektórych, zwierzę jako takie zostało zmuszone przez człowieka do niewolniczej pracy, skazane na nieludzką śmierć, a także ostatecznie poniżone poprzez redukcję do roli pokarmu, ulegając wcześniej przemocy metafizycznej w rozbitej rodzinie) – i to niekoniecznie, jak mówi Pismo, trzy razy, tylko więcej. Późniejszego autora *Pieśni torby na pawia*, który przebywał wtedy obok świata widzialnego, rozszedziło to tak, że do wspomnianej przemocy względem zwierząt dołożył swoją własną cegielkę, właściwie – petardę. Kogut poległ na placu boju, w okolicy zaległa cisza jak makiem zasiał i właściciel koszernego koguta, nasz brat w Allahu, ruszył, żądny zemsty, z nożem w kierunku Cave'a, chcąc go „dźgnąć”, krzycząc może głośno: „*ich gibts dir Messer!*”, jak to do dziś muzułmańska brać lubi huknąć na siebie i innych w miejscu, które jest żywym dowodem na całkowicie dwuznaczne fiasko hipokryzji politycznej o nazwie multikulti. W każdym razie – Cave'owi nie zostało poderżnięte gardło, jak kogutowi (za koguta) – widać Pan Zastępów ze Starego Przymierza, w którego cieniu powstawały ballady, spojrzął na świat przychylniejszym okiem, jak również ze zrozumieniem, które bywa właściwe i dla umęczonego krwią, dymem i ogniem demiurga-tyrana. Zresztą, faza ta w twórczości Australijczyka zakończy się wraz z albumem *The Good Son*; od tej bowiem kolekcji będzie tworzyć pod przemożnym wpływem Światła Jezusowego, bijącego

w niego z kart Nowego Przymierza, co podkreśli w wywiadzie dla śp. Rogera Willemsena w niemieckiej telewizji publicznej ZDF, najlepiej zaś wyśpiewa na płycie *Boatman's Call*. Cave napisze nawet przedmowę do nowego przekładu Ewangelii według świętego Marka i wygłosi wykład o piosence miłosnej – oba teksty godne są szczególnej uwagi, też dla poetów... Ta faza zakończy się jednak wraz z płytą *No More Shall We Part*. Tak mi się to *hic et nunc* widzi w chwili obecnej, ale mogę się mylić. W późniejszej fazie twórczości wszystko przestanie być aż tak pozornie klarowne; zacznie się zacierać i przyciemniać, jak w satanicznych odbiciach i intelektualnych zgrzytach w dziele o Łazarzu. Ale koniec anegdot! Dzisiaj Dresdner Strasse jest już inna, stała się nie do poznania; zatopiła tę legendarną ulicę wysoka i skażona fala gentryfikacji. Powstały na niej plomby, zajaśniały fasady, otwały się sklepiki, skoczyły w górę czynsze – i stały się nie do pokrycia dla normalnego zjadacza chleba i niewolnika systemu, który w stolicy Niemiec musi pracować ruski miesiąc, ażeby zapłacić za mieszkanie, którego cena, liberalna, rośnie sobie w najlepszej formie; przybyli również na Dresdner Strasse całkowicie inni lokatorzy, w większości nonkonformistyczni konformiści, którzy błąkają się i snują, prowadzeni w otchłań sięgającą kolan przez niebieskie światelko z przenośnych ołtarzyków za niebotyczną cenę i z logo wygnania w centrum rajy na ziemi (nadgryzione jabłko), które masowo produkuje się w Chińskiej Republice Ludowej. (Pojęcia nie mam, dlaczego obrońców natury, która wedle słów naszej najnowszej Noblistki jest polityczna, jak nie przymierzając: dla Napoleona los, bardziej gryzie CO₂ w oczy niż spalony czy zjadany przez nas plastik?)

Za moich czasów miasto nad Szprewą upadało już wielokrotnie. Pierwszy raz na długo przed nową – niepodrabialną, niezatapialną tudzież symbolicznie przeładowaną walutą: euro. Przed jej wprowadzeniem czekolada „Ritter Sport” – *Kwadratisch. Praktisch. Gut* – kosztowała sześćdziesiąt dziewięć fenigów, czyli po przełamaniu jej tabliczki na pół: trzydzieści pięć eurocentów. Dzisiaj kosztuje 1,09 euro, a na jej smacznym przykładzie łatwo doliczyć się strat, jakie mniej więcej stały się udziałem przeciętnego obywatela przodującego ustroju. Ten obywatel, Hans Mustermann, a nasz – Kowalski, w imię szczytnych idei, przypisywanych Altiero Spinellemu, będzie musiał też niebawem płacić w Niemczech karę – za posiadanie w banku oszczędności. Ale wróćmy do pierwszego upadku, który już usiłowałem opisać – w artykule *Włosa pod pachami*, który został oceniony przez redaktorów „Przekroju” na początku Nowego Stulecia i wypadł przez to okrojenie raczej blado w druku,

nie pociągając za sobą możliwości pisania przeze mnie korespondencji z oka cyklonu (to niezamierzona aluzja). Ten upadek wiązał się jednak z większą prozą dnia powszedniego niż świat przedstawiany, mianowicie z cenami biletów komunikacji miejskiej. Przed upadkiem bowiem za bilet całodzienny płacono się jak za dwa jednorazowe, zaś po upadku z materii poniżonej w większy dół jak za trzy, co przestało się kalkulować. Mało tego, bo to jeszcze nie koniec naszej relacyjnej pseudomanichejszczyzny w teutońskim opracowaniu – wcześniej na jeden pojedynczy bilet można było przez pełne wrażeń dwie godziny przemieszczać się metrem, kolejką miejską, tramwajem, autobusem po molochu, który prezentuje w herbie alegorię nigredo, we wszystkich istniejących na świecie kierunkach – pojechać dokądś, pochodzić, wrócić, później zaś, po upadku, czyli wylądowaniu w trzeciej antynaturze, można, i owszem, również jechać dokądś przez całe dwie godziny, tyle że już w jednym kierunku. Fakt ten otwiera szczególną hermeneutyczną przestrzeń, do której dostęp mają kanary, gdyż to od nich zależy obowiązująca wykładnia, która siłą rzeczy jest niestała, chwiejna i oparta na nastroju. A skoro pojechaliśmy w jedną stronę tak daleko, że znaleźliśmy się blisko latania, lądowania i startowania, to wymieńmy jeszcze i ten upadek na koniec – lotnisko-widmo: BER, czyli Port Lotniczy Berlin Brandenburg. Potężne, porażające oraz puste lotnisko międzynarodowe, na którym nie siada cień, chociaż wszystko tam pracuje w najlepszym porządku, jak w urzędzie podatkowym za Bismarcka – za jedyne trzydzieści milionów euro miesięcznie przez siedem lat tłustych w oczekiwaniu na dokładkę.

Własne życie

Nie ma chyba drugiego autora w Polsce, tak skutecznie irytującego krajowe środowisko krytycznoliterackie, jak Adam Zagajewski. Ten bezdyskusyjnie zasłużony w rozstawianiu rodzimej poezji w świecie – o czym świadczą liczne prestiżowe międzynarodowe publikacje oraz nagrody – krakowsko-paryski liryk i eseista jest dyżurnym obiektem żartów z olimpijskiej dykcji i noblowskich aspiracji twórczości. A przenosząc tę szczególną palmę pierwszeństwa w świat nowych mediów, jawi się jako najbardziej memogeniczny współczesny polski poeta. Nawet naśladowanie nowofalowego koryfeusza – oczywiście już w jego postnowofalowym wzorcu – związane jest z ryzykiem przypięcia niezbyt wdzięcznej leksykalnie łąty. Niczyja tradycja pisarska nie dorobiła się tak pejoratywnego miana, jak w przypadku Zagajewskiego. Utrwalony w oficjalnym obiegu krytycznoliterackim termin „zagajewszczyzna”, poprzedzony w dodatku wirusowym czasownikiem „szerzy się”, stał się

jednym z najcięższych zarzutów artystycznych.

Tymczasem wobec spadkobierców neutralnych emocjonalnie klasyków stosowano w takich przypadkach łagodne odnazwiskowe określenia typu „przybosiowy”, „rózewiczowski”. Owszem, nieco bardziej narażeni bywali kontynuatorzy Czesława Miłosza, o czym świadczą parodystyczne trawestacje nieśmiertelnych fraz mistrza, nazywane sarkastycznie i gatunkowo „miłośnikami” – na wzór angielskich limeryków czy też krajowych moskalików. O epigonach Zbigniewa Herberta pisano jeszcze mocniej, że snują „panacogitowe” refleksje – w ostrzejszej wersji: w stylu „panoczka Cogito” – co było złośliwą aluzją do pomnikowego tomiku i jego tytułowego bohatera. Przybliżając się do współczesności: naśladowcy Andrzeja Sosnowskiego spotykali wytyki, iż „sosnują”, narzucające prześmiewczą analogię z jodłowaniem, aczkolwiek osłabione etymologicznym związkiem z nazwiskiem twórcy. Tę wyliczankę uszczypliwości można by wszelako skwitować pozytywnie dla

Adama Zagajewskiego – im bardziej wpływowy twórca, tym radykalniejsze epitety wobec jego autorytetu.

Tak jednak nie jest. Nawet jeśli autor *Anten* był dla jakiegoś młodego poety autorytetem, bezpośrednie spotkanie z „wiecznie-prawie-noblistą” na ogół szybko tę relację zrywało. Istnieją dziesiątki anegdot na potwierdzenie owej prawidłowości. Najlepiej skorzystać z przywołanej właśnie teraz, przy okazji recenzji najnowszego tomiku. Pisze Damian Piwowarczyk na łamach portalu dwutygodnik.com: „W 2010 r. na Festiwalu Miłosa, na który zjechał się cały parnas literacki, żeby konsolidować hierarchię, pojawiłem się i ja, skromny studencina aspirujący do miana czegoś na kształt literata-intelektualisty. I gniotąc czapkę w dłoni, poprosiłem Zagajewskiego o, a jakże, dedykację na »Wierszach zebranych« wydanych przez a5 w tym samym roku. Doszło do krótkiej wymiany zdań, po których pewnie wierciłem się do 4.00 nad ranem [...], a z których dzisiaj pamiętam tylko tyle, że poeta docenił drogę, jaką pokonałem, bo jechałem pięć godzin pociągami prosto z Lublina. »To się chwali« – przypieczętował rozmówkę, omiół powłóczyстым wzrokiem trochę mnie, a trochę to, co za mną i poszedł”.

Słowa te kreśli autor, który zaraz w następnym akapicie przyznaje, że

Zagajewskiego czytał z nabożeństwem, że wzruszał się jego poezją, że na nią czekał, że Zagajewski pomagał mu w relacjach ze światem, że przez jego wiersze, które znał na pamięć, filtrował ów świat poznawczo w poczuciu, iż dostąpił „Sztuki i Sensu”. Wypada stwierdzić w tym kontekście, że nie jest to bynajmniej pierwszy w dziejach literatury przypadek rozczarowującego dla adepta naocznego spotkania z mistrzem, artystycznym, ideowym czy duchowym mentorem. Tak się zdarzało wielokrotnie, ba, nawet sam Zagajewski w którymś z wywiadów powiada o Josifie Brodskim, że o ile rosyjski noblista dla przyjaciół był człowiekiem uroczym, o tyle dla innych – różnie bywało. Wydaje się jednak, że w polskim przypadku obowiązują charakterystyczne dla rodzimej mentalności reguły odwetu. Czyli – żeby sparafrazować Miłosa – młody poeta pamięta, chowa urazy i kiedy tylko dojrzeje, gdy zyska głos publiczny – odpłaci pięknym za nadobne. A że jest już ich legion albo więcej, to rozmaitym „bekom” i „śmieszkowaniem” z Zagajewskiego nie ma końca.

Jak się jednak to literackie życie zewnętrzne ma do głębokiej istoty samej poezji? Jak broni się najnowsza liryka Zagajewskiego przed powtarzanymi wobec niej od z górą trzech dekad zarzutami o filozoficz-

no-egzystencjalny klerkizm, ideowo-artystyczny parnasizm, sztafażowo-dekoracyjną kulturowość?

Prawdziwe życie, tomik poety, opublikowany w 2019 roku staraniem Wydawnictwa a5, zaopatrzone został w motto z Emmanuela Lévinasa: „Prawdziwe życie jest gdzie indziej, ale my jesteśmy tutaj”. Tak wybrany przez przedstawiciela pokolenia '68 roku paratekst narzuca wręcz skojarzenia ze słowami piosenki Czesława Niemena z 1968 roku właśnie: *Obok nas*. W zwrotce inicjalnej Janusz Odrowąż pisał: „Gdzieś obok nas, obok nas życia nurt, / Obok nas światła blask, miasta rytm, gwar i szum. / Obok nas płynie tłum, obok nas tyle zmian / Niesie czas, dzieje się tyle spraw”. Prawdopodobnie w okresie tworzenia – wspólnie z Julianem Kornhauserem – *Świata nie przedstawionego* takie motto byłoby możliwe. Od kiedy jednak Zagajewski zamieszkał w wysokich przestrzeniach estetyki i filozofii, jego idiom poetycki zatrzęsła się na tego rodzaju popkulturowe nawiązania. Nic w tym zdroźnego, artysta ma pełne prawo do takiego wyboru, jak również do konsekwentnego trzymania się obranej obok „prawdziwego życia” drogi. Może podążać ścieżką odrealnionych figur szlachetnej kultury, literatury i sztuki, posiadających nad śmiertelnymi bytami niewątpliwą

przewagę wiekopomności. Bohaterowie piosenki Niemena żyli „jak we śnie, jak we mgle”, nie potrzebując świata ani czasu, ale ostatecznie zdecydowali się wyjść z kokonu. Czy bohater Zagajewskiego, zameldowany od dekad na stałe „w cudzym pięknie”, też się na taki krok w najnowszym zbiorze odważy?

Na pewno nie w wierszach-pocztówkach czy wierszach-portretach, które doskonale znamy z poprzednich książek poety. W szczególności ekfrazy miast, tak przez Zagajewskiego ulubione, słabo się do gestów przekraczania ram własnej poetyki nadają. Zastygły już bowiem dawno w hieratycznych przedstawieniach, być może dobrze wystylizowanych, ale drażniących swoją konceptualną powtarzalnością: wieczny majestat monumentów, korytarze nieziemskich muzeów – zderzone z krzątaniem śmiertelników na wielkomiejskiej ulicy. W dodatku w tych kreacjach autor przegrywa nie tylko sam z sobą, lecz także ze sztuką poetycką twórców, których – chcąc nie chcąc – przywołuje. Oto w utworze *Santiago de Compostella* (osobną sprawą jest tu porażka korekty, gdyż poprawny zapis nazwy tego hiszpańskiego miasta powinien zawierać tylko jedno „l”) o kobiecie, która po zakończeniu pielgrzymki płacze, ponieważ:

Pielgrzymka się skończyła
Dokąd ona teraz pójdzie

Katedra to tylko kamienie
Kamienie nie znają ruchu

Cóż, Julian Przyboś miał inne zdanie na ten temat i umiał je wyjątkowo sugestywnie zaprezentować w całym cyklu znakomitych tekstów. Z porównań nie wychodzi obronną ręką także *Deszcz w Lwowie*, inicjowany zawartym w motcie nawiązaniem do *Deszczu w Krakowie* Tadeusza Różewicza. Miasto narodzin Zagajewskiego, porównane zresztą finalnie do Rzymu, a nie do Krakowa, staje się „płaskie i małe”. Po tych słowach, notabene, bardzo nawet trafnych historiozoficznie, na pamięć nieodparcie nasuwa się obraz Krakowa maleńkiego „jak jajko w listowiu” z *Traktatu poetyckiego* Miłosza. I rozmywa postapokaliptyczne sensory, w które chciał swoje przedstawienie wyposażyć Zagajewski.

Chciałoby się podpowiedzieć poecie, żeby wbrew powieściopisarskim radom Michaiła Bachtina pisał bardziej monofonicznie, nie wprowadzał cudzych głosów, które zagłuszają jego własny tenor. Bo w tej nieokiełznanej polifonii z *Zimowego świtu* zapamiętujemy Andrzeja Bursę, z *Kardamyli* – Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, z *Powołania Mateusza* – Wisławę Szymborską, z *Carmen* – Adama Ważyka, z *Rzymskiego miasta na prowincji* –

Konstandinosa Kawafisa. Niekiedy cios przychodzi z innej strony. Oto świetna fraza:

Znowu widzę tych chłopców, w południowym słońcu, jak zaciskając palcami nos skaczą do morza [...]

– przypominająca Dylana Thomasa *I see the boys of summer*, zostaje zamknięta tak niefortunnym, notabene widocznym też w tytule, zapisem miejsca – Istambuł. Znów błąd poety, niewychwycony w korekcie (po polsku powinno być: Stambuł), przekreśla czy przynajmniej podważa kulturowe kompetencje.

Aby oceniać wiersze-portrety Adama Zagajewskiego, trzeba by znać portretowanych, jeśli pochodzą z żywej i dotykanej w międzyludzkiem doświadczeniu współczesności. Rzecz jasna, rozpoznajemy twórców o nazwiskach mocno zapisanych w kulturze XX wieku – Jeana Améry’ego czy André Frénauda. Trudno jednak o taki dostęp w wypadku osobistych przyjaciół Zagajewskiego, jak C.K. Williams czy – zwłaszcza – Miriam Chiaromonte. Ale te właśnie teksty, w których łączność autora z ewokowanymi postaciami jest najgłębiej prywatna, wypadają najlepiej. A więc nie Rembrandt, nie Pound, a już na pewno nie Bashō, ale znajomi, powinowaci, krewni.

Wiersze, w których pojawiają się za sprawą – bolesnej niekiedy – pracy pamięci: dziadek, rodzice, przyjaciele, sąsiedzi. Utwory, w których do głosu dochodzi pewnego typu – limitowana czy reglamentowana, mniejsza o określenie – prywatność. Tam ożywają kadry starych fotografii uwieczniających zagraniczne wyjazdy (*Drottningholm*), tam pachną konkretem wspomnienia z kamienicy (*Arkońska 7*), tam kręcą się stare płyty z piosenką do tekstu przedwcześnie zmarłego poety (*Wicek Faber*). Innymi słowy, poezja Zagajewskiego najsilniej działa w rejestrach indywidualnego, ba, intymnego doświadczenia. A więc wtedy, kiedy mówiący bohater-autor powraca pamięcią do czasów niepełnoletności (*Mam 15 lat*), nie zaś wówczas, gdy z perspektywy mędrca alegoryzuje miniony wiek, odprawiając go do lamusa historii (*Wiek XX na emeryturze*).

Ten rys uprywatniający niebieskie pastwiska duchowości, konceptualna przewrotność, zaprzeczająca wszystkiemu, z czego najlepiej znaliśmy poetę w ostatnim ćwierćwieczu, jest niewątpliwym paradoksem, ale i wyraźnym sukcesem najnowszej książki Zagajewskiego. W tych utworach ból naprawdę boli, a pustka ziele nicością. Płyne w nich krew, a nie atrament, popieleją byty, a nie kartki. Cudze życie – jest w zbiorze *Prawdzi-*

we życie wiersz o takim tytule – pozostaje w tekście literackim zawsze tylko figurą, projekcją, choćby nawet tak dramatyczną, jak cienie zamordowanych w Bełżcu. Tylko własne życie jest prawdziwe. A w tym Adam Zagajewski odnalazł poprzez wiersze „chwilę radości / i ciemne szczęście melancholii”.

Piotr Łuszczkiewicz

Adam Zagajewski, *Prawdziwe życie*, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego, tom 106, Wydawnictwo a5, Kraków 2019

Bieg

Najobszerniejszy z dotychczas wydanych wybór wierszy Krystyny Rodowskiej *Nic prócz O* ukazuje tę twórczość jako niezwykle oryginalną i mającą zalety unikalne w polskiej nowszej poezji.

