


# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

109



SHAKESPEARE  
KRÜGER  
HERBERT  
MATYWIECKI  
RÓŻYCKI  
GONTARSKI

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

WILLIAM SHAKESPEARE	3	Koriolan (fragment) w nowym przekładzie Antoniego Libery
MICHAEL KRÜGER	11	Wiersze w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego *** (Codzienna zabawa pustulek...)
	12	*** (Chociaż żadnych ryb...)
	13	*** (Umówiliśmy się, że...)
	14	*** (Kiedy byłem tutaj...)
	15	*** (To jest ostatnie...)
	14	Hotel Future • Kometa
	15	Dobrej podróży!
	16	Mowa podróżnego
	17	Mowa pasterza
	18	Mowa saturnika
	19	Mowa opiekuna drzew
	20	Mowa dla Jamesa Laughlina, i z nim
	21	Warszawa, marzec
ZBIGNIEW HERBERT	23	Reportaż z ognia
	25	Patryk – albo krytyk <del>niepewny</del> wątpliwy
	29	Patryk albo krytyk wątpliwy
HENRYK CITKO	30	Komentarz
RYSZARD KRYNICKI	32	Nota
PIOTR MATYWIECKI	37	*** (Bywał-pływał sobie...) • Na ślepo
	38	O czasie bezimiennym
	39	Wiersz mielerz
	40	Człowiek
	41	Przestrzeń • *** (Oni mnie zaczynają...)
	42	*** (Bywali kiedyś ludzie...)
	43	Jak czytać, jak rozumieć, jak opisywać? (wstęp do książki o Rainerze Marii Rillem)
z PIOTREM MATYWIECKIM rozmawia		
KRZYSZTOF SIWCZYK	58	„Wiersz mnie przemyślał”
TOMASZ RÓŻYCKI	69	Szóste
	70	Kurstrasse
	71	Lindos
	72	Durs Grübein – laudacja
z TOMASZEM RÓŻYCKIM rozmawia		
MACIEJ WRÓBLEWSKI	75	Anakreont współczesny

KRZYSZTOF LISOWSKI	82	Mesjasz
	83	Z listu przyjaciółki • 19 dzień października 2020
	84	Lista zagrożonych gatunków
	85	Nie ten sam sen
JERZY PLUTOWICZ	86	Wakacje
	87	Sąsiedzi
	88	Stan wojenny
	89	W Bielsku. Symfonia
STANLEY E. GONTARSKI	91	<i>Eleutheria</i> Samuela Becketta historia niewydawania – przełożył i zredagował Antoni Libera
JACEK NAPIÓRKOWSKI	102	Kolbuszowa, dokument filmowy nakręcony w 1929
	104	Jak papa Witkiewicz albo John Constable
PIOTR PIASZCZYŃSKI	105	Coraz • V
	106	Absencja • Mistrzynie z Niemiec

#### VARIA

KAZIMIERZ BRAKONIECKI	107	Widnoksiąż (2)
STEFAN CHWIN	109	Dziennik 2021
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	118	Fragmenty murów obronnych (6)
LESZEK SZARUGA	123	Dobrze o złu (5)
PIOTR SZEWC	128	Z powodu i bez powodu (61)
ARTUR SZLOSAREK	130	Notatki do zapomnianych podróży (6)

#### RECENZJE

LESZEK SZARUGA	135	„Słowa to świat”
KRZYSZTOF SIWCZYK	138	Krytyk pragmatyczny
MARTA TOMCZOK	141	Beckett Kędzierski, Beckett Myszkowski

#### NOTY O KSIĄŻKACH

JAKUB BECZEK	144	Drgający elektron
KATARZYNA BIEŃKOWSKA	147	Rozrzutna nicość albo biała rozpacz
KRZYSZTOF LISOWSKI	149	Márai, do końca
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	152	Na rozwidleniu dróg
NOTY O AUTORACH	158	
„KWARTALNIK ARTYSTYCZNY”		
W 2020 ROKU	160	
BIBLIOTEKA		
„KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”	162	
NOWE KSIĄŻKI	168	

WILLIAM SHAKESPEARE

## Koriolan

(fragment)

w nowym przekładzie Antoniego Libery

Akt I, scena 1

### Przypowieść o żołądku

MENENIUSZ

Pewnego razu wszystkie części ciała  
Sprzysięgły się przeciwko żołądkowi  
60 I oskarżyły go, że skryty w głębi –  
Gnuśny, beczynny, jak bezdenna jama –  
Wchłania bez przerwy, co do niego wpadnie,  
I nigdy z żadną inną się nie dzieli;  
A one przecież cały czas pracują:  
65 Patrzą, słuchają, chodzą, czują, myślą –  
Słowem, działają dla pożytku ciała,  
Całego organizmu – jego potrzeb.  
Na to żołądek odpowiedział im...

PIERWSZY OBYWATEL

No, no, ciekawe. Co im odpowiedział?

MENENIUSZ

70 Już mówię. Otóż... on raczej się zaśmiał –  
Tym specyficznym śmiechem z głębi trzewi,  
Bo, jak wiadomo, brzuch potrafi śmiać się,  
Jakoż i mówić – a więc jednym słowem:  
Wy ś m i a ł te wszystkie zbuntowane części,

---

Tragedia napisana w 1607 lub 1608 r., wystawiona po raz pierwszy dopiero w 1682 r., po raz pierwszy opublikowana w Folio w 1623 r. Jedna z czterech „rzymskich” tragedii Shakespeare’a.