Składniowy skrót, błyskawiczne i przenikliwe, jakby „pod” gramatyką i „nad” metaforami, połączenia egzystencjalnych znaczeń, połączenia zawsze trafne – to w poezji Krystyny Rodowskiej pierwsze rzuca się w oczy. W dzisiejszej polskiej poezji być może jeszcze tylko wiersze i poematy prozą Krystyny Miłobędzkiej mają taką właściwość, ale bez gwałtowności, która porywa czytelnika w przypadku utworów Rodowskiej.

Wprawdzie prawie całe pokolenie młodych poetek i poetów także używa ostrych składniowych skrótów, jednak zwykle mają one znaczenie pośpieszności psychicznej, nie są tak głęboko egzystencjalnie i ontycznie zakorzenione.

A przy tym poetycka mowa Rodowskiej nigdy nie jest naiwnie bezpośrednia. Główny egzystencjalny problem tych wierszy rysuje się następująco: aby zrozumieć doświadczenie życia i jednocześnie zrozumieć słowa o tym doświadczeniu, trzeba użyć słów tyleż w doświadczeniu zatopionych, co oderwanych od niego. Rodowska po to pisze, żeby zrozumieć swoje „ja” egzystujące między doświadczeniem a słowem o doświadczeniu.

Doświadczenie ma się bezpośrednio, sensualnie. Słowa o doświadczeniu poddaje się nieustannym próbom, prawie nigdy nie są bezpośrednio. Raz jest się sobą bliżej doświadczenia, wówczas ma się pewność swojej tożsamości. Innym razem jest się bliżej słów – wtedy jest się „próbowanym” razem ze słowami o doświadczeniu, o swojej tożsamości. Wątpi się o siebie odwzorowanej w słowach. A przez to poetycka mowa staje się tyleż trafna, co dramatyczna.

W wierszu *Perpetuum mobile*, bardzo dla Rodowskiej ważnym, bo opatrzyla go podwójnym datowa-

niem, zawrotnie rozległym w czasie – 1975–1995 – czytamy:

Szukaj siebie
w doświadczeniach dnia i przejęzyczeniach
nocy
Który ogień cię sparzy jest już twoim piętnem
Niczego poza tym nie wymyślisz

Bezpośredniość uczuć, błyskawiczność ich przebiegu, ich natychmiastowe łączenie się z zawsze ryzykownymi słowami, wypala owo „piętno”.

Poezja jest psychosomatyczną przejrzystością, otwartością na uczucia – i jest utrzymywaniem mowy we wrzącej gotowości do złączenia się z uczuciem, z przeżyciem. Miłość skraca dystans słowa.

N a t y c h m i a s t o w o ś ć – oto jedyna (antytechniczna!) „technika” tej poezji. Wynika z uznania, że uczucie jest nurtem jednorazowym, niepowtarzalnym.

Jest to poezja punktowo, wybuchowo i jednoznacznie liryczna. Wydawałoby się, że nie może znać dramatu – wybuch znaczenia zrównany z wybuchem uczucia jest ekspansją bez sprzeciwu ducha, bez sprzeciwu okoliczności. A przecież dramat powstaje, gdy uczucie natrafia na opór duchowy i społeczny. A nade wszystko na opór pamięci.

Pamięć nie jest psychiczną władzą utrwalania tego, co było. Raczej jest walką osoby o jej własną tożsamość. Stadia tej walki precyzyj-

nie ukazuje wiersz *Ćwiczenia nie tylko z gramatyki*:

ostatnio coraz częściej mówię
do siebie ty

to nie jest ty przyciągania
opiłka przez magnes miłości
ty w którym się spala odległość
ode mnie do niego

teraz ty jest zaimkiem pięknięcia
we mnie samej

Nie znam lepiej wyrażonego odczucia ograniczenia dialogu wewnętrznego, solilokwium. Już nie „ja” rozmawia z „ja”, już „ja” musi rozmawiać z „ja”, które zmieniło się w niemiłosne, zdystansowane „ty”.

Antytechniczna „technika” wyrazu natychmiastowego coś przecież uprzedniego zakłada, coś, co jest istotą powstawania osobistej tradycji: prostą obserwację, że jednorazowe uczucie pozostawia po sobie trwałe i nieoczywisty ślad, formę swojego przebiegu – czyli wiersz. I że do tego śladu poprzedniego uczucia nawiązuje ślad uczucia następnego, że wiersz nawiązuje do wiersza – chociaż uczucia są jednorazowe.

Mimo świadomości niemiłosnego, zdystansowanego „ty” odkrytego w sobie samej, miłość jest uczuciem górującym nad wszystkimi innymi w tej poezji. Kiedy pojawia się wstrząsająca lakonicznością fraza:

Tu jest za nago
na błąd

mowa jest o błyskawiczności dążenia do miłosnych zjednoczeń i jednocześnie do pomijającej wszelkie estetyczne kanony błyskawiczności ich poetyckiego wyrazu. Rodowskiej obce są pokusy jakiegokolwiek ozdobności, jakiegokolwiek estetyzmu. A niejako „pod” lub „nad” tym zjawia się sugestia nagości wyrazu tak radykalnej, że graniczy z niewymawialnością. Sam wiersz jako psychosomatyczna przejrzystość, otwartość na uczucia, utrzymuje mowę jako potencję wszelkiego istnienia. Wszelkiego, bo to miłosne nastawienie panuje w poezji Rodowskiej jako wszechobecna dialogowość, obejmująca nie tylko kochanków, ale całą naturę świata.

Rodzaj takiego dialogu nad dialogami znakomicie ujął Emmanuel Lévinas: „W mowie dialogu, kiedy Ja zwraca się do Ty, tworzy się nadzwyczajne i bezpośrednie przejście, silniejsze niż jakikolwiek związek idealny i niż jakakolwiek synteza dokonana przez Ja m y ś l ę, które chce się zrównać z rzeczami i zrozumieć. Przejście tam, gdzie nie ma już możliwego przejścia. Właśnie dlatego, że Ty jest absolutnie inne od Ja, nawiązuje się między nimi dialog”.

Tę dialektykę uczuciowego najbliższego związku i jednoczesnego

doznania inności partnera dialogu
Krystyna Rodowska następująco
wyraziła w wierszu *Przemienienie*:

czy ja, już po wszystkim,
to poprzednie ja?
czy ty to jakby nigdy nic – nadal
on?

Prymat dialogu jest tak przemożny, że zdaje się, jakby Ja i Ty dążąc do siebie, ustanawiały mowę tego dążenia, jakby mowa istniała dlatego, że istnieje dialog, a nie odwrotnie! W wierszu *Grymas* czytamy: „Pytania wyłaniają nieznużony język”.

Natychmiastowość przeżycia i jego słownego wyrazu mają w tej poezji znamienne przeciwagę – oto pojawia się w niej inny, elementarny żywioł: czas, bieg życia. W emocjonalność wczepiony jest los.

Czas ma tutaj dwojakie znaczenie. Po pierwsze jako zagadkowość nieustannej zmiany. Im lepiej tę poezję poznajemy, z tym większym zdumieniem przekonujemy się, że nie można jej „znać”. Bo ona nie jest zastana w czytelniczej świadomości, ona się nie z a s t a j e. Te wiersze nigdy się nie zatrzymują. Ich istotę świetnie oddaje cytat z innej poetki, już przywoływanej w tej recenzji, Krystyny Miłobędzkiej: „Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie. Którym biegnę, który mną biegnie”.

To jest dramatyczne. Obrazy nigdy nie mogą się ustalić, przygoto-

wać do kontemplacji – czas w każdej chwili je rozrywa. A kiedy nawet się już pojawią, to zawsze trwa po nich żałoba. I mimo wszystko wspomnienie radości z ich wyłaniania się. Ta poezja w jednym ze swoich najważniejszych nurtów jest autobiograficzna.

I tak ujawnia się drugie znaczenie czasu. W przejmujących wierszach i poematach (*Listy do moich sióstr, Urodziny, Wielką mi uczyniłeś podróż, Czyjaś ciemna dłoń, Pochować dziadka* – i wielu innych) na scenę poezji wstępują matka, ojciec, inni bliscy. Są postaciami rzeźbionymi w czasie, losie i historii. Rzeźbionymi po to, żeby je odebrać czasowemu tworzywu i przywrócić rodzinnej miłości bez dystansu. To dziwny i dramatyczny autobiografizm. Chwila wspomnienia, chwila spisywania wspomnień zawsze chce objąć „wszystko na raz”, całość życiowych przebiegów – a przecież czas, los i historia rozbijają całościującą chwilę. Poemat jest rwany, przypomina *Poema rwane* Stanisława Jerzego Leca z jego przeszywającą i zszywającą pointą: „Krwiczerwona nić / Zszywa wszystko w całość”.

Gdybym miał zebrać w jeden obraz, co czuję i myślę przy czytaniu tych wierszy, wybrałbym metaforę biegu uczuć i myśli, biegu nieprzewidywalnego, bez startu i mety, bez

wyznaczonego kierunku. A przecież jest to bieg życiowej i ponad-życiowej mądrości – nieukierunkowanej przez zewnętrzne rutynowe znaki, przez zastygłe symbole.

Zapewne dlatego poezja Rodowskiej karmi się symboliką innego rodzaju, I Ching i kartami tarota. Istotą tych symbolik jest zmienność. Linie I Ching przemieniają się, przechodzą jedne w drugie, wyrocznia jest ciągle zmienna. Karty i alegorie tarota są tasowane i rozkładane w zmiennych, zawsze innych układach, co czyni z nich płynne, wzajemnie się przenikające symbole.

Ta twórczość, jak każda prawdziwie autentyczna, projektuje własną antropologię. Jej człowiek jest dla siebie samego niejasnym znaczeniem własnych uczuć, myśli, własnej istoty, rzuca się do biegu przez te wszystkie niejasności. Burzy i rozpruwa zastane, uprzednie znaczenia siebie samego i świata. I scala je we własny sposób, w nieustającej walce o tożsamość.

Piotr Matywiecki

Krystyna Rodowska, *Nic prócz O. Wiersze z lat 1968–2018*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019

Głos poety, głos krytyka

Publikowanie pism zebranych żyjącego autora przypomina trochę stawianie pomników wybitnym osobom za ich życia. Tak oczywiste wyróżnienie ma w sobie nie tylko coś lekko niestosownego, ale i niesie ryzyko, że wybór modelu się nie sprawdzi (wiadomo, tylko z dawno odeszłymi nie ma kłopotów...), nie mówiąc już o tym, że ów „model” może chcieć coś dodać do zbioru swoich dzieł – z czego wszyscy powinni się wprawdzie cieszyć, ale przecież i to bywa źródłem kłopotów. Wznawianie dawnych prac krytycznych to ryzyko podwójne, bo przecież istotą krytyki literackiej jest reagowanie w trybie raczej pilnym na to, co aktualne, a nic nie starzeje się szybciej niż nowalijki. Z takiej próby czasu obronną ręką wychodzą tylko krytycy naprawdę wielcy i, czasami, praktycy – pisarze przyglądający się pracy innych pisarzy. Warunek jest jeden: muszą to robić bez zawiści.

Tak właśnie jest z Julianem Kornhauserem, którego „zebrane” od kilku lat wydaje Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. W jego wypadku trzeba oddalić również wątpliwości, które sformułowałam na wstępie. Nie tylko ze względu na rozległy

i ważki dorobek, ale też z powodu szczególnej sytuacji życiowej – ciężkiej choroby, która sprawiła, że działalność pisarską autora musimy, niestety, uznać za prawie zamkniętą.

Tym bardziej cenne jest, że mamy teraz opublikowane pod jedną okładką jego zebrane wiersze (wydane w 2016 roku), prozę (2017) i pierwszy tom krytyki (2018), a czekamy na drugi. Dochodzi do tego jeszcze bardziej opasły od tamtych tomów zbiór wypowiedzi o pisarzu *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera* (2016). Wszystko to w opracowaniu Jakuba Kornhausera, troszczącego się o spuściznę ojca, i Adriana Glenia, który w 2015 roku wydał również monografię naukową poświęconą Kornhauserowi krytykowi.

Tom omawiany tutaj zbiera rzeczy krytyczne Kornhausera z lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, publikowane najpierw w prasie literackiej, a potem włączone do jego czterech książek – poczynając od słynnego dwuautorskiego *Świata nie przedstawionego do Postscriptum. Notatnika krytycznego* z roku 1999. Szkoda, że redaktorzy nie dołączyli noty edytorskiej informującej o czasie i miejscu pierwodruków, co obniża historycznoliteracką wartość publikacji. Mam nadzieję, że nadrobią to w tomie drugim, który ma zapre-

zentować materiał z dwóch książek krytycznych z lat dwutysięcznych i teksty rozproszone z całej czterdziestoletniej działalności krytycznoliterackiej Kornhausera, od pierwszych recenzji ogłaszanych jeszcze w latach sześćdziesiątych w „Życiu Literackim” po wypowiedzi z okresu bezpośrednio poprzedzającego chorobę.

Nie jest to więc książka w ścisłym sensie nowa – nieobecność aparatu edytorskiego (poza króciutkim *Słowem od redaktorów* i indeksem nazwisk), brak objaśnień i przypisów (te, które są, pochodzą od autora), a nawet uszczegółowionego spisu treści (w wypadku *Postscriptum*) sprawia, że również jako wydawnicza całość pozostaje właściwie tylko zbiorem – w dodatku gatunkowo niejednorodnym, bo są tu i recenzje, i artykuły przeglądowe, i eseje na tematy ogólniejsze, są wreszcie fragmenty wywiadów i notatki autobiograficzne. Zarazem jednak umieszczenie tych kilkudziesięciu tekstów obok siebie uczyniło rzecz niezwykłą. Oto wzajemnie się oświetlające już nie tylko pojedyncze wypowiedzi, ale też całe książki, zarazem demonstrują swą spójność wewnętrzną, jak i pięknie ze sobą rozmawiają – i pokazują nam nowego Juliana Kornhausera.

Dzięki odmienionej optyce *Świat nie przedstawiony*, słynny manifest

Nowej Fali z 1974 roku – pozbawiony tutaj bardziej agresywnego głosu Adama Zagajewskiego, za to dopełniony całą serią późniejszych wypowiedzi krytycznych i metakrytycznych Kornhausera – przestaje być napaścią na pisarzy poprzednich generacji (jak przyjęło się o tej książce myśleć). Choć Kornhauser niedługo przedtem na łamach prasy wołał *O krytykę agresywną, sam jest – tu i wszędzie indziej – przede wszystkim krytykiem rozumiejącym, to znaczy starającym się wniknąć w wewnętrzne reguły twórczości, świat pojęć i osobowość artystyczną recenzowanych poetów i poetek.* Owszem, zdarzało mu się bezlitośnie punktować słabości i mielizny intelektualne, szczególnie pisarstwa uznanych twórców (na przykład Stanisława Grochowiaka), zdarzało się (rzadko!) pisać złośliwie o kimś, kto go szczególnie irytował (Jerzy Harasymowicz, Bohdan Drozdowski), zdarzało mu się też – któremu krytykowi się nie zdarza? – oceniać kogoś niesprawiedliwie (Leo Lipski). Jednak, na przykład, młodzieńczy esej *Herbert: uciekinier z odległej prowincji* czytany dzisiaj nie wydaje się bynajmniej napastliwym atakiem, jak go przedstawiają podręczniki historii literatury, lecz pełnym niepokojem głosem kogoś, kto chciałby się w duchu postulatów pokolenia zaangażować, aktywnie włączyć się

swoją twórczością „w sferę ludzkiego, codziennego działania” i trochę pogardza byciem „ciągle [...] na etapie decyzji, wyboru, rozstrzygnięcia”, ale zarazem głęboko i osobiście odczuwa uosobiony przez Zbigniewa Herberta i jego poezję „dramat nieufności do świata”. Stosunek dawnych nowofalowców do autora *Pana Cogito* (który notabene w tajemniczy sposób zniknął z indeksu nazwisk w omawianym tomie) jest w ogóle zastanawiający: Stanisław Barańczak i Julian Kornhauser poświęcili mu osobne książki, Ryszard Krynicki pieczołowicie publikuje jego spuściznę...

Zsumowane z tytułu lat teksty Kornhausera pokazują też inne prawidłowości. Na przykład wytrwałe powracanie refleksji na temat krytyki literackiej – tyleż krytyki w ogóle (przy okazji dość licznych recenzji publikacji o literaturze współczesnej), co własnej postawy krytycznej. Zwłaszcza to ostatnie jest ciekawe i wywołuje interesujące napięcia z metodą widoczną dla odbiorcy w tekstach Kornhausera. Poetyka sformułowana, jak powiedziałby polonista, tego pisarstwa nie jest tożsama z jego poetyką immanentną, choć nie jest też z nią w konflikcie. W warstwie deklaracji Kornhauser ukazuje się nam jako kolega po fachu omawianych przez siebie twórców, wielokrotnie podkreśla, że

czyta ich jako poeta, zainteresowany tym, żeby na świecie było więcej wartościowej literatury („kiedy mówię o innych pisarzach, mówię także o sobie”). I rzeczywiście często zdarza mu się na przykład w prosty, choć zawsze odwołujący się do techniki poetyckiej sposób wyrazić uznanie, że coś zostało dobrze powiedziane („Ani jednej metafory, bogatego obrazu, parę cichych słów, nic więcej. Siła wyrazu tkwi w tej niewymuszonej spowiedzi, w łagodnym rysunku, w niedopowiedzeniach” – to o Iwazkiewiczu z *Mapy pogody*).

Lecz jego wiedza o literackiej *technē* bierze się nie tylko z praktyki poety, ale i z teoretycznej wiedzy pana od literatury. Kornhauser slawista, Kornhauser literaturoznawca to dyskretni pomocnicy Kornhausera krytyka, podsuwający mu przejrzyste kategoryzacje, precyzyjne narzędzia do porządkowania pokoleń literackich, wykrywania tendencji i opisywania języka artystycznego. Szczególnie do tego ostatniego. Kto wie, czy nie najlepszymi fragmentami *Krytyki zebranej* są łączące strukturalistyczną dyscyplinę z hermeneutyczną głębią brawurowe analizy liryki, na przykład miniatury na temat kolejnych tomików Wisławy Szymborskiej, badające wyrefinowaną retorykę i językową finezję tych wierszy, grę między tytułem a puentą. To pisze

Kornhauser formalista, spadkobierca Szklowskiego i Jakobsona, przypominający, że „w poezji ważniejsze od pytania »co?« jest pytanie »jak?«”. Ale towarzyszy mu nieodłącznie Kornhauser personalista, i ta nierozłączność jest właśnie najwspólniejsza: „kiedy piszę o literaturze, to po to chyba, aby coś zrozumieć, przesunąć akcenty, a nade wszystko zrozumieć innych”.

Owo poszukiwanie kontaktu, sięganie poprzez tekst literacki ku osobowości i osobie, leży też u podstaw wartościowań wpisanych w eseistykę krytyczną Kornhausera. W twórczości innych szuka on zawsze autentycznego głosu – niekoniecznie podobnego do tego, którym sam jako poeta stara się mówić, ale głosu własnego, nie zaś pustego lub odbitego dźwięku. Dlatego tak jest podejrzliwy wobec poetyk postmodernistycznych, wobec pastiszu („Czy naśladowaniem można powiedzieć coś autentycznie ważnego?”; „Pastisz, który nie jest polemiką na serio [...] nie przekazuje głosu”), dlatego nic nie drażni go bardziej niż popisywanie się sprawnością formalną. Tak, w poezji ważniejsze od tego, co się mówi, jest to, jak się mówi – można by strawestować – ale warunkiem wstępnym jest, by w ogóle mówić, a nie tylko wydawać dźwięki, by komunikować swój świat odbiorcy.