75 Które mu zazdrościły pożywienia,  
A wyśmiał je, bo miały tyle racji,  
Co wy, gdy urągacie senatorom,  
Że nie są wami.

PIERWSZY OBYWATEL

To ma być odpowiedź?

To usłyszała w odpowiedzi głowa –  
80 Królowa ciała? Oczy – jej zwiadowcy?  
Serce – jej radca? Ramiona – jej straż?  
Język – jej herold? Nogi – jej wierzchowce?  
I wiele innych sług i pomocników?  
A więc że mają one wszystkie...

MENENIUSZ

Co? –

85 Ależ ten człowiek gada! – No? Co mają?

PIERWSZY OBYWATEL

Tyrać na niego – na tego żarłoka,  
Który zarazem jest kloaką ciała...

MENENIUSZ

Z czego to wnosisz?

PIERWSZY OBYWATEL

No a cóż innego

Mógł odpowiedzieć na te skargi brzuch?

MENENIUSZ

90 Jeśli mi tylko nie będziesz przerywał  
I się wykażesz szczyptą cierpliwości,  
Dowiesz się w końcu.

PIERWSZY OBYWATEL

Długo każesz czekać.

MENENIUSZ

Bo i żołądek nie śpieszył się zbytnio  
(Jak tamte części z rzucaniem oskarżeń),

95 Nim dał odpowiedź. A brzmi ona tak:  
„Owszem, to prawda, moi bracia w ciele,  
Że do mnie trafia powierzona strawa;  
Ale to dobrze – tak powinno być –  
Bo jestem spichrzem w naszym organizmie.  
100 Zważcie jednakże, że przez rzeki krwi  
Przesyłam zaraz rozdrobnioną żywność  
Na dwór – do serca, i gdzie mózg króluje;  
Innymi zaś skrytymi kanałami –  
A jest ich wiele – rozprowadzam ją  
105 Wszędzie po równo: do mięśni, do żył  
I tym sposobem, choć o tym nie wiecie” –  
Słuchajcie dalej, co mówił żołądek...

#### PIERWSZY OBYWATEL

Dobrze, wiadomo, wszystko już jest jasne.

#### MENENIUSZ

110 „Chociaż więc żaden z was nie może wiedzieć,  
Jak sprawiedliwie obchodzę się z wami,  
Tak właśnie jest i łatwo mógłbym dowieść,  
Że co pożywne, w y otrzymujecie,  
A mnie zostają zaledwie otręby”.  
I co ty na to?

#### PIERWSZY OBYWATEL

A cóż by innego

115 Miał odrzec im żołądek? – Lepiej powiedz,  
Co ty rozumiesz przez to.

#### MENENIUSZ

Jak to co!

120 Żołądek to jest senat, a narządy,  
Co wszczęły przeciw niemu bunt – to wy.  
Wystarczy zresztą pomyśleć przez chwilę,  
Jak bardzo senat troszczy się o wszystko  
I ile robi dla wspólnego dobra,  
By się przekonać, że wszelkie korzyści,  
Jakie z was każdy ma, są zapewnione  
Właśnie – i tylko! – przez niego, nie przez was.

125 Zaprzeczysz temu, paluchu u stopy?

PIERWSZY OBYWATEL

Czemu „paluchu”, a zwłaszcza „u stopy”?

MENENIUSZ

Bo chociaż jesteś jednym z najpodlejszych,  
Najbardziej prymitywnych i zepsutych  
Członków tej jakże „rozumnej” rewolty,  
130 Pchasz się na czoło! – Ty bezczelny kundlu,  
Szczekasz, podszczuwasz innych i jazgoczesz,  
Tylko by jako pierwszy coś wyszarpać!

No, dalej, pały w dłoń i do ataku!  
Rzym musi walczyć dzisiaj ze szczurami.  
135 Ten, kto tę walkę przegra, pożałuje.

*Wchodzi Kajus Marcjusz.*

Witaj, szlachetny Marcjusz!

MARCJUSZ

Cześć! Witaj!

*Do zbuntowanych*

Co się tu dzieje, bezczelne warchoły?  
Swędzą was wasze żalosne poglądy,  
Że tak zawzięcie je rozdrapujecie?  
140 Obyście świerzbu się nie nabawili!

PIERWSZY OBYWATEL

Zawsze masz dla nas jakieś miłe słowo.