W krytyce Juliana – uczestnika, a potem obserwatora kolejnych „zmian warty” i uważnego czytelnika – to dążenie do porozumiewania się i porozumienia jest stale obecne. Jego recenzje i eseje, umiejętnie balansujące na granicy wnikliwej jednostkowej interwencji i syntetyzującego studium, przekazują rozpoznawalny głos twórcy, reprezentanta swojej generacji, a zarazem kogoś w pełni indywidualnego („nie jestem pokoleniem, tylko jednostką” – mówił w wywiadzie), głos krytyka i poety. Kolejny tom pism zebranych pozwala mu wybrzmieć czysto i donośnie.

Marcin Wołk

Julian Kornhauser, *Krytyka zebrana*, tom 1, redakcja: Adrian Gleń, Jakub Kornhauser, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2018

Zabarwione humorem męstwo bycia

Korespondencja Wisławy Szymborskiej ze Stanisławem Barańczakiem, czytana po wymianie listów poetki ze Zbigniewem Herbertem – podobnie pięknie i starannie wydana oraz znakomicie opracowana przez Ryszarda Krynickie-

go – niemal samorzutnie skłania do wielu porównań. Tam pisali do siebie poeci-rówieśnicy, dzielący – przy wszystkich zasadniczych różnicach poetyckiej dykcji i światopoglądu – podobne doświadczenia historyczne. A zatem: przeżyte w dzieciństwie i wczesnej młodości dwudziestolecie międzywojenne, głęboka zapaść cywilizacyjna, jaką przyniosła konfrontacja z dwoma totalitaryzmami, wreszcie upadek Związku Sowieckiego i wszystkie, kulturowe, polityczne i społeczne, tego konsekwencje. Tutaj spotykają się w listach przedstawiciele dwóch następujących po sobie generacji, a przy tym jeden z najzdolniejszych uczniów ze swoją mistrzynią. Podczas gdy dla Barańczaka doświadczeniem pokoleniowym był Marzec '68, czego rezultatem stało się w latach siedemdziesiątych XX wieku zaangażowanie poety w działalność opozycyjną, dla Szymborskiej rolę pokoleniowego, najbardziej traumatycznego doświadczenia spełniła okupacja hitlerowska – stąd jej krótkotrwała wiara w komunistyczną utopię, potem, po 1956 roku, głębokie rozczarowanie, a następnie sceptyczny stosunek do wszelkich ideologicznych prób naprawy świata.

Jeśli dalej grubą kreską szkicować tę paralelę, która może stanowić użyteczne tło dla refleksji nad autoportretami Szymborskiej

i Barańczaka wpisanymi w ich listy, warto przypomnieć, że obydwoje żarliwie stawali po stronie każdego poniżanego, śledzonego, torturowanego człowieka, ze szczególną siłą występowali w obronie jednostki przed wszechwładnym państwem, zwłaszcza państwem totalitarnym. Inaczej mówiąc, zbliżał ich etyczny wymiar poezji oraz empatyczna, pełna współczucia identyfikacja z ofiarami. Upodabniało ich ponadto uwrażliwienie na rozmaite odmiany i odcienie mowy potocznej, idące w parze z wyrafinowaną żonglerką semantyczną, misternym konceptem, chętnym uleganiem pokusie ludycznej. Nie przypadkiem bliska im była – oczywiście inaczej rozumiana – tradycja barokowa. Dlatego dykcji poważnej, choć dyskretnie zabarwionej ironią, antytetycznie odpowiadał w ich wierszach żywioł słownych igraszek, uciecha czerpana z pisania kunsztownych limeryków, wymyślanie na poczekaniu nowych podgatunków literackich. Takie są, oczywiście w dużym uproszczeniu, ich autoportrety, które dają się zrekonstruować na podstawie ich twórczości. A jak jest w listach?

Ścisły związek poważnej refleksji ze spontaniczną zabawą, autoironicznym dystansem oraz artystyczną inwencją sugeruje od razu okładka omawianej książki. Oto, niczym w galerii malarstwa, wytworna

dama z dawnej epoki, w kapeluszu, na którym wesoło igra amerek, spogląda z miłym uśmiechem na widza, podczas gdy na nią patrzy z zainteresowaniem, prężąc mięśnie, atletycznie zbudowany mężczyzna z doklejoną głową... Stanisława Barańczaka! Już samo zestawienie torsu atlety z twarzą intelektualisty z brodą i w okularach wydaje się szczególnie zabawne! Wymowny jest także, skłaniający do refleksji, tytuł książki, zawierający cytata z listu Wisławy Szymborskiej: „Inne pozytywne uczucia też wchodzi w grę”.

Zestawienie sztuki wizualnej i słowa nie ma tutaj charakteru doświadczenia czy celu wyłącznie marketingowego. Znakomitym pomysłem wydawnictwa było – podobnie jak w edycji korespondencji Herberta z Szymborską – umieszczenie w całej książce słynnych wyklejanek autorki *Wielkiej liczby*. Ich dobór nie jest zresztą przypadkowy, bo to na ich odwrocie poetka pisała listy do Barańczaka. On także odwdzięczał się czy to zabawnymi widokówkami, czy kolażami. Na jednej z jego widokówek nosząca uniwersytecki biret małpa zadaje dosyć zasadnicze pytanie: „*What? You havent't been to Harvard?*”. W wyklejankach Szymborskiej odbywa się wielopiętrowa, wielokierunkowa manipulacja znaczeniami dosłownymi i przenośnymi, wyrażanymi obrazem

i słowem, kodem plastycznym i kodem językowym. Teksty doklejane, nieraz w kształcie „dymków”, do wybranych obrazków dodają im – nieoczekiwane i przewrotnie – poważnej, humorystycznej, ironicznej treści. Równocześnie owe obrazki, starannie wybrane, wycięte nierzadko z dawnych czasopism, zostają zreinterpretowane przez arbitralnie przypisane im przez poetkę teksty. Cała ta subtelna i wyrafinowana gra, która domagałaby się osobnej analizy, jest nie tylko popisem plastycznej wyobraźni, zdolności kombinatorycznych i semantycznej wirtuozerii Szyborskiej, ale stanowi także pośredni, w pewien sposób zaszyfrowany komentarz do jej wypowiedzi skierowanych do adresata.

Wystarczy jeden przykład: 5 grudnia 1984 roku Szyborska wysyła do Barańczaka świąteczną kartkę treści: „Przesyłam świąteczną rybkę oraz najlepsze myśli i życzenia dla Pana i Pana Bliskich i wszystkiego co Pan pisze i pisać będzie”. Jednakże na odwrocie tej kartki nie prezentuje się dumnie tradycyjny karp, lecz potężna ryba, w której paszczy poetka umieściła kilka ludzkich głów! Ileż możliwych odczytań, które Szyborska najwyraźniej dzieliła ze swoim adresatem! Jak choćby: podkreślenie dystansu wobec polskich bożonarodzeniowych rytuałów, przyjmowanych bezkrytycznie

z całym dobrodziejstwem inwentarza. Świadome naruszenie zasady mechanicznego przesyłania z okazji świąt kartek kiczowatych i konwencjonalnych. Jeszcze jedno pokazanie pozorności granicy pomiędzy światem ludzkim i światem zwierzęcym. Z pozoru humorystyczne ujawnienie niewinnego w istocie okrucieństwa natury, w której niezmiennie kręci się koło narodzin i śmierci, ale także etycznie nagannego okrucieństwa człowieka, który nierzadko w sposób nieczuły i prawie mechaniczny traktuje inne stworzenia, jak choćby owe karpie na Boże Narodzenie. Wreszcie radykalne zakwestionowanie uprzywilejowanej pozycji *homo sapiens*. Innymi słowy, fundamentalne, uporczywie powracające w poezji Szyborskiej, w swej istocie gnostyckie, pytanie o budzący moralny sprzeciw porządek świata, który wypełniają ból i unicestwienie. Tego rodzaju odczytania można mnożyć.

„Inne pozytywne uczucia” wchodzi w grę od razu, od pierwszej wymiany listów. 14 listopada 1955 roku Wisława Szyborska, wówczas redaktorka działu poezji w „Życiu Literackim”, zwracała się do „Szalonego Kolegi” Zbigniewa Herberta o łaskawe udostępnienie jego wierszy. Po latach, 4 kwietnia 1972 roku, Stanisław Barańczak, redaktor działu literackiego w poznańskim czasopiśmie „Nurt”, pisze do Szym-

borskiej, sprytnie łącząc prośbę z wyrazami podziwu: „Bardzo cenimy Pani twórczość (znalazło to swój wyraz w recenzjach) i zależałoby nam na tym, aby powiększyć grono pism publikujących znakomite utwory najwybitniejszej poetki polskiej”. Barańczak wyraża zachwyt poezją Szymborskiej wielokrotnie, dzieląc się w listach wrażeniami po lekturze czy to jej pojedynczych wierszy, drukowanych w czasopiśmie, czy to po ukazywaniu się kolejnych tomików, które sam będzie nieraz recenzował oraz przekładał na angielski. Szymborska bardzo sobie ceni opinie swojego krytyka. Pisze w liście z 3 kwietnia 1980 roku: „Dziękuję także za dobre (acz przesadne) słowa o moich ostatnich drukowanych wierszykach. Zdanie Pana (acz, jak już powiedziałam, przesadne) jest dla mnie bardzo ważne”. Zawsze będzie jednak studiować nadmierne zachwyty admiratora. To nie przypadek, że w liście z 24 lutego 1992 roku napisze: „Gdybym była tzw. »młodą poetką«, Twoje pochwały przewróciłyby mi w głowie i byłby ze mną koniec. Na szczęście moje realia metrykalne są inne i dzięki nim utrzymuję się jeszcze w jakiejś takiej formie”.

Odwdzięcza się pochwałami wierszy oraz, szczególnie, przekładów Barańczaka. W jednym z pierwszych listów wprost stwierdza, że w sztuce translatorskiej Barańczak

dorównał Boyowi (list z 16 czerwca 1971). Komentując wydany w drugim obiegu tom wierszy Josifa Brodskiego w przekładzie Barańczaka, Szymborska wypowiada zastanawiające zdania (list z 16 grudnia 1979): „Sam Brodski jest poetą o wielkiej swadzie i wyobraźni. Rzeczywiście chyba nikt mu w literaturze rosyjskiej nie dorównuje. Ale trochę mnie rozczarował, może dlatego, że oczekiwałam po nim jakiejś postawy obywatelskiej, jakiejś odpowiedzi – dlaczego tam się dzieje tak a nie inaczej. Tego w dalszym ciągu w tamtej poezji nie ma i musimy na takiego poetę czekać”.

Oczekiwanie „postawy obywatelskiej” oraz opisu sytuacji w ZSRR u poetki stanowczo odzeganującej się od politycznego zaangażowania może dziwić. Zapewne na swój sposób pojmowała tę postawę inaczej niż wówczas Stanisław Barańczak. Po brutalnej pacyfikacji robotników w Radomiu w czerwcu 1976 roku całym sercem angażuje się on w działalność opozycji demokratycznej, podpisując protestacyjne listy, biorąc udział w głódówkach, stając się aktywnym członkiem Komitetu Obrony Robotników, za co zostaje wyrzucony z pracy na Uniwersytecie imienia Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz skazany na więzienie. W liście z 4 marca 1977 roku donosi o tym Szymborskiej ze zgrzytliwym

humorem: „Pisze bowiem do Pani wyrzutek społeczeństwa, kryminalista, którego dnia 14.II. skazano na rok z zawieszeniem i grzywnę. Byłoby to nawet zabawne, gdyby nie było takie wyreżyserowane i pozbawione wszelkich elementów prawdopodobieństwa. Na zakończenie rozprawy sąd wygłosił przekonanie, że okres zawieszenia kary da skazanemu (czyli mnie) szansę resocjalizacji. Resocjalizuję się więc usilnie, ale jakoś nic z tego nie wychodzi i stale się czuję wyrzutkiem i wstyd mi, że jeszcze chodzę po tym promiennym świecie”.

Pozbawiony możliwości pracy poeta dorabia recenzjami pisanymi pod pseudonimem Barbara Stawiczak oraz poświęca się intensywnej pracy przekładowej. Bezskutecznie stara się o paszport, który ostatecznie otrzymuje i 28 marca 1981 roku, oraz wyjeżdża z rodziną do Stanów Zjednoczonych na zaproszenie uniwersytetu harwardzkiego. Po ogłoszeniu stanu wojennego decyduje się na emigrację i zostaje na tym uniwersytecie profesorem na wydziale sławistyki. Nadal, wbrew wszelkim trudnościom, podtrzymuje i rozwija – na razie tylko korespondencyjną – więź z Szymborską, zaś ta, w liście z 21 lipca 1988 roku, stanowczo się domaga: „Kochany Panie Staszku! Proszę do mnie nie pisać per »Szanowna i droga Pani«, bo to

mnie przygnębia i stale przypomina, że nie mieliśmy okazji wypić na Ty. A mówić Ty takiemu świetnemu poecie, jak Pan, byłoby bardzo miło”. Toteż formuły oficjalne rychło zamieniają się w listach w wypowiedzi coraz bardziej czułe i bezpośrednie, stając się świadectwem pogłębiającej się z upływem lat serdecznej przyjaźni. Barańczak pisać będzie: „Najukochańsza Wisławo”, ona: „Kochany Staszku” lub „Kochani Barańczakowie”, pamięta bowiem zawsze o całej rodzinie przyjaciela, jego żonie Annie oraz synu i córce. Barańczak zaś darzy z odwzajemnioną sympatią i szacunkiem Kornela Filipowicza, szczerze współczując przyjaciółce po jego śmierci. Na jednej z kartek z maja 2005 roku – dzięki czemu bardziej zrozumiały staje się ukryty sens zawarty w tytule książki – tak dalece powściągliwa w wyrażaniu swoich uczuć poetka wyznaje wprost: „Aniu i Staszku! Chcę powiedzieć tylko, że Was kocham. Inne pozytywne uczucia też wchodzi w grę”.

Gdyby sądzić jedynie na podstawie tej korespondencji, Stanisława Barańczaka – w przeciwieństwie do Czesława Miłosa – Stany Zjednoczone właściwie niewiele interesują. Czy dlatego, że uznał, iż co miał najważniejszego do powiedzenia na ten temat, zawarł w swoich wierszach i esejach? W każdym razie zdaje się

żyć głównie w środowisku pisarskim i w świecie książek, głęboko zanurzony we własnej pracy twórczej. Trudno przecenić jego zasługi położone w przyswajaniu poezji polskiej czytelnikom anglojęzycznym oraz nowego otwarcia całych, dotychczas nieznanych w Polsce obszarów poezji anglosaskiej, czego liczne ślady znaleźć można także w omawianej korespondencji. Już po przeczytaniu w 1983 roku *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku* Szyborska odnotowuje (list z 20 lipca 1983): „Antologia angielska – robota wspaniała, a Cummings jak taniec na linie. Zżera mnie zazdrość”. Ukazanie się *Ocalonego* w tłumaczeniu wita z entuzjazmem: „To jest jedyna w swoim rodzaju *Ars Poetica*, której do tej pory jeszcze żaden poeta nie napisał” (list z 14 września 1992). Po ogłoszeniu drukiem *Fioletowej krowy: antologii angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej* pisze: „Staszku, Twoja Krowa jest jednym z cudów Twojego dowcipu i talentu, bo już gołym okiem widać, ile w to samego siebie włożyłeś” (list z 2 listopada 1993). Barańczak pracuje niezwykle intensywnie, w zdumiewającym tempie, przygotowując, poza tomami własnych wierszy i esejów, antologię polskiej poezji, kolejne tomy Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego, tragedie Shakespeare’a. Pojmuje swoją pracę

jako zarazem wyraz pasji, powołania, zadania i obowiązku. W jednym z listów (z 22 maja 1992) pół żartem, pół serio zauważa: „Ufam, że tymczasem dotarły do Ciebie kolejne wytwory mojej dość przeraźliwie intensywnej aktywności translatorskiej (słyszę coraz więcej narzekania czytelników, którzy nie nadążają z czytaniem za moją produkcją, ale co mam począć – takie luki są w tym względzie do zapelnienia i tyle cudzych spapranych przekładów do poprawienia...”).

Korespondencja ta uzmysławia, ile torująca sobie stopniowo drogę do Nagrody Nobla Wisława Szyborska zawdzięczała, co poetka oczywiście umiała dostrzec i docenić, mistrzowskim przekładom Barańczaka oraz jego usilnym staraniom publikowania ich w Stanach Zjednoczonych – czy to w prestiżowych czasopismach oraz miesięcznikach, czy też, później, w formie osobnych książek. Jakże wymowny dowód szlachetnej bezinteresowności. Barańczakowi będzie w tej pracy dzielnie sekundowała, z podobnym zaangażowaniem i entuzjazmem, jego doktorantka i przyjaciółka, Clare Cavanagh (obecnie profesor wydziału slawistyki na Northwestern University). Trudno się zatem dziwić, że zamiast interesować się tym, co się aktualnie dzieje w USA, Barańczaka zaprzętają sprawy tak istotne,

jak na przykład problem ze zrozumieniem, co to jest „tłuk pięściowy” (list z 23 grudnia 1986), wspomniany przez autorkę wiersza *Rozpoczęta opowieść* z tomu *Ludzie na moście*. Tutaj zresztą, co nie bez ukrytej satysfakcji odnotowuje Krynicki, tłumacz się dosyć zasadniczo pomylił.

Wypada w tym miejscu podkreślić, że noty Ryszarda Krynickiego nie są w tej książce – podobnie zresztą jak w zbiorze korespondencji Szyborskiej z Herbertem – jedynie rutynowym uzupełnieniem dokonywanym przez redaktora. Przeciwnie, stanowią obok listów samodzielną narrację, bezcenne źródło informacji, nie tylko dlatego, że z wielką kompetencją przybliżają obecnemu czytelnikowi mniej znane wątki życia kulturalnego w okresie PRL. Istotne jest także, że edytor blisko przyjaźnił się z Barańczakiem, dzięki czemu może odsłonić niektóre nieznanne fakty z jego biografii. Pisze na przykład, że aby pomóc w sfinansowaniu publikacji tomiku poezji Kornela Filipowicza *Powiedz to słowo* w Wydawnictwie a5, które wówczas miało finansowe problemy, Barańczak dyskretnie przekazał na ten cel swoje honorarium, o czym nie wiedział nikt, nawet Wisława Szymborska.

Szyborska czasami, choć rzadko, pisze o tym, co się dzieje w kraju. W liście z 18 lipca 1981 roku, przebywając z Kornelem Filipowiczem na

wakacjach w Oleśnicy, parodystycznie nawiązuje do obowiązującej nowomowy, donosząc przyjacielowi, który osiedla się w Ameryce: „Przesyłamy rzeczny widok z Ojczyzny, w której żniwa zapowiadają się bardzo dobrze, a co do reszty, to nie wiadomo, bo nie widać”. Natomiast w liście z 10 grudnia 1981 roku, tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego, wyznaje, że nie potrafi się skupić na własnej twórczości. Mając na uwadze wszędobylskie i czujne oko cenzora, posłuży się ironicznym szyfrem, stwierdzając, że „podczas sztormu to chyba nawet Conrad nie pisał”. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości zarówno Szymborska, jak i Barańczak, pochłonięci sprawami warsztatowymi, zdają się nie przywiązywać szczególnej wagi do życia politycznego Trzeciej Rzeczypospolitej. Jednakże z nielicznych napomknień i wzmianek wolno wnioskować, że najbardziej budziły ich niepokój i zastrzeżenia recydywa pozostałości PRL w świadomości społecznej oraz wzrost populizmu i tendencji nacjonalistycznych, niezrządkiem o zabarwieniu katolickim.