MARCJUSZ

Kto ma je dla was, jest nędznym pochlebcą,  
Niegodnym nawet tego, by nim gardzić.  
Czego znów chcecie, wieczni mącićiele –  
145 W czasie pokoju zuchwali i krnąbrni,  
A w czasie wojny trzęsący tydkami?  
Kto wam zawierzy, rychło się przekona,  
Żeście strachliwe zające, nie lwy;  
Jakoż nie lisy, tylko głupie gęsi;



150 A wasza stałość zbliżona jest do tej,  
Jaką ma węgiel płonący na lodzie  
Lub ziarna gradu leżące na słońcu.  
Wasza moralność to wspierać przestępcę,  
Choćby popełnił nie wiem jaką zbrodnię,  
155 I szydzić z prawa i sprawiedliwości,  
Gdy mu wymierzy zasłużoną karę;  
Ziać nienawiścią do tego, co wielkie,  
I do każdego, kto zaszedł wysoko.  
Wasze pragnienia są jak głód chorego,  
160 Co ma oskomę głównie na te rzeczy,  
Które mu szkodzą. – A zatem zabiegać  
O wasze względy to jak gdyby płynąć  
Z ołowianymi płetwami lub trzcina  
Ścinać stuletnie dęby. Niech was szlag!  
165 Wam ufać? Wam zawierzyć, gdy co chwilę  
Zmieniacie zdanie, bądź wynosząc tych,  
Co jeszcze wczoraj byli wam wrogami,  
Bądź obalając dawnych bohaterów?  
I niby cóż takiego się zdarzyło,  
170 Że się zbieracie w różnych punktach miasta,  
Aby lżyć senat, który dzięki bogom  
Trzyma was jeszcze w ryzach i wstrzymuje,  
Byście się wzajem nie pozabijali.

*Do Meneniusza*

O co im chodzi?

MENENIUSZ

O zboże. O cenę.

175 Żądają niższej. I większej ilości.  
Twierdzą, że w spichrzach jest go pod dostatkiem.

MARCJUSZ

180 Twierdzą! – Niech się powieszą! – Tkwiają po kątach,  
Siedzą za piecem i myślą, że wiedzą,  
Jaka się toczy gra na Kapitolu:  
Kto idzie w górę, kto rządzi, kto słabnie,  
I na podstawie tych śmiesznych domysłów  
Stawiają na tę albo inną frakcję,  
Po czym kojarzą ją z inną – jak parę –  
Wspierając jednych, a innych flekując,

185 Bo tak traktują swoich przeciwników.  
Mówią, że zboża mamy pod dostatkiem!  
O, gdyby senat odrzucił skrupuły  
I mi pozwolił użyć wreszcie miecza,  
To bym tak długo tępił tę hołotę,  
190 Ciała rzucając na stos coraz wyżej,  
Póki by czubek mej włóczni dosięgał.

#### MENENIUSZ

Nie ma potrzeby. Ci już są niegroźni.  
Choć pusto mają w głowach, są tchórzliwi.  
Strach ich obleciał. – No a co z tamtymi?

#### MARCJUSZ

195 Już się rozeszli. – Oby ich szlag trafił!  
Skomleli, że są głodni, że chcą chleba.  
Klepali w kółko te swoje slogany:  
Że głód rozbija mury; że i psy  
Muszą coś jeść; że gęby są do tego,  
200 By je zapychać jakimś pożywieniem;  
I że bogowie dali zboże wszystkim,  
Nie tylko najbogatszym. – W te frazesy  
Wplatali jeszcze jakieś swoje skargi,  
A nade wszystko żądania, aż w końcu  
205 Spełniono jedno z nich – nie wiem dlaczego,  
Lecz był to błąd, co się niebawem zemści:  
Rozedrze serca dobrze urodzonych,  
A władzę wstrząśnie i sprawi, że zblednie.  
Tak czy inaczej, kiedy się to stało,  
210 Zaczęli wrzeszczeć z radości i skakać,  
I rzucać w górę czapki, jakby chcieli  
Zawiesić je na rogach półksiężycy.

#### MENENIUSZ

A cóż takiego właściwie zyskali?

#### MARCJUSZ

Prawo wyboru aż pięciu trybunów

215      Mających bronić ich trywialnych racji.  
            Będzie to przede wszystkim Juniusz Brutus  
            Oraz Sycyniusz Velutus. Kto jeszcze,  
            Nie mam pojęcia. – Niech mnie piorun trzaśnie!  
            Ta łobuzeria musiałaby najpierw  
220      Ze wszystkich domów w Rzymie zerwać dachy,  
            Abym się zgodził na takie ustępstwa.  
            Oni już wkrótce zyskają przewagę  
            Nad naszą władzą i zaczną wysuwać  
            Dalsze żądania, dążąc do przewrotu.



Michael Krüger na lotnisku w Warszawie, marzec 2018

MICHAEL KRÜGER

Wiersze

w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego

\*\*\*

Codzienna zabawa pustulek,  
obraz, który się tworzy i rozplywa,  
w przestrzeni powietrznej pomiędzy wodami,  
która tworzy się i rozplywa.  
Także one, wyrachowaną trajektorią swojego lotu,  
obejmują, omotują  
nieustannie wymykający się świat.  
Augustyn się śmieje.  
Żyję w trzech światach: w tym, tutaj,  
w cieniu pod morwą;  
w świecie moich myśli  
(it was the world in which I walked),  
i w świecie książek, w których mogłem przeczytać,  
co działo się, kiedy przez krótki czas  
wiodłem życie ptaka.

\*\*\*

Chociaż żadnych ryb już tu nie ma,  
rybak wypływa daleko w morze przy pełni księżyca.  
Niekiedy wolno mi jest mu towarzyszyć.  
Wcześniej był kapitanem w Marynarce.  
„Cztery gwiazdki na każdym barku,  
jeżeli wiesz, co to znaczy”.  
Zna każdą falę od Afryki do tutaj,  
każdą grzywę na fali, każdą rozgwiadę.  
Płyniemy do miejsca, na którym najlepiej  
łowi się naszym niewodem  
światło księżyca. Jedno pełne wiadro  
wystarczy – więc około siódmej  
wracamy z naszym połowem  
i możemy zacząć opowiadać.

\*\*\*

Umówiliśmy się, że spotkamy  
się nocą, między jedną wioską a  
drugą, pod ubywającym księżycem.  
Chciała zabrać ze sobą konia,  
ja wlokłem swoją walizkę.  
Przemyślałem sobie każde słowo.  
Powinny być lekkie, ale nie puste,  
stanowcze, lecz nie za ciężkie.  
Słowa miłość nauczyłem się na pamięć,  
żebym nie musiał go wypowiadać.  
Na wysokości cyprysów,  
które jak knoty wystawały z ziemi,  
bez słowa przeszliśmy obok siebie.

\*\*\*

Kiedy byłem tutaj ostatni raz  
musałem się podciągać na rękach,  
żeby wyrzec przez okno.  
Miałem dziesięć lat.  
Moi dziadkowie żyli jeszcze,  
mieli ręce z papieru  
i troskę w oczach,  
którą od razu rozjaśniał uśmiech  
gdy wchodziłem do pokoju.  
Teraz księżyc zagląda w okno  
i nie może się zdecydować,  
czy ma świecić ciepło,  
czy zimno.

\*\*\*

To jest ostatnie zdjęcie  
z moim ojcem i mną.  
Pojechaliśmy nad morze,  
usiedliśmy w koszu plażowym  
i godzinami wpatrywaliśmy się w wodę.  
Mój ojciec mówił tak, jak  
nigdy wcześniej. Pięknie  
było tego słuchać, i przykro.  
Co chciał mi powiedzieć?  
Nie wiadomo. Ale wiedziałem,  
że dla nas obu było to nader ważne.  
Potem napisał coś na piasku,  
tuż przed nadpływającą falą,  
ponieważ wiedział, że woda  
natychmiast zatrze ten tekst.

## Hotel Future

Witamy! Jest Pan w podróży,  
żeby zapomnieć o nieszczęściu,  
czy żeby się z nim obnosić?  
Twarz portiera  
wyzbyta zmartwień.

Wszystkie pokoje znam tu na pamięć.  
W centralnym ogrzewaniu szepcze Iliada,  
i tylko umierający krzyczą z gorąca.  
Cóż pozostaje do zrobienia:  
ratować to, czego uratować się nie da.

Mieszkam na najwyższym piętrze,  
u gołębi. Za oknem  
rozkwita gorączkujące niebo.  
Czas wybrał się na wieś,  
do kamieni, co nigdy nie śpią.

## Kometa

Znowu pojawia się kometa –  
jasno (jak od dawna brakujące słowo)  
pędzi ku nam.  
Nie ma się czego obawiać.  
Wiatr beztrąsko czesze trawę.  
A my odwiedzamy miasta,  
w których nie chcielibyśmy umrzeć.



## Dobrej podróży!

Ktoś dosiadł się za Getyngą.  
Jeżeli można mu wierzyć,  
to objechał cały świat,  
pływał we wszystkich morzach,  
handlował światłem,  
powykradał wrogom nazwiska,  
żył w miastach,  
w których nie chciałoby się umrzeć.  
Pachniał nadgniętymi jabłkami,  
polami, z których zżęto już zboże,  
opuszczonymi gniazdami ptaków.  
Do następnego razu! Dobrej podróży –  
mówiła ulotka z rozkładem jazdy. Dla mnie  
żadnego następnego razu nie będzie,  
powiedział czujny nieznajomy.  
Potem pojawił się tunel,  
który nie chciał się skończyć.  
Ale ja, z kamieniem młyńskim u szyi  
i tak niczego już nie zamierzałem.

## Mowa podróżnego

Szedłem przez Włochy  
z południa na północ,  
tak, jak prowadziła droga.  
Niczego nie przeżywałem.  
Pod Neapolem jakiś pies  
pilnował wschodzącego słońca,  
nigdy nie widziałem czegoś podobnego;  
za Rawenną przysłuchiwałem się  
subtelnej wyroczni deszczu;  
w Maremmie widziałem muchy  
odbijające się w oczach krów, i siebie.  
Trochę za dużo, jak na jedno życie.  
Z biegiem czasu nauczyłem się  
jak omijać drogi okrężne,  
które nie prowadziły na północ.  
Powinienem też wspomnieć, że w Rzymie  
obserwowałem, jak czerwone mrówki  
próbowały rozebrać Panteon.  
A tak w ogóle, to kiedy szedłem,  
czytałem krótkie wiersze Ungarettiego,  
póki się nie rozplynęły  
w moim promiennym szczęściu.