Te listy, pisane błyskotliwym stylem, ubarwiane wyjątkowym poczuciem humoru, coraz to zaskakują inwencją wyobraźni. Pragnąc zrewanżować się Barańczakowi za płytę z nagraniami Bacha, Szymborska pyta: „Czym mogę się Wam

odwdzięczyć – może jakieś książki są Wam potrzebne? Błagam, zażądajcie czegoś ode mnie. Bo jeśli nie, będziecie zdani na mój gust i wybór. Będzie to prawdopodobnie 5 kg buraków, męska woda kolońska »Brutał« i tuzin muchomorów ogrodowych” [list z kwietnia 1989 (?)]. Barańczak zamieszcza w liście z 9 stycznia 1993 roku zabawny, choć niepozobawiony w podtekście poważniejszych treści wierszyk: „Siedzimy na Florydzie, / Gdzie w szarzyźnie i bidzie / Ludność zdławionym piskiem / Biadoli nad wyzyskiem”. Uzupełnia listy i wido-kówki rozmaitymi limerykami oraz humorystycznymi tekstami. Szczególnie bawi *Konferencja w „Astorii”*, czyli fikcyjna konferencja prasowa po przyznaniu Szymborskiej Nagrody Nobla. Jak wyjaśnia autor, „silnie zmęczona i wyczerpana nerwowo laureatka od chwili usłyszenia pierwszego pytania popadła w rodzaj transu, który podręczniki parapsychologii określają jako »mówienie językami«, a który w tym szczególnym wypadku polegał na przemawianiu głosami wybitnych poetów polskich a Jej poprzedników na niwie. Od Biernata z Lublina poczynając” (list po 5 października 1996).

Nader rzadko dochodzi w tej korespondencji do głosu ton inny, bardziej tragiczny. Barańczakowi w pewnym momencie wyrывa się z piersi wyznanie: „Trudno byłoby

żyć bez Ciebie w tym cholernym świecie – mówię zupełnie serio” (list z 15 listopada 1992). Szymborska w korekcie do wiersza *Komedyjki* zauważa na marginesie, że „życie nie jest nawet tyle smutne, co raczej groźne” [list po 6 grudnia 1992 (?)]. Między nimi panuje milcząca umowa: najtrudniejsze, najbardziej dramatyczne doświadczenia należy w listach albo pominąć, albo jedynie bardzo skąpo o nich napomykać. Pisać o tym otwarcie po prostu nie należy do dobrego tonu. Obowiązuje zabarwiona humorem dzielność bycia.

Toteż na życzenia świąteczne w 1990 roku, w którym, 28 lutego, zmarł tak bliski jej Kornel Filipowicz, Szymborska odpowiada, że „Dla mnie te święta będą smutne bardzo, ale to inna sprawa” (list z 23 grudnia 1990). Swoje problemy zdrowotne całkowicie pokrywa milczeniem. Barańczak podobnie. Pogarszający się stan swojego zdrowia traktuje zwykle z dystansem, a nawet lekceważeniem. Kiedy zatem w jednym z listów (z 15 listopada 1992) napomknie, że mu „zdrowie nie dopisuje i skłania do domatorstwa”, na wyrazy zaniepokojenia przyjaciółki odpowiada uspokajająco: „przepraszam, jeśli w moim poprzednim liście zabrzmiał jakiś ton kwękania czy narzekania. Wręcz przeciwnie, kiedy tak na siebie samego popatrzę, to jestem aż z lek-

ka zatrwożony tym, że jakoś mnie los oszczędza i że do tej pory, odpukać, suma krzywd, niepowodzeń, tragedii itp., jakie na każdego w życiu spadają, jest w moim wypadku zadziwiająco mała: nawet jak coś się ze zdrowiem popsuło, to w wersji łagodnej i znośnej..." (list z 6 grudnia 1992).

A pisze te słowa poeta dotknięty pogłębiającą się nieustępliwie chorobą Parkinsona, która coraz bardziej go unieruchamia, pozwalając pracować jedynie kilka godzin przy biurku.

Dolegliwości zdrowotne stopniowo wyłączają Barańczaka z życia uniwersyteckiego i publicznego, zamykają w domu, uniemożliwiają podróże, także do Polski, gdzie spotykał się z Szyborską. Do końca się jednak nie poddaje, o swoich nasilających się ograniczeniach jedynie powściągliwie, a nawet z humorem wspomina, wciąż pisząc limeryki oraz wiersze humorystyczne, wymyślając nowe podgatunki w rodzaju „sarmatoły” czy „ocypelimeryki”. Nie ustaje ani na moment w twórczości translatorskiej i uzupełnianiu wyborów wierszy Szyborskiej, której międzynarodowa sława, w znacznej mierze dzięki niemu, nieustannie rośnie. Ostatni list, który napisał do Szyborskiej, zwracając się do niej

słowami: „Wisława nasza Najdroższa”, nosi datę 15 sierpnia 2001 i zawiera cykl „prowerberyków”, czyli, jak autor wyjaśnia, „limeryków, które w ostatniej linijce umieszczają parafrazę lub echo dźwiękowe jakiegoś znanego powszechnie przysłowia”. Szyborska, wiedząc, że Barańczak nie jest już w stanie do niej napisać, w dowód pamięci, rok po roku, przesyła jemu i jego rodzinie opatrzone czułymi i zabawnymi dedykacjami kolejne tomy swoich wierszy oraz pisane na odwrocie wyklejanek życzenia świąteczne.

Jest ta korespondencja, poza wszystkim, prawdziwym wzorem okazywania sobie podziwu i szacunku, ale także delikatności uczuć, serdecznej przyjaźni i dobroci, starannie ukrytych pod powierzchnią słów. „Kultura kontaktu stoi w listach obojga na najwyższym, niespotykanym już dzisiaj poziomie”, co nader trafnie kiedyś zauważył, cytowany na okładce książki, Piotr Śliwiński.

Aleksander Fiut

Wisława Szyborska, Stanisław Barańczak, *Inne pozytywne uczucia też wchodzi w grę. Korespondencja 1972–2011*, opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2019

„Kwartalnik Artystyczny”
na Międzynarodowych Targach Książki
w Krakowie 2019



Archiwum „Kwartalnika Artystycznego”

W niewiadomogdzie

Okoliczniki północnych pól to już dziewiąta książka poetycka Pawła Tańskiego. Tomik dedykowany jest Mikołajowi, synowi poety, więc można przypuszczać, że wiele wierszy będzie miało charakter inicjacyjny, wtajemniczający w los. Wersy będą dzielić się fascynacjami światem, śmiałym nastrojeniem zmysłów na jego pogłębiony odbiór. Ojciec będzie chciał asystować synowi w zawiązywaniu wzruszeń, towarzyszyć na ścieżkach słowa, asekurować przed zalewem byle jakich frazesów. Zagra mu *Blues for the Red Sun*: „niesiesz w kieszeni pestki / śliwek, fioletowe ich skórki w dobrym lesie, dobrym bluesie. Oko kosa, traktor / w polu, pora żniw, czerwony brzuszek gila”.

Paweł Tański jest poetą wyobraźniowej ekwilibrystyki, jego poszukiwania formalne i kojarzenie metafor wydają się swobodne, lekkie i szczerze, jakby inaczej zwyczajnie nie dało zbliżyć się do rzeczywistości. Te wersy i strofy cały czas się

dzieją, a poeta przykłada do nich rozwibrowane zmysły, by doświadczać każdej ważnej pory i dawać jej świadectwo. Jakby dłoń kładł na korze topoli, by wyczuć przepływy wody, krzepnięcie mikroelementów, cały niewidzialny gołym okiem świat – kiedyś ukrywał się pod topolami i zapisywał zdania z wiśni (patrz: tomiki wcześniejsze). Jego wyobraźnia nie jest uprzedzona gotowymi kliszami, wydaje się być nieufor-mowana, rzucająca się nieustannie w rejestry i brzmienia bycia. Bohater tych wierszy opowiada jak dziecko, u którego świat zawsze powstaje od nowa, a słowa zyskują dodatkowe znaczenia z niespodziewanych koligacji, stawiając na spontaniczne sąsiedztwo. Te wiersze to dynamiczne, nieuładzone istnienia, nieskrępowane jeszcze racjonalnymi pobudkami, z każdym rokiem rugującymi z naszej fantazji elementy kalekie, zepsute, odpryski.

Człowiek wychodzący nam naprzeciw ze świata Tańskiego w dużym stopniu posiada oko nieuprzedzone, wyobraźnię gotową na gry

słów i obrazów, szczególnie czułą membranę ich poruszeń, dysonansów, mikrotonów. Każdy jego tomik jest skomponowany jakby utwór muzyczny, zaczyna się od intro, a następujące potem kaskady wersów i strof porywają nas i zajmują. Tański „nagrywa” zawsze, nie kłaniając się żadnej poetyce (choć gdzieś pośrodku tych wierszy przypominają mi się Witold Wirpsza i Tadeusz Nowak), w imię samowoli słów i w ramach swawoli znaczeń. Tański to poeta zbuntowanej energii, która próbuje się wyładować w jego wersach i wersjach zdarzeń – rozsadza ramy wiersza kawalkadą obrazów, które na niego nacierają, by w końcu mogły puścić szwy logiki, a język mógł kumulować czystą energię, nieobciążoną komunikacyjnym zadaniem.

To deskryptor rozplenających się znaczeń, poeta nadpobudliwej wyobraźni, którą wiersze próbują jakoś opanować, ale kolejne słowa otwierają już nowe światy i przestrzenie. Zanim na dobre zdążymy się z nimi oswoić, będą wypierały je nowe. Bohater tych wierszy zachowuje się jak człowiek doświadczący w bezpośredni sposób rzeczywistości, więc wiersze rozsadza od napięć, wrażeń, językowych powinowactw, a obrazy zderzają się ze sobą jak rozpędzone pociągi. Kreatywności tej dykcji otwierają semantyczne pola i „obłąkane” kręgi

mowy, bo „w powietrzu unoszą się dymy nokturnów, konturów / gramatycznych gwar”, za plecami czyha „kartel producentów witamin”, „odrana płyta siekiery / leżała na brzegu lasu”, a ty czekasz na ruch „wrzącej dzikiej jabłoni na polu, czerwone / wody ziemi, okoliczniki nocnych / piór”, przed zaśnięciem „kofeinowe ściany / wanny”.

Cechą wysuwającą się na czoło tej poetyki jest percepcyjna gorączka czy gonitwa: wezbrana fala wrażeń, impulsów i impresji, podmywająca grunt, na którym stoi podmiot wiersza. Słowotok jako emblemat chaosu, z którego dopiero musi wyłonić się sens. Kolekcja, inwentarz, wyliczenie – jak stwierdza Piotr Michałowski. Potoki, ciągi, wątki. Ale i tak będę się upierał, że autor *Kreski* to ukryty klasycysta, głęboko spowinowacony z mitologią i toposami, który na czytelnika ceduje całkowitą odpowiedzialność za wyłaniający się w trakcie lektury „ład”. Poeta okaleczonej dykcji (kto wie, czy motyw zranień nie jest najczęściej powracającym tu lejtmotywem?), zostawiający w naszych rękach to, co w kółko się rozpada. I wciąż spada, spada, spada.

Bartosz Suwiński

Paweł Tański, *Okoliczniki północnych pól*, Wydawnictwo Forma, Szczecin, Bezrzeczce 2019

Poezja w czasie zamieszek

Może warto zacząć omawiać nie wierszy tomu *Tiergarten* Anny Matysiak od refleksji poświęconej jednemu z najczęściej przywoływanych obrazów Kazimierza Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle*, powstałemu w latach 1914–1915 jako refleks pracy nad scenografią do pierwszej futurystycznej opery Michała Matiuszyna *Zwycięstwo nad słońcem*, wystawionej, z prologiem pióra Wielimira Chlebnikowa, w roku 1913, w której czarny kwadrat – figura, do której Malewicz jeszcze kilka razy powracał – zajmował miejsce „pokonanej” gwiazdy. Uzasadnione też wydaje się kojarzenie – fakt, że odległe, ale w czasie dość bliskie – czarnego kwadratu Malewicza z *Jądrzem ciemności* Conrada, który to tytuł w oryginale brzmi jeszcze dosadniej: *Heart of Darkness*, czyli „serce ciemności”. Czerń i ciemność wydają się właściwe dla określenia barwy czasu, w którym od ponad już stulecia biegnie nasza historia i o którym mowa w tytułowym wierszu zbioru Matysiak:

te wszystkie ciemne światy
podziemne korytarze [...]
trzeba im kiedyś powiedzieć:
zaczynasz się tu, a tu kończysz [...]
ania Tiergarten

I w kolejnym utworze:

właściwie jak mam się urodzić
do połowy zanurzona
w czarnej próżni [...]
serce mam czarne czarne czarne

Tytułowy Tiergarten to nazwa dzielnicy Berlina, ale słowo to znaczy tyle, co ogród zwierząt, zwierzyńiec i takim właśnie zwierzyńcem jest świat bohaterki tych wierszy, powiadającej w otwierającym tom utworze *nie jestem dobra*:

niedawno zobaczyłam zdjęcie dowódcy
batalionu „Kurt Eggers”
no wiesz, kompania propagandowa
oddziałów SS
i miał twarz brata mojej babci, ojej, i takie
poczułam pocziwe ciepło rozpoznania

Można – i chyba należy – odczytać te słowa jako nawiązanie do poprzedniego zbioru *Tyle nieznananych ryb* (nie przypadkiem nowy tom poprzedza motto: „wystarczy / na chwilę spuścić z oczu / te wszystkie / wielkie wybuchy / fuzje jonowe / i rozpędzone / niezderzone jeszcze / hadrony // i już / zjawia się ryba”), w którym fragmentaryczne migawki nawiązujące do realiów drugiej wojny światowej wpisują się w przestrzeń współczesności i są echem tego, co niegdyś Ewa Lipska określiła mianem „przestrzelonej pamięci”, jaką obarczone są pokolenia powojenne. Rzecz w tym, że u Matysiak ta pamięć funkcjonuje nie tylko w przestrzeni osobistej biografii bohaterki,

lecz jest czymś przenikającym całość egzystencji w wymiarach makro- i mikrokosmicznych: przenika całość bytu. Tym, co stanowi jej fundamentalne doznanie, jest ból świata (*Weltschmerz*), daleko przekraczający odczucie bólu istnienia. Jej organiczne zjednoczenie z całością kosmosu sprawia, że staje się jego nieredukowalnym jądrem, jak w wierszu *uczulenie*:

czy da się bez lęku, czy też nie
nie wiesz
możesz tylko się skulić
to, co ludzkie, zostaje gdzieś w czubkach
palców
z tyłu głowy, ale bardziej na zewnątrz
mówią, nie obcinaj kołtuna, bo umrzesz

(Tak nawiasem, gdy już ważę się na skojarzenia, warto przypomnieć litewskie określenie charakteru Polaków jako *plica polonica*, czyli kołtun polski, zaś wedle panujących jeszcze w XIX wieku przesądów uważano, że obcięcie kołtuna powoduje między innymi ślepotę). Obcięcie kołtuna byłoby zatem zagrożeniem integralności osoby, która winna być zdolna do życia ze skazą, jaką została dotknięta, czy z nieprzewyciężonym lękiem, który stanowi jeden z nieredukowalnych wyznaczników jej tożsamości. Ten motyw zresztą – lęk zagrażający własnej integralności – towarzyszy poezji Matysiak już od wydanego w 2015 roku debiutanckiego tomu *Czułość*

liter. Tutaj, w wierszu *defilada*, jest on przewyciężany przez miłość:

nooooo!
oczywiście, że się trzęsiesz, An
gorączkowe poszukiwanie zbroi, była tu
gdzieś, po
drodze kichasz
(palec spada na „o”, śmiejesz się, bo to
freudowska po-
myłka i boisz się tego okolicznika okoliczności,
bo dla-
czego po drodze, przecież chcesz kochać,
już zawsze,
niech to się nigdy nigdy nigdy nie skończy)

Lęk przed światem zderza się tutaj z lękiem przed spełnieniem, które jest zawsze zagrożone i właściwie nieosiągalne, niepochwytnie właśnie wtedy, gdy zdaje się być w zasięgu ręki. Organizm nie jest przystosowany do uczestnictwa w wielu wymiarach jednocześnie, zaś przejście z jednej skali do innej, z wymiaru w wymiar musi sprawiać ból:

skurcz akomodacyjny (ten nagły ból tak się nazywa)
może to kwestia słabego kleju
albo jednak przesłanie w języku bestii
oko

W przestrzeni tu kreowanej, w której przenikają się mikro- i makroświaty, ów ból jest nieunikniony i niezbywalny, tyleż cielesny, co metafizyczny. Przecucie, że ład kosmosu jest stale zagrożony, pojawia się zwłaszcza wtedy, gdy nie sposób znaleźć słów umożliwiających porozumienie:

moje usta krążą po okolicy [...] czasem nawet ruszają na podbój okolicznych przyładków wtedy milczą, bo nie znają języka

usta

Ale ład kosmosu jest zarazem, by przywołać spożytkowane dawno określenie, „ładem serca”, które, by przypomnieć przywołane już wyznaczenie, jest „czarne czarne czarne”, ale jest też „centralą” z wiersza *serce*:

organy peryferyjne są do ogarnięcia można zrobić mapę w skali zmieszanej, choć kresy na końcach palców odczuwają niedosyt sygnałów z centrali. to takie mrowienie. w centrum zamieszki.

Mapa ciała świata wydaje się stabilna, lecz rysująca ją ręka odczuwa w czubkach palców drgania dochodzące z „jądra ciemności”, z serca. Przy tym, co potwierdza lektura całości zbioru, owe „zamieszki” trwają permanentnie, zaś nieznanomość języka uniemożliwia zrozumienie „przesłania w języku bestii”. Integralność świata i integralność osoby nieustannie poddawane są próbie, wciąż narażone na rozpad. Widać to najwyraźniej w cyklu wierszy o smoku, którego bohaterka tych wierszy nosi w sobie („pod językiem hoduję smoka”), co uniemożliwia jej wewnętrzną integrację: „język bestii” zagłusza, zaćmiewa język własny:

mówią znajdź swój własny język a przecież on się nie chce oderwać ode mnie mój obcy za zębami

To napięcie między językiem obcym, smoczym, kolonizującym mowę ludzką i własnym językiem, pozwalającym na swobodę ekspresji stanowi o nośności i dynamice tej poezji, ale też określa kondycję świata i człowieka próbującego odnaleźć w nim wyspę spokoju, azył chroniący przed bólem istnienia, jak w dystychu otwierającym wiersz *defilada*: „na wyspie zrobionej z szafy siedzę bezpiecznie / a pod stopami ciasno mi krąży las”. I znów skojarzenie – warto wspomnieć, że oberiuci, członkowie działającej w latach trzydziestych sowieckiej, zmiążdżonej przez władze grupy poetyckiej, określali poezję mianem „szafy” – w czasie jednego ze spotkań autorских Danił Charms siedząc na szafie, czytał swe wiersze.

Leszek Szaruga

Anna Matysiak, *Tiergarten*, Dom Literatury w Łodzi, Łódź 2019

Dominium Schulza

Drohobycz, miasto wszechświat, jego centrum i reszta, jakieś gorsze dzielnice, jedno i drugie, jako całość. Rodzina, ojciec, matka, sklep bławatny, ale i ulica Krokodyli, siedlisko rozpusty i grzechu. Mitologiczno-religijne rewiry i wiry, erotyka i namiętności, filtr ironii, ale i zadziwiająca wyrazistość, bezpośredniość i ostrość, prozo-poezja, ten stop, fantastyczny alembik, naczynie i jego zawartość, widziane w świetle słów i prześwitującego Słowa. „Wola życia” i rekonstruowanie jedności świata, tak dynamicznie ukazane w ciągu metafor i porównań na początku *Nocy Wielkiego Sezonu*. Rozbicie i cudowne scalanie w kształt i moc wymagające czuwania, uwagi, troski, wiary i wyobraźni. W splocie pokory i herezji, znanym choćby z Becketta, autentycznym i mocnym.

Fragmenty i interwały między nimi, formy otwarte i nagle zamykające się i zatrzaśnięte, zapisy i próby jakby niejasne czy poronione, które jednak tkwią na swoich miejscach, opalizują, sygnalizują, rzucają urok i czar. I tak jak u Becketta są świadectwem przegranej, a nawet jakiejś nieodwracalnej lub trudnej do odwrócenia klęski, choć przecież nie ostatecznej. Minima, z których biorą się maksima. Ziarno, z któ-

rego wyrasta wielkie drzewo. Jaka szkoda, że nie mamy dziś jego *Mesjasza*, którego tajemnicze zniknięcie jest jedną z największych strat współczesnej literatury polskiej.

To napięcie: mityczny *on* i religijne *ja* – na tym przecięciu czy zwarciu. Skąd bierze się ład zakorzony lub uobecniony w tych opowiadaniach? Jak fabuły mityczne przenikają się z fabułami religijnymi? To też główny węzeł współczesnej problematyki: artyzmu, języka i formy. Zobaczmy, jak realizowane jest to w prozie na przykład Tomasza Manna, Joyce’a lub właśnie Becketta. Ta fragmentaryczność i otwartość, zaniechanie, eliptyczność czy niedokończenie obecne są w toku i fabułach Schulza, w nich rozkręcają się, nakręcają i trwają – to z tego wzięły się *Mesjasz*.

Dziwne antecedencje. Z jednej strony jakby drugorzędność, jakaś miałość czy nawet może tandetność, a z drugiej seksualność, uwodzenie, erotyczny wir. Co ma do tego Zbawiciel? I jak to odnosi się do zbawienia duszy? Czy poszedł tą drogą, czy jednak został w tych ściśle drohobyckich i z nimi powiązanych meandrach? A może *Mesjasz*, o którym prawie nic nie wiemy, miał być zwrotem lub jakąś przedziwną kontynuacją wysnutą bezpośrednio właśnie z tego świata? Także dopełnieniem jedności biografii Schulza,

która przecież zmierzała już do swego kresu.

Miał za plecami Kafkę, jego wzór, a wiadomo, jak jest to ważne w literaturze – kto jest za plecami, kto podpowiada i jednak w jakiś sposób prowadzi, w swoją czy nie w swoją stronę. Ile w tym jest z parodii, imitacji, stylizacji, karykatury, groteski czy pastiszu? I język! Dla mnie niekiedy nazbyt młodopolski, staroświecki, „płomienny” i pretensjonalny – nie jest to język i styl ani mitów, ani tym bardziej Biblii. Podobny kłopot mam z Witkacym i Gombrowiczem, ale Miłosz jednak uniknął tych sideł.

Ciekawe jest, jak mierzy się ze swoimi demonami, jak się z nimi zmagają i jak przed nimi ucieka. Intryguje jego ogień – jest z niego i żyje w nim, jak salamandra. Ile w tym jest prestidigitatorstwa, a ile ducha i rzemiosła, trudno ustalić, tak jak trudno jest przeprowadzić rozróżnienie: ja-narrator i bohater. Dlatego zaciekawia i zajmuje tak on, jak i świat przedstawiony jego debiutanckiego tomu.

Głębia, ciemność, cienie, światło i kwadraty blasku, cisza, oktawy barw, upał, ogień, żar i marzenia południowej godziny. Odwołania do biblijnej pustyni i pogańskiego kultu. „Tajemnica muru porysowanego hieroglifami rys i pęknięć”. Rynek, ulice i ruch po nich. Stryjska, czyli Krokodyli, Podwale, Szewska, Szkolna, Hoczarska, Liszniańska i rzeka

Tyśmienica, jej brzeg, fasady domów, sienie, kostki bruku. Domki i ogródki na przedmieściu, splątany gąszcz zieleni, śmietnik, dziki bez i Tłuja na rumowisku. Jakby surrealistyczne i turpistyczne majaki, zagęszczone i mocno ze sobą powiązane. „Bzykania, błyski i migotania”, nakładające się i prześwitujące na siebie sakralne obrazki i barbarzyńskie malowidła, perswazje i perwersje, nicość i akcja, nieobecność i obecność, zobaczone w jednym rzucie i splocie.

W tym gąszczu i labiryncie bardziej wyrazisty jest świat religijnych pojęć i znaków: rozmowa z Bogiem, malenie i zanikanie (rodzaj *kenozy?*), czekające na ożywcze tchnienie manekiny, sieć biblijnych aluzji: Potop, Kanaan, moloch, Baal, Synaj, walka Jakuba z aniołem, prorocy, Mojżesz i jego laska, osiołek Samarytanina – jakby to było misterium tworzone przez Demiurga, którym raz jest jakiś kreator (Jakub, Józef?), a raz sam Bóg. Rysuje mapę rodzinnego miasta i kreśli mapę swojego wnętrza, pokazując w nich życie objawione nawet w najmniejszych przejawach i manifestacjach, najtajniejszych zaułkach i zakamarkach.

Apokryfy, palimpsesty, arabski, klepsydry, fluidy, szklane kule, oleodruki, alembiki, pałuby, golem, foliały, ognie bengalskie, bodiaki, sztychy, *papier mâché*, woluty, koloidy, fatamorgany, totemy, emanacje,

meluzyny, ługi, nokturny, herezje i mistycyzmy, a także „wegetatywne i telluryczne ingrediencje”. Rójny amalgamat i będące w ruchu panoptikum. Czy ustanowione są i dzieją się po nic i na próżno? Trudno to stwierdzić, w jedną albo w drugą stronę. Wszak można być Demiurgiem i karakonem, raz jednym, raz drugim, i nie są to tylko fantazje czy mrzonki.

Krzysztof Myszkowski

Bruno Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie Jerzy Jarzębski, dodatek krytyczny Stanisław Rosiek, opracowanie językowe Małgorzata Ogonowska, Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2019

„Groteska, jaka groteska”

„Groteska, jaka groteska” – tak u kresu życia swój los podsumowuje główny bohater powieści Bernharda, tytułowy bratanek filozofa Ludwiga Wittgensteina, Paul Wittgenstein. Niegdyś, jak przystało na członka jednej z najbogatszych rodzin Austrii, niestrudzony *bon vivant* i bywalec modnych klubów przedwojennej Europy, kierowca wyścigowy i ekscentryk, ale przy tym również znawca muzyki, przede wszystkim ukochanej przez siebie opery, a także inspirujący i błyskotliwy *dilettan-*

te, którego ostatnie lata upływają w ubóstwie, chorobie i poczuciu opuszczenia.

Groteska jako styl i sposób przeżywania i wyrażania absurdu mechanizmów rządzących egzystencją jednostki jak i społeczeństwa jest zresztą kluczem do powieści i świata, o którym opowiada narrator i zarazem drugi po Paulu, nie mniej przecież istotny, bohater powieści. Narrator, którego możemy, w dużej mierze, utożsamiać z autorem.

Groteskowe jest przede wszystkim życie naznaczone chorobą, która wydaje się dominującym motywem *Bratanka Wittgensteina*, i będzie nam, niczym *basso continuo*, stale towarzyszyć podczas lektury. W wypadku Paula jest to choroba psychiczna, która choć, według narratora, niemożliwa do zakwalifikowania, prowadzi bohatera do ostatecznego osamotnienia, ubóstwa, wreszcie, poczucia rozpaczliwej życiowej przegranej. W wypadku narratora jest to ciężka choroba płuc, która skazuje go na wielomiesięczne pobyty w szpitalu, i jest jego szczególnym, osobnym uniwersum, gdzie spojrzenie na życie i śmierć wydaje się wystrząść, lecz również ulegać różnego rodzaju deformacjom.

Paul zjawia się na horyzoncie świata narratora w momencie, kiedy ten horyzont zdaje się właściwie zamykać, w chwili jego ostatecznego

zwątpienia w sens egzystencji. I to właśnie dzięki spotkaniu z Paulem, dzięki jego rzadko spotykanej intelektualnej pasji, miłości do muzyki i ogromnej wiedzy na jej temat – muzyka, obok choroby, wydaje się stanowić najistotniejszą więź łączącą bohaterów – jak również bezwzględ- nemu oddaniu się „sprawom ducha”, które w jakiś sposób przywracają narratora życiu, wydaje się on znajdować wyjście z egzystencjal- nego impasu. Paul staje się jednym z tych ludzi, którzy, jak pisze Bern- hard, „w pewnych rozstrzygających o naszym losie chwilach i okresach znaczyli dla nas wszystko i faktycznie też byli dla nas wszystkim”. I tak od pierwszego spotkania w mieszkaniu wspólnej przyjaciółki – Iriny – zaczy- na się przyjaźń, która, choć „krucha”, niełatwa i wymagająca nieraz trudu, staje się dla narratora doświadcze- niem decydującym, przenikając weń głęboko i wyznaczając kierunek jego egzystencji.

Powieść Bernharda to także opowieść o Austrii lat sześćdzie- siątych, odtwarzająca topografię wiedeńskich kawiarni, tworzących tło i scenę historii przyjaźni Paula z narratorem. Mimo początkowych zdań książki, sytuujących opisane wydarzenia w konkretnym mo- mencie historycznym (1967, wojna sześciodniowa), historia nie wydaje się być w niej bezpośrednio obecna.

To zaś, co poznajemy, to groteskowo wyostrojony, wręcz karykaturalny obraz kraju zamkniętego w sobie, niezainteresowanego światem ze- wnętrnym, zaściankowego. Przy- wołać tu można epizod uroczystości przyznania autorowi prestiżowej Nagrody Grillparzera, która zako-ńczyła się skandalem i, jeśli potrak- tujemy poważnie relację narratora, odsłoniła małość, perfidię i głupotę licznych przedstawicieli austriackiej artystycznej i politycznej elity.

Zresztą, narrator powieści nie pozostaje dłużny swoim austriackim i wiedeńskim współobywatelom, którzy „do dziś dnia nie uznali jeszcze Zygmunta Freuda”. Ich „zaściankowość” podkreślana jest wielokrotnie, na przykład w epi- zodzie poświęconym groteskowej podróży po „światowej sławy” miastach i uzdrowiskach Austrii w bezowocnym poszukiwaniu ostatniego wydania „Neue Zür- cher Zeitung” (w którym ukazał się interesujący Paula i narratora artykuł o Mozarcie), zamknięty konkluzją, że jedynym miejscem w Austrii, gdzie przeżyć może „istota duchowa”, jest Wiedeń, w którym można jednak dostać szwajcarski dziennik, nato- miast reszta kraju, gdzie gazeta jest niedostępna, nieuchronnie zaliczo- na zostaje do kategorii „zatęchłej dziury”. Stosunek narratora do kraju to swoista *Hassliebe*, która sprawia,

że choć nie umiałby się on obejść bez codziennych wizyt w kawiarniach i restauracjach Wiednia, swoją niezależność od lokalnej „atmosfery” i lokalnych ograniczeń buduje, oddając się wielogodzinnej lekturze prasy zagranicznej, „Le Monde” i „Timesa”, co, przynajmniej z dzisiejszej, także polskiej, perspektywy, może się wydawać czynnością podyktowaną kompleksem zagranicy, charakterystycznym dla intelektualistów w krajach dotkniętych różnego rodzaju historyczną traumą.

Tę opresyjną i prowincjonalną Austrię w pewnym sensie symbolizuje w powieści rodzina Wittgensteinów – tak przynajmniej, jak opisuje ją autor. Wroga sztuce i „duchowi”, a dla jednostek wybitnych (choć także kontrowersyjnych i ekscentrycznych), jak Paul czy jego wuj Ludwig, żywiąca wyłącznie pogardę. Co ciekawe, stosunek Wittgensteinów do Paula wydaje się znajdować paralełę w relacji pomiędzy Austrią a narratorem powieści – jest to zresztą tylko jedna z wielu paraleli (jest jeszcze ta pomiędzy Paulem i jego wujem Ludwigiem, a także pomiędzy Paulem i narratorem) nakreślonych przez autora. Owe paralele zdają się czymś w rodzaju muzycznych kontrapunktów narracji. Narracji, która przy pierwszym czytaniu może budzić zaskoczenie, a nawet rozczarowanie, lecz przy

uważniejszej lekturze ukazuje swój eksperymentalny charakter (powtórzenia, rozwijanie tej samej myśli czy też porównania w kolejnych zdaniach i sekwencjach), i której formalne aspekty Marek Kędzierski, autor nowego tłumaczenia, podkreślając sceniczną (i muzyczną) naturę stylu Bernharda, zestawia z momentami prozy Witolda Gombrowicza.

Powieść Bernharda jest opisem przyjaźni w gruncie rzeczy intelektualnej, wyrażającej się przede wszystkim poprzez rozmowę i błyskotliwą dyskusję przyjaciół, nieograniczoną bynajmniej do tematów wyłącznie muzycznych. Rozmówcy, jak sygnalizuje autor, swobodnie poruszają się po rozległych obszarach filozofii, sztuki, obyczajowości, polityki i szeroko rozumianej kultury. Autor nie umieścił jednak w powieści nie tyle zapisu, co choćby nawet skrótowego szkicu owych konwersacji, co każe ich wyjątkowość przyjmować niejako na wiarę i może czasem budzić w czytelniku – zwłaszcza czytelniku uformowanym przez tradycję literatury polskiej, z jej silnym rysem pamiętnikarskim, eseistycznym i dokumentalnym – pewien niedosyt.

Michał Czorycki

Thomas Bernhard, *Bratanek Wittgensteina*, tłumaczenie Marek Kędzierski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2019

Małe pisma

Krótki opis podróży w tropikach jest malarski i dynamiczny. Czarne, rozpalone ciemności. Upał, żar i wilgotna duszność. Wspaniały, lapidarny i obrazowy opis sztormu. Ocean Indyjski, ukryte za horyzontem Indie i Colombo, stolica Cejlonu. Nieznany krajobraz jest jak „jakiś nudny a złowrogi sen”, takie jest pierwsze wrażenie. Port, park Victoria, w którym oślepiający blask trawy przypomina mu zakopiański blask kwietniowego śniegu. Wieje monsun. Zwiedzają małą świątynię buddyjską, uczestniczą w tamilskim weselu i jadą pociągiem w kierunku Kandy, dawnej stolicy, gdzie znajduje się sławna Świątynia Świętego Zęba, widząc rozwydrzenie form i kolorów, ich rozrzutność, siłę, namiętność i szalone konfiguracje.

Felietonowe zakopiańskie obrazki wprowadzają w demoniczno-narkotyczną i „zabójczą dla tuberkulicznych bakcyli” atmosferę, przedstawiają lokalne dogmaty, typy mieszkańców, zarysy charakterystyk wybrańców i rozważania o wyższości jednych nad drugimi, wielkich Mogołach i „mogołach-aspirantach”, przenikaniu czy raczej zapętłaniu się życia i sztuki i staczaniu się w otchłań. Dowiadujemy się, czym jest dandyzm zakopiański, poszukujemy człowieka (względnie konsorcjum)

z dużymi pieniędzmi, żeby móc założyć pod własną redakcją pismo artystyczno-krytyczne, wreszcie odlatujemy z tych szczytów i dolin aeroplanem do Warszawy.

Wiersze i *Wierszyki z rysunków* to liryczne impresje, wygibasy i bohomyzy, bo talentu poetyckiego, jak sam stwierdził, nie miał, które bawią i weselą niczym, *toutes proportions gardées*, *Boyowe Słówka*, na przykład: „Chodził do mnie – nie wiem po co / Chodzi mu – lecz nie wiem o co?”, ale są też groźnie brzmiące, jak: *Krytyka stosunków klozetowych na Antołówce w 'wolnym' wierszu wyrażona* i *Do przyjaciół gówniarzy* z pamiętnym mottem czy aforystyczna zwrotka: „Idź książeczko między ludzi, / Idź i myśli piękne budź”.

Część trzecia zawiera siedem rozmów z nim, para- i pandemonicznym demonem, „interesującym dramaturgiem i frapującym malarzem” tudzież teoretykiem-filozofem, w których mówi o sztuce i produkcji artystycznej, zadowoleniu i niezadowoleniu z krytyki, maksymalizmie i kompromisach, ekspresjonistach, dekadentach i reformatorach, pstrzej maskaradzie „narodowej” czy „ludowej”, planach, zamierzeniach i kończeniu, pogłębiającym się wśród ludzi (w Zakopanem i nie tylko tam) plugawieniu, upadku umysłowym i trzebieniu głębszych zaintereso-

wań i kończy o tyle syntetyczną, co – jak to u niego, zawiłą odpowiedzią na pytanie: Co Pan w ogóle robi? – „Próbuję stworzyć powieść [*Jedynę wyjście* – K.M.], w której konstrukcja formalna usprawiedliwia deformację i bezsens. Przeprowadzę w niej zasadę Tożsamości Faktycznej Poszczególnej i każdego momentu jego trwania w nieskończonym Istnieniu w całości. Zasadniczym bowiem akcentem w estetycznym wrażeniu jest sam proces całkowania wielości w jedność, który niestety raz tylko w jego czystości i świeżości w stosunku do każdego Istnienia Poszczególnego zdefiniować jako kombinację elementów znaczeniowych stanowiących integralną część bezpośrednio działającej konstrukcji Czystej Formy, w estetycznym znaczeniu rozdzielania wartości życiowych i formalnych, określić można”.

W dziele czwartym znajdujemy wydaną anonimowo przez niego, Tymona Niesiołowskiego, Tadeusza Langiera i Augusta Zamoyskiego jednodniówkę „Papierek lakmusewy”, będącą parodią awangardowych pisemek typu „CZYK-CZYK BAM-BAM”, zakończoną wistem *à rebours*: „BLAGA / TO / CUDOWNNA / RZECZ!”, mieszczącą manifest, kilkanaście wierszy, aforyzmów, piosenek i fragmentów prozy parodiujących francuskich i niemieckich dadaistów

i futurystów oraz jego auto-parodystyczny dramat *Redemptoary*.

I w *Appendixie* rzecz ze wszechmiar poważna i ważna – autorska wersja rozprawy *Ogólna podstawa krytyki poglądów Koła Wiedeńskiego i pokrewnych (Zarzut błędnego koła)*, w której raz w bardzo zawiłym i pogmatwanym, a raz jasnym i przejrzystym języku stawia tezy, określa stany rzeczy, wyłuszcza życiowe poglądy, daje ogólne charakterystyki i snuje ogólne krytyki, przedstawia genealogie i składy poglądów, opisuje błędne koło, kombinacje pojęć pierwotnych, międzytekstów i implicytnych konsekwencji, niejasności i sprzeczności, mówi o sztucznych rezultatach, dwoistości faktycznej, jednorodnym materiale i pojęciach, adekwatności z rzeczywistością i Istnieniu w ogóle, istnieniu rzeczy poza naszym spostrzeżeniem, doznaniach częściowych, sprzecznościach logicznych, naiwnym realizmie, dualizmie „ducha” i „materii”, tajnym rusztowaniu wewnętrznym, dziele czystej twórczości, fałszywych i deformujących opisach rzeczywistości, „fuzlach” możliwości, Tajemnicy Istnienia, absolutnej czystości wyjścia, nieprzewidywalności zjawisk międzyatomowych, epifenomenach, matni dualizmu i harmonii, źródeł, składnikach i dogmatach, kwestiach logistyki, solipsystach i idealistach, języku w jego przeróżnych przeja-

wach, myśleniu obrazami i „myśleniu mówienia do siebie”.

Pisma małe, a tyle jest w nich intrygujących i ożywczych myśli, wielkich, otwartych, świetlistych i mrocznych przestrzeni i perspektyw.