## Mowa pasterza

Na moim wozie jest miejsce  
tylko na osiem do dziesięciu książek, stoją  
na półce nad łóżkiem,  
jeśli to słowo jest tu na miejscu.  
Moją ulubioną książką są *Prace i dni*  
Hezjoda. Kiedy nie tak dawno  
robiła ze mną wywiad reporterka  
z „Ekspresu Wieczornego” – jak co roku:  
Rozmowa z pasterzem –  
okazało się, że nie zna  
ani Hezjoda, ani jego książki.  
Zatem należy do Aten  
i nie ma tu czego szukać.  
Zdumiało ją także, że znałem  
każdą ze swoich owiec.  
Przeczytałem potem w gazecie:  
Czyta *Prace i dni* Hezjoda  
i zna każdą ze swoich owiec  
do pewnego stopnia osobiście.

## Mowa saturnika

Każde drzwi mojego domu,  
te otwarte, i te ukryte,  
są tylko przejściem do smutku.  
Moje troski mieszkają ze mną  
w zaciemnionych pokojach,  
chora na artretyzm kotka  
i niemal całkiem wyłysiała papuga,  
która w dwunastu rzadkich językach  
głosi pieśń nad pieśniami, nadaremna.  
Ja sam mówię niewiele  
i już prawie nie ruszam się stąd,  
bliższe jest mi ucho,  
niż skłonny do zdrady język.  
Jak długo trwała Grecja,  
ta starożytna, jak długo Rzym?  
Kiedy stopnieją bieguny?  
Zapomniałem, czy kiedykolwiek  
kogokolwiek kochałem. Moja pamięć  
nosi usiany gwiazdami płaszcz,  
który zakrywa wszystko, także i miłość.

## Mowa opiekuna drzew

Te oba buki, mój panie,  
rosną za blisko siebie,  
co prowadzi do głębokich otarć i śmierci.  
Wszyscy potrzebujemy dystansu.  
Przecież pana również ucieszy,  
że nie będzie pan o mnie już słyszał.  
Czuję, jak na samą myśl o tym,  
że na zawsze miałbym stać obok pana,  
wpada pan w panikę.  
A zatem jeden musi ustąpić.  
Czy pańskie serce, ze szlachetnych pobudek,  
ujmie się za słabszym drzewem, czy też jednak  
wolno mi będzie je ściąć?  
Pan marzy o równowadze  
w przyrodzie, ale to błąd.  
Nierównowaga, to ona  
zachowuje nasze życie.

## Mowa dla Jamesa Laughlina, i z nim

Żyłeś w trzech światach.  
W tym tutaj,  
w świecie twoich myśli,  
co nas otaczał  
oraz w świecie twoich książek,  
w których mogłeś przeczytać,  
co nas martwiło,  
kiedy każdy z nas  
był w innym życiu.  
Niezapomniana twa rada:  
jeśli poeta nie potrafi  
zdobyć ukochanej swoimi słowami,  
powinien porzucić pisanie wierszy  
i przenieść się na Wall Street,  
żeby mógł ją kupić.

## Warszawa, marzec

Bóg w swojej nieskończonej dobroci  
stworzył małego człowieczka,  
pana K, który rozsiadł się na tablicy Sądu Ostatecznego  
i kontroluje rzeki w raju.  
Pan K jest tak mały, że jeśli  
chce się go właściwie zrozumieć,  
to trzeba się położyć na ziemi.  
Teraz w samym centrum miasta  
buduje sobie pomnik, z kurzu,  
pomyślany na całą wieczność,  
choć przecież musi wiedzieć,  
że wieczność już jutro przeminie.  
Pytanie, skąd bierze ten kurz,  
ten nieskończenie szary kurz,  
który każe zapomnieć  
o Polski wielkości i blasku.

Od tłumacza

Wszystkie wiersze, z wyjątkiem ostatniego, pochodzą z tomu *Unter freiem Himmel* (*Pod gołym niebem*) wydanym w 2007 r. przez wydawnictwo Suhrkamp.

\*\*\* (*Codzienna zabawa pustulek...*) – szósty wiersz z cyklu *Meditationen unter freiem Himmel* (*Medytacje pod gołym niebem*), który otwiera tom *Unter freiem Himmel*.

*it was the world in which I walked* – prawdopodobnie parafraza słynnej frazy Wallace Stevensa: *I was the world in which I walked*.

Wiersz *Warszawa, marzec* tłumaczyłem z tomu *Mein Europa. Gedichte aus dem Tagebuch* (*Moja Europa. Wiersze z dziennika*), zawierającego utwory pisane od jesieni 2017 do początku 2019 r., i opublikowanego przez wydawnictwo Haymon (2019).

R. K.

ZBIGNIEW HERBERT

## Reportaż z opisu

Irena Przewłocka: "Miasto w ogniu" wyd. Czytelnik 1949 str. 112

Na początku jest gród faktów. Wynaga się od literatury, aby była statystyką ofiar, drobiazgowym opisem ładni. Potem fakty muszą się streścić w sytuacje typowe, symbole, problemy; a potem śladem, by nam ukazano przyczynową maszynę faktów.

Książka Ireny Przewłockiej jest spełnieniem pierwszego postulatów. Najbardziej powiedzied, że jest to powieść spótna. Nie wydaje się jednak sztuczne popędzanie pisarzy, którzy dopracowują się trudnej sztuki dystansu. A dystans wobec ostatniej wojny nie jest sprawą kalendarza, lecz problemem opowiadania przeszły niełatwych i niedalekich.

Trudno określić gatunek literacki "Miasta w ogniu". Nie jest to tylko sedanie seminaryjne, ale sprawa uciążliwa. Dostrzec w książce to co więcej jest, a nie to co być może, czy powinno.