Krzysztof Myszkowski

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, wydanie krytyczne ze wstępem Jana Błońskiego, tom 24: *Varia*, opracował Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019

Błońskiego gawędy o literaturze

Książka *Język właściwie użyty. Szkice o poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* zawiera kilkadziesiąt krytycznoliterackich tekstów Jana Błońskiego, zmarłego w roku 2011 krakowskiego krytyka, badacza literatury, humanisty. Mimo podtytułu, wskazującego na poezję jako jedyny temat, w tomie znajdzie czytelnik rozważania również o prozie i szeroko ujętej literaturze. Dokonany przez redaktora naukowego, Wojciecha Kudybę, wybór tekstów pozwala czytelnikowi niezaznajomionemu z twórczością krakowskiego humanisty poznać jego oryginalny sposób wypowiedzania się o polskiej literaturze XX wieku. W czym tkwi specyfika stylu Błońskiego? Mówiąc bardzo

ogólnie, na łączeniu żywiołu oralnego z dyskursywnym, choć tego drugiego jest mniej w zgromadzonych tekstach. Błoński nie tyle skrupulatnie analizował utwory, ile opowiadał o nich na gawędowy sposób, nie stroniąc przy tym od wyrazistych środków wyrazu, zgrabnych porównań i metafor. Oryginalność stylu Błońskiego wynika z emocjonalno-intelektualnego zaangażowania autora, który uprawiał krytykę, unikając przy tym ujęć teoretycznych. Sądzę, że interesował go przede wszystkim proces odczytywania sensów zawartych w utworach literackich i śledzenie konkretnych biografii artystycznych, na przykład Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta czy Tadeusza Nowaka. Zgromadzone w tomie teksty składają się na duchowy i intelektualny portret krakowskiego humanisty, który zabierał głos w sprawach dla polskiej literatury istotnych.

Pomieszczone w omawianej książce wypowiedzi mają duży walor poznawczy, odnoszą się do pierwszorzędnych dla polskiej literatury XX wieku pisarzy, takich jak Tadeusz Borowski, Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Julian Przyboś, Rafał Wojaczek, Stanisław Grochowiak, Tadeusz Nowak, Jan Polkowski, książd

Jan Twardowski. Na marginesie warto zauważyć, że „cień” Przybosia pojawia się w wielu gawędach krytycznych, co w pewnym sensie oddaje pogląd Błońskiego na miejsce tego awangardzisty w krajobrazie rodzimej poezji. Uwzględniając wymienione nazwiska twórców, należy stwierdzić, że do rąk czytelnika trafia zbiór tekstów (nieprecyzyjnie nazwanych przez redaktora i autora wstępu esejami) jeśli nie fundamentalnych dla polskiej krytyki literackiej, to z pewnością reprezentatywnych dla pokolenia humanistów, którzy tuż po wojnie zabierali głos w sprawach sztuki słowa. Chronologicznie pierwsza gawęda Błońskiego o poezji Tadeusza Różewicza pochodzi z roku 1949, natomiast dwie ostatnie, w których krakowski badacz snuje refleksje – kolejno – o wierszach Jana Twardowskiego i Jana Lechonia, zostały opublikowane w roku 2000.

Jak zatem z perspektywy roku 2019 wygląda dorobek krytyczny Błońskiego, który pozostawił ważne książki o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim, Witkacym, Czesławie Miłoszu i Samuelu Beckettie? To pytanie jest nieuchronne choćby dlatego, że zarówno wypowiedzi krytycznoliterackie, jak i rozprawy historycznoliterackie bardzo szybko się starzeją, a w perspektywie czytania analitycznego odstaniają niekie-

dy mielizny myślowe ich autorów, omyłki, niefortunne interpretacje.

Język właściwie użyty otwiera apologia Jerzego Kwiatkowskiego, który nie tylko zasłużył się jako badacz polskiej literatury (przede wszystkim poezji) międzywojennej, ale także jako uważny krytyk literacki. Co ciekawe, Błoński mniejszą wagę przywiązuje do warsztatu Kwiatkowskiego, który przecież celnie diagnozował wartość poezji Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Stanisława Barańczaka, Anny Świrszczyńskiej, a zarazem potrafił nadać swoim refleksjom kształt ujęcia syntetyzującego o wyraźnych podstawach metodologicznych. Portret Jerzego Kwiatkowskiego w ujęciu Błońskiego ma charakter niemal wyłącznie psychologicznego ministudium, co dobrze oddaje tytuł *Pan od piękna*. To przede wszystkim wypowiedź osobista, rodzaj spisane-go mową niewiązaną trenu, poświęconego zmarłemu przyjacielowi, a nie dyskurs o dorobku naukowym i krytycznym wybitnego polskiego literaturoznawcy.

W kolejnym tekście, *Wobec totalitaryzmów. T. Borowski i G Herling-Grudziński*, Błoński dokonuje próby zestawienia utworów z pozoru tylko – według mnie – traktujących o tej samej sprawie, a mianowicie o totalitaryzmie. Kluczem do

zrozumienia tych literackich (a nie dokumentalnych, jak chciałby Błoński) obrazów nazizmu i komunizmu jest uwzględnienie perspektywy, z której Tadeusz Borowski i Gustaw Herling-Grudziński pisali o dwudziestowiecznych totalitaryzmach. Tę sprawę autor pominął, koncentrując się na doświadczeniach obozowych Borowskiego i Herlinga-Grudzińskiego, które odniósł do kwestii etycznych, symbolizowanych postacią Josepha Conrada, przywołanego w końcowej części tekstu. Warto zauważyć, że Borowski, sam będąc po wojnie ofiarą systemu komunistycznego, precyzyjnie rekonstruował „kamienny świat” za pomocą strategii autobiografizującej, choć – z oczywistych względów – dalekiej od formy dokumentalnej. Błoński zwraca uwagę przede wszystkim na stronę moralną postawy bohatera (Tadka) z utworów Borowskiego, odczytując jego obozowe opowiadania jako szczery i mocny gest człowieka, który doświadczył Zła „nie-do-opowiedzenia”: „Doświadczenie obozu jest bowiem w istocie swej nieprzekazywalne. Nikt nie może naprawdę »wstawić się« w sytuację koncentracyjnego więźnia. Borowski podkreśla to także przez to, że swoim bohaterom nie zagląda nigdy do duszy”. W trybie polemicznym należy stwierdzić, że surowość narracji Tadka wyrasta z innego do-

świadczenia niż opowieść Gustawa zawarta w *Innym Świecie. Zapiskach sowieckich*. Perspektywa filozoficzna obecna w warstwie fabularnej utworu Herlinga-Grudzińskiego, a także liryzm i refleksyjność, od których bohater-narrator powieści nie stroni, pozwalają pisarzowi zbudować niemal kompletny obraz nieludzkiego świata, zamkniętego w obozie pracy w Jercowie. Wynika to, między innymi, z faktu, że Herling-Grudziński stworzył swoją powieść z perspektywy emigracyjnej i z myślą o czytelniku zachodnim, który na początku lat pięćdziesiątych miał mgliste lub wręcz nieprawdziwe wyobrażenie na temat „czerwonego” totalitaryzmu. Ważna w tej sprawie książka – *Zniewolony umysł* Czesława Miłosza – ukazała się rok po wydaniu *Innego Świata*. Natomiast Borowski dawał świadectwo zbrodniczej działalności nazizmu bez konieczności uwzględniania innej niż polska perspektywy. Stworzył cykl artystycznie oryginalny i zdecydowanie odbiegający od powszechnie wówczas akceptowanych ujęć martyrologicznych (*vide*: przypadek Zofii Kossak). Celna natomiast jest obserwacja Błońskiego na temat ścisłego związku między totalitaryzmem a organizacją systemu kapitalistycznego.

Zdecydowanie bardziej trafnie wypowiedział się Błoński o poezji Różewicza, którego artystyczny

rozwój śledził uważnie od debiutu. W zaledwie dwóch, różnej długości, tekstach, *Poezja Różewicza* (1949) i *Ścieżki donikąd* (1963), krakowski krytyk prześwietla Różewiczowski świat wyobraźni w sposób, który niewiele stracił na swojej aktualności także dziś, gdy o domkniętej twórczości autora *Kartoteki* wiemy zdecydowanie więcej. Błoński umieścił jego poezję w porządku awangardy, choć z zastrzeżeniem, że droga Różewicza – mimo że w pewnych odcinkach równoległa do Przybosiowej – jest artystycznie wyrazistsza, intelektualnie bardziej złożona. Dostrzegł także powinowactwa języka Różewicza z surrealismem, a zarazem wysoko oceniał umiejętność poety do tworzenia obrazów zadomowionych w porządku racjonalnym. Ta swoista logiczna ambiwalencja znajduje – zdaniem Błońskiego – potwierdzenie na płaszczyźnie języka artystycznego, którego warstwa metaforyczna została przez poetę zredukowana do minimum. Dzięki temu siła wyrazu prostego, chciałoby się rzec prozaicznego, języka doskonale służyła do zapisywania myśli o przeżytej i wciąż na nowo przeżywanej katastrofie. Krakowski humanista ujął to w następujących mocnych słowach: „Rozpacz poety ogarnia naszą epokę (Różewicz pozostał katastrofistą...) i zjawia się świadomość końca, którą można

rozpoznać zarówno w opisach »śmierci i śmierci«, jak nostalgii początków. I liryka, i teatr Różewicza są nieruchome, statyczne. Zapewne dlatego, że ruch stracił sens, sens zaś poeta utożsamia instynktownie z celem. Nic już d z i s i a j nie może się zmienić [...]. Nie ma dokąd wycofać się i można tylko powtarzać to samo zdanie, rozdrapując ranę, z której tryska poezja – daremna. Świat jest labiryntem zaułków. I tak istota poezji Różewicza stała się prawdziwą kwadraturą koła: nihilizmem tragicznym”.

Opowieść Błońskiego o poezji Różewicza rozwija się w kierunku interpretacji monograficznej, zbudowanej na opisach wierszy z dwóch tomów – *Niepokoju* i *Rękawiczki*. Ten wówczas jeszcze niewielki dorobek wystarczył Błońskiemu do tego, by określić poezję autora *Kartoteki* jako wartościową i nowatorską, zajmującą ważne miejsce w obrazie polskiej literatury powojennej. Mimo jednoznacznie pozytywnych ocen Błoński unikał uogólnień nazbyt daleko idących, niekiedy – zamiast efektownej konstatacji – stawiał problem, pytał i wątpił, zachęcając tym samym czytelnika do własnych lekturowych poszukiwań.

Nieco odmiennie, to znaczący pewniej, wypowiadał się Błoński o poezji Zbigniewa Herberta, zarówno w tekście z roku 1955, jak i piętna-

ście lat później. Szczególnie ta druga gawęda, zatytułowana *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, nie pozostawia czytelnika w niepewności co do walorów i znaczenia twórczości autora *Studium przedmiotu*. Już pierwsze zdanie, charakterystyczne dla stylu Błońskiego, łączącego wyrażenia i zwroty ekspresyjne, prozaične z elementami bardziej wysublimowanymi, przedstawia Herberta jako artystę wyjątkowego: „Zbigniew Herbert objawił się publiczności w licznej gromadzie poetów: od rzekomych jednak rówieśników różniło go niemal wszystko”. Dalej Błoński prowadzi śmiałą analizę wierszy z tomów *Struna światła*, *Hermes*, *pies i gwiazda*, *Studium przedmiotu*, *Napis* oraz *Pan Cogito*, wydobywając przede wszystkim dwa aspekty Herbertowskiego „liryzmu”: konstrukcyjny i tematyczny; pierwszy odnosi się do sposobu wypracowywania dystansu, za pomocą którego poeta mierzy się w nowatorski sposób z różnymi (a nie jedną) tradycjami, a więc judeochrześcijańską, europejską, polską. Aspekt tematyczny zaś związany jest z wartościami etycznymi i artystycznymi, wokół których obraca się uniwersum Herberta. W jego środku porusza się, zdaniem Błońskiego, przeciętny człowiek, czyli Pan Cogito: „Powołując do istnienia zmyślonego bohatera wypowiedzi [...] Herbert może jawniej

mierzyć się ze światem, który go otacza. Zarazem jednak umieszcza się w historii, odsłaniając własną słabość i ograniczenie. Pan Cogito jest zatem – wśród postaci Herberta – najbardziej heroiczny i najboleśniej ułomny”.

Końcowa część gawędy o liryce Herberta koncentruje się na fizjonomii i psychice Pana Cogito, który nie tyle jest kluczem do zrozumienia poezji, ile raczej – jak podpowiada Błoński – postacią służącą do budowania gorzkiej refleksji o kondycji człowieka współczesnego. Tu krakowski krytyk wyraźniej niż w wypadku gawędy o Różewiczu stoi po stronie artysty, jest niemal jego adwersarzem, który własną lekturą pasję – o czym świadczą wcale liczne słowa o ekspresyjnym zabarwieniu – przekuwa na rodzaj duchowej biografii Herberta. Ten sam sposób mówienia o literaturze, a więc spersonalizowany, upodmiotowiony, pojawia się w kolejnych tekstach o twórczości Wisławy Szymborskiej, Mieczysława Jastruna, Ernesta Brylla, Stanisława Grochowiaka, Jarosława Marka Rymkiewicza czy Mirona Białoszewskiego. Błoński różnie ocenia poezję wymienionych autorów, niekiedy wchodzi z nimi w ostrzejszy spór, jak w tekście *Czym był, czym mógłby być klasycyzm* (1977), w którym między innymi polemizuje z Rymkiewiczem

o sensie wypracowywania na użytek poezji jakiegoś „nowego”, programowego pojęcia klasycyzmu. Tym niemniej głos Błońskiego w każdej z krytycznoliterackich gawęd brzmi autentycznie i po ludzku, to znaczy ujawnia osobiste pasje lekturowe i badawcze wybory. W tym kontekście warto przywołać następujący fragment: „Ponieważ dobry los strzegł mnie od pisania encyklopedii czy podręczników, nie muszę proponować definicji »klasycyzmu«, która by obejmowała (albo rozgraniczała) wszystkie obiegowe użycia słowa. Podumam raczej nad potrzebami, które sprawiają, że dzisiaj, że jeszcze dzisiaj poeci i programotwórcy odwołują się do tej równie myślącej, co niezbędnej etykiety”.

Uroda przytoczonych zdań tkwi nie tylko w osobistym wyznaniu Błońskiego, ale także w sposobie organizowania kontaktu z czytelnikiem. Bo oto czasownik „podumam” wprowadza do krytycznoliterackiego tekstu atmosferę działania w pewnym sensie nieuporządkowanego, improwizowanego, a zatem opartego na wolnej od akademickich rygorów grze skojarzeń. I tak jest w przywołanym tekście, w którym Błoński swobodnie porusza się po rozległym areopagu literackim i filozoficznym, po to by rozprawić się z „programowo” ustalonym przez polskich poetów klasycyzmem.

Podobnie jest w wypadku „obrony” Białoszewskiego (*Liryka Białoszewskiego*, 1961) czy prezentacji wyrazistej postawy artystycznej Wojaczka (*Inne lęki, inne bajki*, 1970). Szczególnie w krótkim omówieniu wierszy tego ostatniego poety doskonale widać strategię krytycznoliteracką Błońskiego, który nie tylko potrafił celnie scharakteryzować oryginalną osobowość twórczą Wojaczka, wybijającą się na tle „gromad poetów” (określenie Błońskiego), ale trafnie umieścił ją w szerszym, literackim kontekście. Wskazał pewne powinowactwa liryki autora *Sezonu* z wczesną twórczością Gałczyńskiego i Baczyńskiego. Krakowski humanista poszukiwał w sztuce słowa – nawet w tej awangardowej czy nowatorskiej – śladów zakorzenienia w innych tekstach, a zarazem potrafił precyzyjnie wskazywać w niej elementy w pełni oryginalne, autorskie.

Moim zdaniem najwartościowsze teksty krytycznoliterackie Błoński poświęcił prozie i poezji Tadeusza Nowaka: „*Prorocy już odchodzą*” (1956), *In illo tempore* (1967), *Tadeusz Nowak „Psalm o nożu w plecach”* (1967) oraz *Pieśniarz chłopskiego plemienia* (1972). W omawianym tomie nie zachowano porządku chronologicznego, co trochę utrudnia śledzenie frapującego procesu „odkrywania” walorów twórczości

prozatorskiej i poetyckiej Nowaka przez Błońskiego. W gawędzie krytycznej „*Prorocy już odchodzą*” najpierw sugestywnie opisuje okres socrealizmu („Lakierniczych powieści, zakłamanych wierszy [...]”), a następnie omawia tom wierszy Nowaka, wskazując na ich „artystyczną labilność” i nierówność. Niemniej jednak, tak jak w wypadku Różewicza, Wojaczka i Białoszewskiego, wstrzymuje się Błoński z jednoznaczną oceną, przeczuwając, że talent jeszcze ma czas, by się rozwinąć. Strategia spokojnego wyczekiwania na ciąg dalszy przynosi efekt. W następnych krytykach dogłębnie i po mistrzowsku analizuje powieści i poezję Nowaka. Więcej lekturowej pasji Błoński ujawnia w tropieniu sensów „zaklętych” w magicznych, rustykalnych wierszach autora *A jak królem, a jak katem będziesz*, choć i w stronę prozy kieruje swoją uwagę. Skrupulatnie odsłania przed czytelnikiem różne źródła wyobraźni Nowaka, ale zawsze swoje mikroanalizy sprowadza na grunt dla czytelnika najbardziej konkretny, a więc wyborów dokonywanych przez samego pisarza. Tak jest w tym choćby fragmencie: „Czy to oznacza, że z wierszy Nowaka wygnany został na przykład humor? Niekoniecznie. Jeśli się jednak pojawia, to zawsze w fantastycznej otoczce, w osobliwej grotesce, byle tylko uniknąć zwykło-

ści, codzienności, powtarzalności, których Nowak boi się jak ognia i które najwyraźniej chce usunąć ze swoich marzeń i rojeń wyobraźni”.

Warto podkreślić, że Błoński niemal we wszystkich swoich gawędach krytycznych naturalnie i swobodnie przechodzi od rozważań literaturoznawczych, a więc z konieczności abstrakcyjnych, do spraw związanych bezpośrednio z osobą pisarza, który zawsze przyciąga uwagę czytelnika. Ciekawie w przywołanym fragmencie wypada ostatnie zdanie o „marzeniach i rojeniach wyobraźni”, które stylistycznie i semantycznie kongenialnie oddaje klimat poezji Nowaka. Nie znaczy to jednak, że Błoński „przejmuje” język pisarza i posługuje się nim w krytyce, ale ze względów czytelniczych po prostu „przemycza” w swojej gawędzie klimat, nastrój, tonację omawianych utworów. W tym też sensie krakowski humanista niemal zawsze stoi po stronie pisarza, stara się go zrozumieć, budując właściwą dla dialogu atmosferę. Nie szafuje zdecydowanymi ocenami, nawet jeśli ma do czynienia z takim pisarzem jak Czesław Miłosz, a więc twórcą dojrzałym, docenionym w kraju, na emigracji, a także przez czytelników zagranicznych. W omawianej książce jest osiem tekstów (nie tylko krytycznych) Błońskiego o autorze *Zniewolonego umysłu* i wszystkie pochodzą

z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy przyznana Polakowi Nagroda Nobla obudziła w kraju zainteresowanie emigracyjnym pisarzem. Arcyciekawy jest krótki tekst *Być z Miłozsem* (1981), który należy czytać w kontekście „festiwalu” Solidarności. Uehonorowana przez społeczność międzynarodową poezja polskiego autora była dla Błońskiego okazją do mówienia o trudnym dla rodaków okresie PRL, a więc cenzury, blokady informacji i odcięcia wielu twórców w kraju od sztuki i filozofii Zachodu. Postać Miłozsa jest ważnym pretekstem do tego, by uświadomić sobie i czytelnikowi, jak ważną, ocalającą rolę odegrała właśnie literatura po 1945 roku. Zaledwie na kilku strokach potrafił Błoński opisać kondycję i główne nurty powojennej literatury polskiej, choć zdecydowanie mniej miejsca zajęła – z oczywistych względów – twórczość emigracyjna. Ma on świadomość różnic tematycznych, językowych tekstów powstałych w Kraju i poza Krajem, tym niemniej pisarstwo Miłozsa było dla Błońskiego szczególnym dowodem łączności duchowej twórców piszących po polsku w różnych częściach świata: „Mnie szło raczej o obecność Miłozsa w świadomości kulturalnej, obecność często prekursorską i nieuświadomioną. Bardziej zaś jeszcze o przedłożenie dowodów na tajemniczą jedność polskiej litera-

tury. Jedność, której zmóc nie może fizyczna przestrzeń i odmienność ludzkich losów, jedność, w której Miłozs – ku zdumieniu czytelników i może nawet własnym? – odgrywał zazwyczaj rolę inicjującą”.

Można polemizować z tym historiozoficznym ujęciem polskiej literatury po 1945 roku, ale Błoński w przytoczonym fragmencie – zapisanym i opublikowanym jeszcze przed stanem wojennym – zabiera głos w sprawie fundamentalnej, mianowicie związku kondycji sztuki słowa (w kraju i na emigracji) z narodową tożsamością. Literatura zajmuje niezaprzeczalnie ważne miejsce wśród sztuk, bo za jej sprawą możliwe jest (było?) ponadgeneracyjne porozumienie, a zarazem za jej pośrednictwem Polacy – zdaniem Błońskiego – potrafili przepracować własne traumy. Doskonale tę perspektywę patrzenia na literaturę widać w analitycznym tekście *O Traktacie poetyckim* (1983). Jego precyzyjna struktura została przez Błońskiego skonstatowana w następujący sposób: „Wstydzę się trochę tych szkolnych rozważań. Chyba one jednak *Traktatowi* potrzebne, jak potrzebne *Ziemi jałowej*”. Oczywiście Błoński się mityguje, ale zupełnie niepotrzebnie, gdyż jego błyskotliwa analiza złożonego utworu Miłozsa nie ma nic wspólnego ze szkolnymi wpraw-

kami. Jest odmiennie. Ale zarazem w tym tekście, daleko odbiegającym od gawędowego stylu, krakowski humanista chciał – jak sądzę – być bardzo precyzyjny przede wszystkim dlatego, że czytelnik krajowy z powodu sytuacji politycznej marne miał wówczas szanse na czytanie Miłosza w szerszym wyborze.

Książka *Język właściwie użyty. Szkice o poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* to zestaw być może najwartościowszych tekstów krytycznoliterackich Jana Błońskiego. Można ją czytać trochę inaczej, niż chcą redaktorzy serii Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, to znaczy jako niebanalny zapis świadomości humanisty, dla którego literatura była wielką intelektualną pasją, ale zarazem pisanie o niej wiązało się z odpowiedzialnością. Niewątpliwie kilkadziesiąt lat uprawiania krytyki literackiej przez Błońskiego przyniosło materiał i dziś wciąż zaskakujący wspinałymi analizami tekstów pisarzy ważnych oraz uwagami o sztuce słowa. Błoński wart jest ciągle uważnej lektury.

Maciej Wróblewski

Jan Błoński, *Język właściwie użyty. Szkice o poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, redakcja Wojciech Kudyba, Seria Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Instytut Literatury, Bielsko-Biała – Kraków 2019

„Wszystko staje się teraz jakieś nieprzejrzyste”

Ostatni tom *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego liczy dziewięćset siedemdziesiąt osiem stron. A przypomnijmy, że edycja składa się z sześciu obszernych woluminów z zapiskami, które pisarz prowadził od 1945 roku. Co znajdziemy w ostatnim tomie? Diariusz Szczepańskiego jest bliski kroniki. Nie zawiera więc wynurzeń intymnych czy dialogów wewnętrznych. Pisarz rejestruje codzienność, a zajmują go: bieżące zdarzenia polityczne, tak polskie, jak i światowe; odnotowuje, co dzieje się w Europie (na przykład wojna w byłej Jugosławii), lecz i konflikty w Afryce, Azji, Ameryce; układa historię rodzinną.

Szczepański jest też obserwatorem i uczestnikiem życia literackiego. Znajdziemy więc w tomie liczne wzmianki o konferencjach, kongresach, sympozjach, zebraniach towarzystw, fundacji, organizacji... Zrozumiałe, że pisarz odnotowuje spotkania z innymi twórcami: Stanisławem Lemem, Wisławą Szymborską, Janem Błońskim, Wiesławem Pawłem Szymbańskim. Noty o tym ostatnim krytyku i badaczu literatury są intrygujące. Śledzi recepcję pamfletów *Uroki dworu*. Sam jest

nimi zde gustowany. Wzmiankuje o odwiedzinach kolegi, a wreszcie przedstawia wrażenia z lektury historii literatury: „Zacząłem czytać Wiesia książkę *Moje dwudziestolecie*. Bardzo obszerny zbiór polonistycznych mądrości. On rzeczywiście jest erudytą w tej dziedzinie. I, jak to on, irytujący”.

Należy podkreślić, że Szczepański należał do pokolenia pisarzy, którzy uczestniczyli również w życiu polonistycznym i akademickim. Stąd na kartach jego *Dziennika* pojawiają się profesorowie uniwersyteccy z Krakowa, ale także Warszawy, Gdańska, Katowic, Szczecina. Więcej, Szczepański odnotowuje swój czynny udział w konferencjach naukowych, na przykład w symposium zorganizowanym przez Instytut Badań Literackich PAN „Literatura i demokracja”, na którym wygłosił odczyt „Inżynieria dusz?”. Zresztą przy tej okazji jest zdziwiony, że po najciekawszej prelekcji, George’a Steinera, który wystąpił z krytyką kultury masowej, „nikt się nie kwapił” do dyskusji.

Niekiedy Szczepański komentuje rozprawę na swój temat. O książce Andrzeja Sulikowskiego „*Nie można świata zostawić w spokoju*”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego napisze: „Ciągle podkreśla moje poszukiwanie Sensu. Mnóstwo przykładów. Ale to tylko bezsilne

próby, które w końcu nabierają cech manieri. Tak: jest w tym autentyczna intencja (od czasu do czasu), ale jest i rezygnacja z prawdziwie skutecznego wysiłku”.

A szkic Andrzeja Wernera, opublikowany w tomie zbiorowym *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, streści tak: „Bardzo wnikliwy, szukający przyczyn mojego pozostawiania na marginesie głównego nurtu. Bardzo przyjazny, a nawet pochlebny. Czytając, czułem rodzaj zawstydzenia moją dzisiejszą sytuacją. Więc rzeczywiście tak uporczywie szukałem prawdy, wiedząc, że jej nie znajdę? A może bojąc się znaleźć? Dlaczego ta ambicja, ta potrzeba, wygasała we mnie, albo wygasa?”.

Te noty dzieli pięć lat. W obu wypadkach pisarz dowiaduje się czegoś od historyków literatury. Obydwa rozpoznania właściwie akceptuje. A zwróćmy uwagę, że są one różne. Sulikowski eksponuje „poszukiwanie Sensu”, Werner – „szukanie prawdy”. Sulikowski chce widzieć w Szczepańskim pisarza katolickiego, Werner – conradowskiego. Ale intrygująca jest jeszcze inna sprawa. Niezależnie od tego, która interpretacja jest trafna, dla Szczepańskiego kluczowa była kwestia poszukiwania. To właśnie konfrontując się z pracami polonistycznymi, kolejny raz czyni sobie wyrzuty z lenistwa duchowego.

Na marginesie dodać trzeba, że Szczepański rzadko portretuje swoich kolegów ze środowiska. Są to raczej krótkie formuły zdradzające sympatię (częściej) albo niechęć. Zwykle okazją do wzmianki jest informacja o śmierci znajomego. W roku 1991 odnotuje: „Umarł Jan Józef Lipski, jeden z najszlachetniejszych ludzi, jakich znałem”. Czy to była bliska znajomość? Nie wiemy, ale w innym zapisie przeczytamy, że Lipski proponował Szczepańskiemu przystąpienie (w 1986 roku) do Łoży Wielkiego Wschodu.

Oczywiście, *Dziennik* jest także materiałem do rekonstrukcji życia duchowego. Już wiemy, że w obszernym tomie nie znajdziemy zwierzeń, co nie znaczy, że nie jest on (w rozumieniu Szczepańskiego) formą pracy nad sobą. Nieustannie pojawiają się uwagi o lenistwie. Zwykle oczywiście w kontekście pracy twórczej. Można zresztą przeglądając zapiski, ustalić model dnia owocnego, zarówno jeśli chodzi o wypełnianie obowiązków codziennych, jak i pisarskich. W nocie z 13 października z 1994 roku przeczytamy: „Przekopałem resztę gnoju na grządkach. Wysypałem studnię piaskiem przywiezionym z Klinów. Piłowanie, rąbanie. Wieczorem popchnąłem opowiadanie. Z tym samym uczuciem, że to dobrze idzie”.

Ten fragment wprowadza nas w poetykę diarystyki Szczepańskiego. Rzeczywiście notki zawierają zwykle kilka zdań. W tym wypadku pisarz ukazuje dwie sfery swojej aktywności, zajęcia w domu letnim oraz pracę twórczą. Zauważmy, że obowiązki gospodarza w Kasince wymagają wysiłku fizycznego. Ale zdaje się, że powodzenie twórcze jest uwarunkowane zmęczeniem ciała. Stąd również satysfakcja z kolejnego dnia spędzonego na efektywnym pisaniu.

To jeden biegun zapisów, obrazujący zadowolenie. Jest i drugi – pokazujący przegraną. 11 grudnia 1998 roku pisarz zanotował: „Dziś tylko data”. I nie jest to ten wariant wpisu, który pod datą dzienną niejako ukrywa treści, jakie mają być czytelne tylko dla podmiotu diarystycznego. Nie, zapis dziennikowy weryfikuje tu sprawność pióra i sprawdza charakter człowieka zdolnego do przewyciężenia gnuśności. Zauważmy, że już nota z dnia kolejnego spełnia pisarskie i osobowościowe założenia: „Listy i kartki świąteczne. Przy okazji szukanie adresów – położonych (jak zwykle) w miejscach łatwych do zapamiętania. Śnieg i mróz. Już zamarzyło w Polsce ponad 100 osób”.

W tej nocie pozornie dzieje się niewiele. Szczepański wzmiankuje o świątecznym rytuale (czytania/pi-

sania świątecznych życzeń) i (autoironicznie) o demencji. A jednak ta krótka, eliptyczna wzmianka okazuje się ważna. Pewnie dlatego, że obok dyskretnie ujawniającego się tu podmiotu jest też coś o świecie, coś o tym, co przekracza subiektywność (informacja o śmierci z powodu mrozu stu osób w wolnej i demokratycznej Polsce).

Otóż opierając się na tych dwóch typach zapisków, wolno rekonstruować coś, co nazwać można diarystyką senilną. Dobrze ją oddają słowa Szczepańskiego utrwalone w październiku 1990 roku: „Wszystko staje się teraz jakieś nieprzejrzyste”. Sporo napisano u nas o wyznacznikach późnej twórczości poetów (Anna Legeżyńska, Tomasz Wroczyński, Agnieszka Czyżak i inni). Z pewnością jest też poetyka późnej twórczości diarystów. Na czym ona polega? O jednej właściwości już wiemy. Chodzi o to, że nie można utrzymać na satysfakcjonującym poziomie aktywności duchowej i praktyki twórczej. Bo w wieku późnym rozgrywa się dramat, który dobrze oddaje podtytuł książki Wroczyńskiego: *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*. Właśnie ten proces, tylko opisywany z punktu widzenia dyspozycji twórcy, oddaje zapis z lipca 1990 roku: „Może rzeczywiście przestałem już być pisarzem? Szukając utrapionego kwitka

od gazu, czytałem zapomniane od lat w szufladzie różne moje teksty, a także recenzje z dawno wydanych książek i nie mogłem się nadziwić. To ja pisałem? To ja tak widziałem świat? Gdzie się podziały moja spostrzegawczość, moja wrażliwość?”.

Lecz chodzi też o inne kwestie. W wieku późnym pisarz uświadamia sobie dramat pamięci: „Jak zwykle grzebię w szufladach, szukając notatek uniwersyteckich. Tych, na których mi zależy, nie znajduję, za to trafiam coraz to na gramatyczne zapiski sanskrytu i pali. Nic z tego nie pamiętam, nic nie rozumiem”.

Do zapisów przedostaje się też dramatyczne zmaganie z niedyspozycją ciała. W *Dzienniku Szczepańskiego* w kolejnych miesiącach dostrzec możemy swoisty dramat lokomocyjny. Początkowe lata ostatniej dekady XX wieku wypełniają wzmianki o przemieszczaniu się samochodem, choć istotną ich część diarysta poświęca opisowi jego remontów (awarie: chłodnicy, paska klinowego, silnika...). Toteż z zadowoleniem, choć i z melancholią, pisarz w 1994 roku odnotowuje zakup nowego pojazdu: „Ostatni w życiu. Mały suzuki samurai turkusowego koloru z napędem na 4 koła”. Na przełomie XX i XXI wieku Szczepański opisuje kłopoty z przemieszczaniem się po domu. Nie wystarczy laska, musi ją zastąpić

balkonik. Odnotowuje wielokrotnie upadki i związane z nimi kontuzje.

Niezależnie od poetyki *Dziennik* jest ciekawym źródłem do śledzenia dziejów pewnych tematów literackich, które pojawiają się w twórczości Szczepańskiego. W październiku 1990 roku pisarz czyta *Rok myśliwego* Czesława Miłosza. Zwraca uwagę na komentarz noblisty do rozmowy sylwestrowej pisarzy w Goszycach w 1944 roku (utrwalonej w opowiadaniu *Koniec legendy*). Szczepański kwituje dziennik Miłosza uwagą: „Ze zdumieniem widzę, jak moja osoba płącze się w historii współczesnej polskiej literatury. U Michnika, u Trznadla, u Miłosza”.

Rzeczywiście, rozmowa Szczepańskiego i Miłosza będzie wracała w interpretacji zachowań polskich inteligentów wobec powojennej rzeczywistości w Polsce. Jedną z jej ciekawych wykładni dał w swojej książce *Wysoko, nie na palcach. O piśarstwie Jana Józefa Szczepańskiego* Andrzej Werner. Zwrócił uwagę, że różnica między Miłoszem a Szczepańskim wiązała się z odmiennym rozumieniem dziedzictwa autora *Lorda Jima*: „Jeśli miała to być droga »szlakiem Conrada« to »ja« z *Końca legendy* wybierało ją w przyszłość, a nie jako wspomnienie wojennej wspólnoty”.

Równie istotne dla interpretacji literatury powojennej są wzmianki

o twórczości Tadeusza Różewicza. Szczepański wspomina między innymi, że przeczytał zapiski Różewicza z czasów partyzantki, opublikowane w miesięczniku „Śląsk”. Na marginesie lektury odnotuje: „Ja w lesie nie notowałem niczego. A szkoda. Ten pamiętnik Tadeusza dotyczy czasu i miejsc, które znam. I jego też tam poznałem”.

A chodzi o tekst opublikowany w *Utworach zebranych* Tadeusza Różewicza pt. *Dziennik z partyzantki (Akcja „Burza”)*, o wielkiej wadze dla dzisiejszych interpretacji piśarstwa Różewicza.

Dodać trzeba, że *Dziennik* Szczepańskiego jest starannie wydany. Zawiera nie tylko indeks nazwisk, który wypełnia pięćdziesiąt cztery strony, ale także użyteczny dla krytyków i badaczy literatury indeks utworów Szczepańskiego przywoływanych w tomie. A wreszcie *Dziennik* został opatrzony skrupulatnie i funkcjonalnie sporządzonymi przypisami. Ich autorka bodaj tylko raz kapituluje. Gdy Szczepański włącza do zapisów list korespondenta (w sprawie śmierci porucznika Brzęka), Anna Mateja informuje: „Adresata listu nie udało się ustalić”.

Jerzy Madejski

Jan Józef Szczepański, *Dziennik*, tom VI: 1990–2001, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019

Portret w ruchu

Jaremianka Agnieszki Daukszy przykuwa uwagę już od pierwszych zdań – dociekliwością, siłą zaangażowania, emocjonalnym napięciem, energią stylu. Rozpoczyna się niekonwencjonalnie. Autorka wyznaje: „Doszło do tego, że przez długie godziny wgapiałam się w portret Jaremy. Czekałam, aż się poruszy. Liczyłam, że wraz z tym ruchem odłoni się rąbek tajemnicy, zobaczę Marię pod innym kątem [...]. Gdy tak wgapiałam się w nią jak w obraz, niemalże osiągałam cel – jej twarz jakby się zmieniała. Wtedy ekran wygaszał i zaczynałyśmy od nowa. Poszukiwanie Marii trwało długo. Tak długo, aż zrozumiałam, ona nie poruszy się beze mnie”.

Opisywany portret został umieszczony na okładce książki. Kim była portretowana? Maria Jarema (1908–1958), zwana przez przyjaciół Jaremianką, to osobowość prawdziwie wyjątkowa, nieco obecnie zapomniana – artystka obdarzona wielorakimi talentami: wybitna malarka, mistrzowsko operująca monotypią, rzeźbiarka, graficzka, projektantka kostiumów, dekoracji teatralnych, scenografii i lalek, współzałożycielka Grupy Krakowskiej oraz Teatru Cricot i Cricot 2, w którym także występowała. W ostatnim okresie życia zmagająca się z nieuleczalną chorobą.

Zapada w pamięć obraz tej artystki, która przez trzy lata przed zbliżającą się śmiercią, w małym mieszkaniu, na podłodze, na kolanach z zapamiętaniem maluje swoje obrazy.

Agnieszka Dauksza ma świadomość, że mierzy się z bardzo trudnym i skomplikowanym zadaniem, zwłaszcza że biografii pisarzy i artystów pojawiło się ostatnio wiele, a niektóre z nich są wybitne. Od razu też szkicuje kilka wariantów możliwych opowieści o Jaremiance. A zatem mogłaby to być opowieść rodzinna, w której pochodząca ze Starego Sambora, zakorzeniona na Kresach Wschodnich familia, wskutek paroksyzmów historycznych, rozmaitych okupacji i zmiany granic musi opuścić własny dom, by dzieląc wygnanie wielu ludzi z tamtych terenów, szukać nowego miejsca osiedlenia w odmiennym środowisku, w Polsce lub za granicą. Szczególne znaczenie ma tutaj, jak podkreśla autorka, silna i szczególnie więź rodzinna Jaremów, wytrzymująca wszelkie, tragiczne nawet próby.

Innym sposobem opowieści o Marii Jaremie mogłaby być, pisze Dauksza, „narracja emancypacyjna”, „przypadek równouprawnienia wcielonego i spełnionego, zakorzenionego w komórkach ciała, wyssanego z mlekiem matki, wyniesionego z relacji domowych, przekraczającego wszystkie dotychczasowe

fazy emancypacji". Przykład kolei życiowych dziewczyny obdarzonej wyjątkowo silną osobowością, pochodzącej z ziem wschodnich Dru-giej Rzeczypospolitej, prowincjuszki, która zdecydowała się w wieku dwudziestu jeden lat rozpocząć studia artystyczne w Krakowie i zacząć żyć zupełnie samodzielnie, układając swoje stosunki z mężczyznami suwerennie, na własnych zasadach, bez oglądania się na wszelkie ograniczenia i reguły społecznego tabu. Takie też były długotrwałe związki Marii Jaremy z wybitnym, przedwcześnie zmarłym malarzem Henrykiem Wicińskim, lekarzem Gabrielem Gottliebem oraz jej mężem, Kornelem Filipowiczem.