Więc naprzód, że nie jest to powieść. Brak tu owej o-pickiej odległości autora od przedstawionych zdarzeń i odczu-cia, że w bezosobnej świadomości narratora przedstawione sprawy są zamknięte i ukąszona. Dominujące wrażenie chaosu sprawa brak elementów organizujących. Nie ma w książce fabuły, jeśli przez nią rozumiemy zespoły motywów powiązanych przyczynowo. Nie ma mocno postawionych postaci, wokół któ-rych skupia się akcja. Nie ma ukazanego celu zdarzeń. Nie ma w końcu wrażenia walki, chwilowej bodaj równowagi partne-rów, a zato głuche ciosy i śmierć w ciemnościach.

Nie jest to także czysty reportaż, ani historyczny za-pis. Zastanawia niereporterka bezbronna wobec faktów, wszę-dzie stałe ustawienie kamery obserwacyjnej, próby powiązania poronnych wątków i stworzenie postaci typowych. Że wątki rwą się bezładnie, a postacie ulatują w dymach, może to być zmyśl artystyczny; ukazanie znikomości losów ludzkich.

A więc książka porażająca i to chyba wskutek konsekwen-nej linii artystycznej w kondensacji, w toku narracji a czę-ściowo nawet w gatunku prozy.

Wrażenie niepokoju powiększa przewaga konstrukcji czaso-nych "wieloznacznych" nie zrównoważonych opisem. Sam opis / na ogół celny / nie ma oparcie w statycznej przyrodzie, ale w zmien-nym poddanym próbie ognia - filmowym obrazie palonego miasta. Zbyt niki, zbyt rzadkie owe opisy, są jak kładki przeszczo-żone nad burzliwym potokiem ludzkich losów, okrzyków i kró-tni. Opowiadanie zostaje rozszerzone na dialog albo raczej prze-tworzone na wieloznaczny, zamieszany chór.

Krótkie frazy / niedużywanie zdań wykrzyknikowych / dyn-amiczują prozę. Jest ona zyk zbyt mało pojęma dla treści intelektualnych czy analizy psychologicznej, ale wystarcza na opis zdarzeń i ludzi rozłożonych na proste instynkty i reakcje. Proza na ogół budzi umnienie, jest męska / trzeba wyzwać się posobnej mocy brutalizacji / czasem o zdziwiająco trafnej metaforze. Jest to proza ruchliwa, wielokierunkowa, ale przy-tem nieplowiona i bez głębszego nurtu. Autentyzm podkreśla czas tureniejszy, okrucy zdań, anekdoty, skurwane kon-strukcje słowne - mające oddać tok mowy potocznej.

Nie zawsze udaje się autorce osiągnąć wyrazistość. Są strozy i opisy martwe przez które dźwiga się oko nie wyzwa-jąc kontaktów. I tu paradoks: opis zburzenia, zatury, cha-osa wymaga podójnej precyzji i plastyki wizji.



ZBIGNIEW HERBERT

## Reportaż z ognia

Irena Przewłocka *Miasto w ogniu*, Wyd. Czytelnik, 1949, stron 214

Na początku jest głód faktów. Wymaga się od literatury, aby była statystyką ofiar, drobiazgowym opisem kaźni. Potem fakty muszą się streszczać w sytuacji typowe, symbole, problemy; a potem żądamy, by nam ukazano przyczynową maszynę faktów.

Książka Ireny Przewłockiej jest spełnieniem pierwszego postulatu. Najłatwiej powiedzieć, że jest to pozycja spóźniona. Nie wydaje się jednak słuszne popędzanie pisarzy, którzy dopracowują się trudnej sztuki dystansu. A dystans wobec ostatniej wojny nie jest sprawą kalendarza, lecz problemem opanowania przeżyć niełatwych i niedalekich.

Trudno określić gatunek literacki *Miasta w ogniu*. Nie jest to tylko zadanie seminaryjne, ale sprawa uczciwości. Dostrzec w książce, to co w niej jest, a nie to, co być może, czy powinno.

Więc naprzód, że nie jest to powieść. Brak tu owej epickiej odległości autora od przedstawionych zdarzeń i odczucia, że w beznamiętnej świadomości narratora przedstawione sprawy są zamknięte i skończone. Dominujące wrażenie chaosu sprawia brak elementów organizujących. Nie ma w książce fabuły, jeśli przez nią rozumiemy zespoły motywów powiązanych przyczynowo. Nie ma mocno postawionych postaci, wokół których skupia się akcja. Nie ma ukazanego celu zdarzeń. Nie ma w końcu wrażenia walki, chwilowej bodaj równowagi partnerów, a za to głucho ciosy i śmierć w ciemnościach.

Nie jest to także czysty reportaż ani historyczny zapis. Zastanawia niereporterska bezbronność wobec faktów, względnie stałe ustawienie kamery obserwacyjnej, próby powiązania porwanych wątków i stworzenie postaci typowych. Że wątki rwą się beznadziejnie, a postacie ulatują w dymach, może to być zamysł artystyczny: ukazanie znikomości losów ludzkich.

A więc książka pogranicza i to chyba skutek konsekwentnej linii artystycznej w koncepcji, w toku narracji, a częściowo nawet w gatunku prozy.