Mogłaby to być także opowieść o artystce, która, pozostając wpi-erw zupełnie anonimową osobą w nowym dla niej mieście i w nieznanym poprzednio środowisku, wyłącznie dzięki wrodzonemu talentowi, sile charakteru, uporowi i pracowitości stała się szanowanym i niekwestionowanym autorytetem oraz znalazła uznanie w kręgu najwybitniejszych ówczesnych artystów. Zaczęła także międzynarodową karierę, przerwana przez nagłą śmierć. Artystki, która sztukę stawiała ponad troskę o rodzinę i dbałość o własne zdrowie. Jej osobiste i artystyczne perypetie spletałyby się przy tym z dziejami krakowskiej awangardy artystycznej

o lewicowych poglądach, Grupy Krakowskiej, Cricot i Cricot 2. Z czasami burzliwych dyskusji o kształcie sztuki, radykalnego eksperymentowania z materią plastyczną i wizją nowoczesnego teatru, a zarazem – przeciwstawiania się naciskom politycznym oraz socrealizmowi. Przypomnieć należy, że do grona przyjaciół Jaremiarki należeli twórcy tej miary, co między innymi Tadeusz Kantor, Hanna Rudzka-Cybisowa, Jonasz Stern, Tadeusz Różewicz, Artur Sandauer, Jan Kott i Tadeusz Brzozowski.

W tym miejscu wypada porzucić tryb warunkowy, bo tak naprawdę wszystkie wspomniane warianty opowieści o Jaremiarce zostały w tę książkę starannie wpisane, a ich śledzenie ułatwia chronologiczny układ rozdziałów, zgodny z kolejnymi okresami życia bohaterki. Mówiąc inaczej, życiowe perypetie Jaremiarki prezentowane są na starannie naszkicowanym, opartym na imponującej erudycji tle przemian społeczno-politycznych oraz artystycznych okresu, w którym żyła. Co innego wszakże stanowi, moim zdaniem, o oryginalności i wyjątkowości tej biografii: jej autorka świadomie podejmuje dosyć ryzykowną próbę empatycznej identyfikacji ze swoją bohaterką. Pragnąc dotrzeć do sekretów osobowości i talentu Marii Jaremy, odkryć tajemnicę siły

jej promieniowania na innych, nie tylko dokładnie studiuje jej korespondencję, ogląda zdjęcia i obrazy, zwiedza miejsca, w których przebywała, czy zbiera świadectwa jej znajomych i przyjaciół. Ale także, zaprzyjaźniona z synem malarki, staje się jakby częścią rodziny Jaremów. Dzięki temu chłonie atmosferę domu, ogląda starannie chronione i niedostępne obcym pamiątki rodzinne. Rzecz można, że inscenizuje na oczach czytelnika swego rodzaju spirytualistyczny spektakl. Aby nawiązać duchową więź ze swoją bohaterką, siada przy jej biurku, dotyka codziennych przedmiotów, których ona używała, przymierza jej charakterystyczne nakrycie głowy. Co więcej – by tę empatyczną identyfikację wzmocnić i uwiarygodnić, świadomie rezygnuje z naukowego dystansu, którym charakteryzują się zwykle biografie artystów, oraz przekracza granicę pomiędzy pracą naukową i dziełem fikcji.

Dokładniej, dystans wobec Jaremiarki w całej tej książce ulega ciągłym fluktuacjom. Raz Dauksza w obiektywny sposób relacjonuje kolejne przygody życiowe i artystyczne Jaremy, to znów przyjmuje optykę swojej bohaterki, stara się patrzeć na rzeczywistość jej oczyma. Fluktuacje perspektywy odzwierciedlają w tej książce nie tylko wspomniane zmiany dystan-

su pomiędzy autorką i bohaterką, nazywaną na przemian Jaremiarką, Jaremą i Marią, ale także częste użycie mowy pozornie zależnej. Tym samym niepostrzeżenie zaciera się granica pomiędzy zobiektywizowaną narracją naukową i artystyczną prozą. Ta ostatnia, dowodząc niewątpliwego talentu pisarskiego autorki, pozwala wnikać w odczucia bohaterki, subtelnie odtworzyć jej reakcje i doznania, ze swobodą kreślić całe plastyczne scenki z jej udziałem. Widoczne to się staje szczególnie w dramatycznych czy tragicznych chwilach życia Jaremiarki, jak choćby podczas brutalnego pacyfikowania przez hitlerowców krakowskiej dzielnicy Wola Justowska, kiedy będąca w zaawansowanej ciąży artystka próbowała uchronić nie tyle siebie, ile własne dziecko.

Spoza wartkiej, czasami na pozór zbliżonej do języka potocznego narracji prześwituje obraz dwudziestowiecznej historii, uwolnionej wszakże od konceptualnych, generalizujących ujęć oraz fałszywie obiektywizujących, pojęciowych schematów, historii dotkliwej, bo przeżywanej na co dzień, niemal dotykalnie, postrzeganej przez pojedynczą osobę. Dauksza ma przy tym odwagę pisać o sprawach drażliwych i trudnych, wstydliwie pomijanych lub zepchniętych przez świadomość społeczną w starannie

kulturowaną lub politycznie zmanipulowaną niepamięć. Dobrym tego przykładem może być choćby obraz polskiej rzeczywistości społecznej zaraz po drugiej wojnie światowej. Oskarżenie zawiera się tutaj w jego przemilczeniu oraz tłumionej, gorzkiej ironii. Jak pisze autorka: „Podniecenie pierwszych dni po tak zwanym wyzwoleniu ustępuje miejsca cwaniackim akcjom, szybkim awansom, ograbianiu tych, którym coś jeszcze zostało, gwałtom i wyrafinowanej brutalności”. Ofiarami stają się najczęściej Żydzi. „Na wsi pogromy te przybierają najczęściej formę posądzką: dobija się niedobitków Zagłady, którzy ostatkiem sił wracają w swoje strony, bo kto wie, czy nie upomną się o to, co już znalazło nowych właścicieli. O to, co tak dźwięcznie określa się mianem »pożydowskiego«. Kawalek ziemi, warsztat pracy, narzędzia, mieszkanie, krzesła, łóżko, stół, wiadro, etażerka, sztucce, niekiedy biżuteria. Pożydowskie, czyli czyje? Pół Polski po wojnie w tym mieszka, tym pracuje, na tym siedzi, w tym śpi, to nosi, tym je. Antysemityzm nasz podręczny”.

Oczywiście dużą część tej biografii zajmuje refleksja nad artystycznymi dokonaniem Jaremiarki. Dauksza odwołuje się do opinii znawców, między innymi Tadeusza Kantora, Mieczysława Porębskiego,

Ryszarda Stanisławskiego, ale proponuje także oryginalne własne ujęcie. Szuka mianowicie podobieństwa obrazów Marii Jaremy z odkrytym niedawno ludzkim organem, śródmięszem. Pisze: „Sieci, które Jarema prezentuje na swoich obrazach, wyglądają jak śródmięzse tworzące struktury połączonych ze sobą przedziałów obecnych w przestrzeni między tkankami”. I dodaje: „Nie twierdzą oczywiście, że Jarema w latach pięćdziesiątych przeczuwała istnienie tego organu odkrytego dopiero w 2018 roku. Jestem jednak przekonana o pewnej analogii oddziaływania śródmięzsa na ciało ludzkie i owych siatek oplatających abstrakcyjne formy malarskie. Jaremiarka traktowała obrazy jak żywe organizmy, których energia, puls czy intensywność pochodziły między innymi z ich fizycznej relacji z artystką”.

Jak sądzę, dosyć podobną czy, mówiąc ostrożniej, przynajmniej analogiczną, bo zapośredniczoną relację pragnie autorka biografii nawiązać ze swoją bohaterką. Co więcej, opowieść staje się w pewnym przynajmniej stopniu tekstowym odpowiednikiem malarskiej metody Jaremiarki. Także w narracji daje się wysledzić wielorakie siatki oplatające życie i twórczość malarki, jej splątane, nieoczywiste, nietypowe relacje z bliskimi, szczególnie z siostrą bliźniaczką, braćmi, przyjaciółmi i całym artystycznym

środowiskiem. Nici tej siatki wiodą dalej, ku dziejącej się wokół dwudziestowiecznej historii – dwudziestolecia, okupacji, okresowi PRL. Rolę kolaży Jaremiarki pełnią natomiast obszernie cytaty z listów malarki i korespondencji jej przyjaciół, przytoczenia recenzji, analiza jednego z opowiadań Filipowicza oraz samodzielna opowieść o losach syna malarki. Wreszcie: charakterystyczna dla jej obrazów wieloperspektywiczność znajduje swój wyrazisty odpowiednik w przedstawianiu jej osoby z punktu widzenia ludzi z jej bliższego i dalszego otoczenia.

Jaremiarka zaczyna się nietypowo i kończy nietypowo. Spiritua-listyczny spektakl, wraz z opisem powolnego umierania bohaterki, dobiega końca. Jak pisze Agnieszka Dauksza: „Może czasami warto nie mieć ostatniego słowa? Chciałabym odstąpić od czynności pisania. Stwierdzić, że sygnał jest zakłócony, a widoczność zbyt słaba. Relacje świadków nie są jednoznaczne. Brak pewnych danych. Zrobiłam wszystko, co w mojej mocy, ale – niestety, niestety – Jaremiarka milczy przeciągle, już nawet mi się nie śni, zerwała łączące nas więzi, nikt nie wie, gdzie przebywa”.

Mówiąc inaczej, ta biografia daje się czytać jako zapis nieustannej pogoni – nigdy nieukończonych, bo przecież nie może być ukończona

i spełnia się jedynie w ruchu – za osobowością tajemniczą, fascynującą, nieuchwytną i zmienną, o czym wymownie świadczą choćby zamieszczone w książce zdjęcia, na których Maria Jarema stale się przeobraża, przybiera coraz to inne swoje wcielenia, jakby w teatrze odgrywała rozmaite role.

W gronie ostatnio wydanych, nieraz znakomitych biografii, takich jak choćby Radosława Romaniuka o Iwaszkiewiczu, Andrzeja Franaszka o Miłoszu i Herbercie, Klementyny Suchanow o Gombrowiczu, Stanisława Beresia o Gajcym, Jarosława Mikołajewskiego o Ginczance, *Jaremiarka* Agnieszki Daukszy zajmuje miejsce osobne i wyjątkowe. Poza wszystkim jest nader udaną próbą nowego gatunku – biografii empatycznej. Trudno rzec, czy do powtórzenia.

Aleksander Fiut

Agnieszka Dauksza, *Jaremiarka. Biografia*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2019

Samuel Beckett (1906–1989), dramaturg, prozaik, poeta, eseista; pisał po angielsku i francusku; laureat Literackiej Nagrody Nobla (1969); autor m.in. *Końcówki, Ostatniej taśmy, Szczęśliwych dni, Komedii, Katastrofy*, powieści: *Molloy, Watt, Malone umiera, Nienazywalne*, tomików wierszy i esejów [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1996 nr 4 (12), 1999 nr 4 (24), 2006 nr 3–4 (51–52), 2007 nr 1 (53), 2008 nr (60), 2010 nr 4 (68), 2012 nr 4 (76), 2015 nr 1 (85), 2017 nr 2 (94)].

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

Michał Czorycki, ur. 1978 we Wrocławiu, historyk sztuki, italianista; wiersze i szkice ogłaszał w „Italian Studies”, „Critical Comparative Studies”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Toposie”, „Odrze” i „Akcentie”. Ostatnio opublikował tom wierszy *Cztery strony świata* (Biblioteka Toposu, 2018). Mieszka w Londynie.

Aleksander Fiut, ur. 1945 w Żywcu, historyk literatury, eseista, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; ostatnio opublikował *Po kropce* (2016). Mieszka w Krakowie.

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

Julia Hartwig (1921–2017), poetka eseistka, tłumaczka; ostatnio ukazał się wybór wierszy *Inna wyspa* (2018) [patrz m.in.: „Kwartalnik Artystyczny” 2007 nr 3 (55), 2011 nr 3 (71), 2017 nr 3 (95)].

Marek Kędzierski, ur. 1953 w Łodzi, prozaik, eseista, tłumacz Samuela Becketta i Thomasa

Bernharda, reżyser; ostatnio ukazały się w jego przekładzie powieści Thomasa Bernharda *Bratank Wittgensteina* (2019) i *Przegryny* (2019). Mieszka m.in. w Paryżu.

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; ostatnio ogłosił *Zaginiona we śnie* (2019). Mieszka w Krakowie.

Piotr Łuszczkiewicz, ur. 1964 w Kaliszu, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; ostatnio opublikował *Nowocześnie 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 *Puste miejsce* (2018), *W rozmowie* (2018) i *Punkt wyjścia* (2019). Mieszka w Toruniu i w Bydgoszczy.

Kardynał John Henry Newman (1801–1890), angielski teolog i filozof, kaznodzieja, poeta i pisarz, duchowny anglikański, a następnie ksiądz i kardynał Kościoła katolickiego, autor m.in. *O rozwoju doktryny chrześcijańskiej, Apo-*

logii pro vita sua, Logiki wiary i Kazań uniwersyteckich; jego rozmyślania, modlitwy i poezje ukazały się w przekładzie Zygmunta Kubiaka.

Bartosz Suwiński, ur. 1985 w Kępnie, ostatnio opublikował tomik wierszy *Wyraj* (2017) oraz *Po tej stronie rzeki. Szkice o poetach znad Odry* (2017). Mieszka w Bystrzycy Kłodzkiej.

Leszek Szaruga, ur. 1946 w Krakowie, autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej i rosyjskiej, profesor Uniwersytetu Warszawskiego; ostatnio opublikował m.in. *Wyjście z utopii* (2016), *Trochę inne historie* (2016) i *Extractum* (2017) [patrz m.in.: „Kwartalnik Artystyczny” 2016 nr 1 (89)]. 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 tomik *Późne echo* (2017). Mieszka w Berlinie.

Marcin Wołk, ur. 1969 w Hajnówce, literaturoznawca, pracuje na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika; ostatnio opublikował *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”* (2009). Mieszka w Toruniu.

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

Andrzej Zawada, ur. 1948 w Wieluniu, eseista i krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Wrocławskiego; ostatnio opublikował *Drugi Bresław* (2014). Mieszka we Wrocławiu i Dębnikach.

Dominik Żybartowicz, ur. 1983 w Drawsku Pomorskim, autor czterech tomików wierszy; ostatnio opublikował *Klucze uniwersalne* (2019) i *Remediorium* (2019). Mieszka w Koszalinie.

EnergacAMERIMAGE
zaprasza

10.11.2019

1.03.2020

ARTUUM MOBILE

ŚWIAT SASKII BODDEKE
I PETERA GREENAWAYA

CENTRUM SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ZNAKI CZASU
w TORUNIU

konceptcja projekt wystawy i realizacja: **SASKIA BODDEKE** | reżytry, montaż i tekst: **PETER GREENAWAY** | dystrybucja: **ANNETTE MOSK** | kucyk: **MAREK ŻYDOWICZ, WACŁAW KUCIŃSKI**
WSPÓLFINANSOWANE PRZEZ MIASTO TORUŃ, WOJEWÓDZTWO KUJAWSKO-POMORSKIE, MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDICZYSTWA NARODOWEGO ORAZ POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ



WYDRZEŻENIE WSPÓLFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW EUROPEJSKIEGO FUNDUSZU ROZWOJU REGIONALNEGO W RAMACH REGIONALNEGO PROGRAMU ODRYWCYKOWEGO WOJEWÓDZTWA KUJAWSKO-POMORSKIEGO NA LATA 2014-2020

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 4/2019



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

Dom Literatury w Łodzi, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi

Krzysztof Szeremeta, *Czarne poszetki*, seria: Biblioteka Domu Literatury w Łodzi, tom 4, Łódź 2019

Instytut Literatury, Fundacja Lethe / Animiz Tomasz Genow, *Kosmos jest ze słów. Eseje o różności świata*, Biblioteka Literacka Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków 2019

Bartosz Popadiak, *Podzwonne dla Instytutu*, Biblioteka Literacka Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków 2019

Stefan Türschmid, *Tancerz*, Biblioteka Literacka Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków 2019

Instytut Kultury Ireneusza Ślusarczyka Adam Ochwanowski, *Wspólna garderoba*, Jędrzejów 2019

Instytut Literatury, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Jan Polkowski, *Portier i inne opowiadania*, Biblioteka Prozy / Biblioteka „Toposu”, tom 173, Biblioteka Literacka Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków – Sopot 2019

K.I.T. Stowarzyszenie Żywych Poetów, Miejska Biblioteka Publiczna im. Księcia Ludwika I

Paweł Baranowski, *Obchodzi*, seria „Faktoria Poezji”, tom XV, Brzeg 2019

Kamil Galus, *Zaduch*, Brzeg 2019

Enes Halilović, *Liście na wodzie*, przełożyła Agnieszka Żuchowska-Arendt, seria „Faktoria Poezji”, tom XVI, Brzeg 2019

Państwowy Instytut Wydawniczy *Opowieści niesamowite (2). Literatura rosyjska*, wybór, wstęp i noty o autorach René Śliwowski, posłowie Maciej Płaza, przełożyli: Irena Bajkowska, Natalia Gałczyńska, Paweł Hertz, Maria Leśniewska, Seweryn Pollak, René Śliwowski, Jerzy Wyszomirski, Warszawa 2019

Pierre Aubé, *Św. Bernard z Clairvaux*, przełożył Łukasz Maślanka, seria „Biografie Sławnych Ludzi”, Warszawa 2019

Franz Kafka, *Opowieści i przypowieści*, przełożyli Lech Czyżewski, Roman Karst, Alfred Kowalkowski, Juliusz Kydryński, Elżbieta Ptaszyńska-Sadowska, Anna Wołkowicz, Jarosław

Ziółkowski, posłowie Karol Sauerland, Warszawa 2016

Franz Kafka, *Prozy utajone*, wybór, przekład i posłowie Łukasz Musiał, Warszawa 2019

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi, Dom Literatury w Łodzi

Anna Matysiak, *Tiergarten*, seria: Szumy, zlepy, ciągi, tom 7, Łódź 2019

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu Maciej Krzyżan, *Duszczyka*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 172, Sopot 2019

Janusz Nowak, *Tolle, lege*, Biblioteka Poezji / Biblioteka „Toposu”, tom 171, Sopot 2019

Wydawnictwo Austeria *Pranie. Książka do pisania*, wybór tekstów fotografii Jagienka i Wojciech Kassowie, Kraków, Budapeszt, Syrakuzy 2019

Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury im. Henryka Berezyna

Dejan Aleksić, *Jak to powiedzieć*, wybór i przekład Miłosz Waligórski, seria „szesnaście i pół”, Szczecin, Bezręczce 2019

Tomasz Hrynac, *Dobór dóbr*, seria Forma 21, Szczecin, Bezręczce 2019

Dariusz Muszer, *Wiersze poniemieckie*, Szczecin, Bezręczce 2019

Wydawnictwo Literackie Marie-Hélène Lafon, *Nasze życie*, przełożyła Agata Kozak, Kraków 2019

Jarosław Mikołajewski, *Głupie lzy*, Kraków 2019

Wydawnictwo MG Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nienasyconie*, Warszawa 2019

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Hubert Smolarek, *Miasto niesamowitości*, Seria Literacka POZA, Toruń 2019

Wydawnictwo Norbertinum Hanna Bondarenko, *Kobieta, która gotuje rosół*, ilustracje: Katarzyna Bruzda-Lecyk, Lublin 2018




BIBLIOTEKA
„Kwartalnika Artystycznego”

nowe książki



Krzysztof Myszkowski

Puste miejsce



Krzysztof Myszkowski

W rozmowie



Krzysztof
Myszkowski
Punkt
wyjścia

CENA 11 zł (w tym 8% VAT)

ISSN 1232-2105



04

INDEKS 36294

9 771232 210901