Wrażenie niepokoju powiększa przewaga konstrukcji czasowych, „mówionych”, nie zrównoważonym opisem. Sam opis (na ogół celny) nie ma oparcia w statycznej przyrodzie, ale w zmiennym, poddanym próbie ognia – filmowym obrazie palonego miasta. Zbyt nikłe, zbyt rzadkie owe opisy, są jak kładki przerzucone

nad burzliwym potokiem ludzkich lamentów, okrzyków i kłótni. Opowiadanie zostaje rozerwane na dialog albo raczej przetworzone na wielogłosowy, zmieszany chór.

Krótkie frazy (nadużywanie zdań wykrzyknikowych!) dynamizują prozę. Jest ona zbyt pojemna dla treści intelektualnych czy analizy psychologicznej, ale wystarcza na opis zdarzeń i ludzi rozłożonych na proste instynkty i reakcje. Proza na ogół budzi uznanie; jest męska (trzeba wyrzec się pozornej mocy brutalizmów), czasem o zadziwiającej, trafnej metaforze. Jest to proza ruchliwa, wielokierunkowa, ale przy tym nieplewiona i bez głębszego nurtu. Autentyzm podkreśla czas teraźniejszy, okruchy zdań, anakoluty, rozerwane konstrukcje słowne – mające oddać tok mowy potocznej.

Nie zawsze udaje się autorce osiągnąć wyrazistość. Są strony i opisy martwe, przez które ślizga się oko, nie wyławiając kształtów. I tu paradoks: opis zburzenia, zraty, chaosu wymaga podwójnej precyzji i plastyki wizji.

ZBIGNIEW HERBERT

## Patryk – albo krytyk niepewny wątpliwy.

Irenie Przewłockiej  
Lichniak

Patryka nie zadowala to co pisze, stoi to bowiem zawsze poniżej jego wiedzy o pięknie i sztuce pisania. ~~Aby wiedzę nie skazać na bezpłodność~~ Aby nikt o tej wiedzy nie wątpił na podstawie jego niepowodzeń próbuje pisać o pisaniu innych. Postępując tak ściąga na siebie nazwę krytyka, której nie chce podjąć gdyż uważa się za twórcę. [I tak w życiu jego rozrasta się przepaść między tem czym jest a tem co dla siebie wymarzył.]

A jednak Patryk lubi pisać recenzje. ~~Tylko wtedy~~ Gdy ma przed sobą paręset zszytych stronicy niby w twardej okładce ale bezbronych jak list zakochanej – czuje swoją siłę i przewagę. Tylko wtedy może uwolnić się od ~~wspomnienia~~ ~~trudu~~ poczucia własnej słabości. Od niesmaku jaki budzą w nim książki podpisane jego nazwiskiem

Oto napisał niedawno recenzję o książce

Oto dostaje do ręki tom prozy. Nosi go parę miesięcy [?] z sobą, czyta wyrywkami, potem całość raz i drugi. Można by powiedzieć, że zna książkę uczciwie jej treść jej powietrze i zapach, układ graficzny każdej stronicy a nawet gramaturę papieru. I można by sądzić że to co o niej napisze będzie prawdą.

Ale tak nie jest gdyż Patryk nigdy nie patrzy książce w oczy. Naprzód obserwuje ją z boku podejrzliwie, buszuje/ugania po marginesach złośliwymi uwagami. Aż kiedy czuje że ma już dosyć argumentów przeciwko autorowi, kiedy ma książkę pod nogami zaczyna pisać. I wtedy padają słowa jak pociski, rośnie przepaść niezrozumienia między nim a autorem. W zapale ~~rosną~~ Patryk mnoży pretensje i uroszczenia jego ideał staje się coraz bardziej wyniosły, jego kanon jego precyzja przerastają książkę [?] dzieło, autora, epokę.

Przytę albo kuzyle <sup>wielki</sup>

Janie Twardowski  
Wielki

Przytę nie rozumie to co pisze, stało to bawie  
zonne pocięty; jeśli wtedy o przelocie wina pisać.  
~~Aty wtedy nie słucha co bawie mówi. Aty w końcu~~  
współ <sup>le, wtedy</sup> ha podnosi kęsa nieporadnie  
próbując pisać o piśmie innych. Potwierdza to  
Śniega że takie mówią kuzyle, które nie chce  
podjąć pełni uwagi ze twórcy. [Tole w tym  
kęsa rozmawiać maposi: wtedy ten ciał jest o  
ten co dla siebie wymyśli.]

<sup>Wtedy</sup> Przytę lubi pisać rzeczy. Tworzący

- Gdy ma mało czasu pisać myśli kłami <sup>o kłami</sup>  
o bertramu jak to zachodzi - czego bawie

się: miewa tyłko wtedy more wotnie <sup>od wotnie jak bawie</sup>  
od <sup>po prostu</sup> wspomnienia takich wlotów, słoboci. <sup>każde pocięty się wotnie</sup>

~~O to kęsa nie słucha i nie rozumie~~

Ola dostani doświ. bawie pomy. Nosi <sup>po prostu</sup>  
kolej kęsa kęsa, paki <sup>całkowicie</sup> doświ. <sup>Można by on</sup>  
pocięty ze ma kęsa uccinięci jej: jej <sup>nie jest kęsa i bawie</sup>  
pocięty i zapanu jej: jej proficy kęsa, świący  
a kęsa pocięty pocięty. I moze by kęsa  
te to co o kęsa kęsa bawie pocięty.

Czyta po paru dniach to co napisał i jeszcze raz doznaje wstrząsu na widok druku – apodyktycznej pewności czarnych liter. Patryk ma dojmujące poczucie krzywdy wyrządzonej autorowi. Chce to wynagrodzić. Pisze list o tem, że surowość oceny jest dowodem przyjaźni i nadziei na przyszłość. List niszczy i jedzie do autora którego mądry spokój – wytrąca go z równowagi. Czeką na następną książkę, aby móc poprawić swój błąd i wie że to wszystko co robi jest nieuczciwe, że są rzeczy których można zaniechać ale nie można cofnąć.

I że to co robi słusznie [...] może znaczyć [...] co innego, że popisuje się swoimi wyrokami

A przecież mógłby mieć i spokój i rację, gdyby swojej prawdy nie ogłaszał tak krzykliwe i gdyby przejął się słowami swego wstępu do recenzji w którym mówi, że [w] dziele ludzkim krytyk winien szukać ciepła dłoni twórcy.

Jakże daleko odrzucił to słuszne zdanie, tę radę jakby dla innych, a sam, a sam...

11. XII. 950

### Przypis

Uproszczona transkrypcja trudno czytelnego brulionu znajdującego się w Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

Tekst zapisany ołówkiem na dwóch kartkach papieru. Na pierwszej kończy się na zdaniu: „I można by sądzić że to co o niej napisze będzie prawdą” – a na drugiej zaczyna się od słów: „Ale tak nie jest [...]”.

„Lichniak” – być może Herbert chciał wysłać ten tekst Zygmunutowi Lichniakowi do druku w tygodniku „Dziś i Jutro”, w którym publikował inne utwory z cyklu „Charaktery”.

Na prawym marginesie pierwszej strony brulionu, nad słowami: „że zna książkę uczciwie” w trzecim akapicie dopisane wariantowe zakończenie zdania: „od koloru oczu / włosów jej bohatera aż do gramatury papieru”.

Na drugiej stronie brulionu, na prawym marginesie, na wysokości słów: „autora epokę” dopisane słowo: „racje”, poprzedzone strzałką.

Natomiast pod koniec tekstu, na lewym marginesie dopisane pionowo dwie trudno czytelne linijki, dotyczące prawdopodobnie przedostatniego akapitu:

„gdyby raczej [...] można było

dodać odrobinę ciepła [...] życzliwości [...]”.

R. K.

---

Z rękopisu odczytał Ryszard Krynicki.

Ryszard Krynicki

Ale tak nie potępił potęgi nigdy nie potęgi knie  
 u ocy. Naprawdę obserwuję ją z boku podziwując, bo nie  
 ma <sup>nie</sup> mędrzeńskich wosków ani. Ani kiedy czyjeś to  
 mi dobiegł odgłosy kuku awion, kiedy ma kiedy  
 pod koponi ramie pisać. I wtedy padają słowa  
 to late paczki, rośnie papai' miotom miotom  
 him a entona. U rapali. masy potęgi masy pretensji  
 i woskane jeje ideal tawi je com kawa <sup>uminy</sup> i je  
 haram jeje pamiro pamiro kawa dnie, awion  
 spaki.

→ razi

Czyte po paru dniach to co napisal i pamiro  
 domnie wotnom no widok dnie - opody ketycom  
 pamiro: woskane kety potęgi no dojmowem pamiro  
 kinyoty woskane awion. Ciec to woskane sine  
 liti o ten re kawa ocy jeje dawa dnie i  
 kawa w pamiro. Lit wotom: jeje do awion kawa  
 medy spaki - wotom es z wotom. Ciec to kawa  
 kawa, ocy mie papai' kawa kawa. no re la wotom  
 co jeje jeje wotom re jeje kawa kawa <sup>cofno kawa</sup> kawa  
 i re la kawa kawa wotom kawa re kawa kawa kawa

kawa ocy kawa kawa kawa

A pamiro kawa kawa i spaki i wotom, kawa kawa kawa  
 kawa kawa kawa: kawa kawa kawa kawa kawa kawa  
 kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa  
 kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa  
 kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa kawa

Takie dnie odnowi to kawa kawa, kawa kawa kawa  
 a kawa, a kawa ...

11. XII. 700

## ZBIGNIEW HERBERT

# Patryk albo krytyk wątpliwy

*Irenie Przewłockiej*

Patryka nie zadowala to co pisze, stoi to bowiem zawsze poniżej jego wiedzy o pięknie i sztuce pisania. Aby nikt o tej wiedzy nie wątpił na podstawie jego własnych niepowodzeń próbuje pisać o pisaniu innych. Postępując tak, ściąga na siebie nazwę krytyka, której nie chce podjąć, gdyż uważa się za twórcę.

A jednak Patryk lubi pisać recenzje. Gdy ma przed sobą paręset zszytych stron – niby w twardej okładce ale bezbronnych jak list zakochanej – czuje swoją siłę i przewagę. Tylko wtedy może uwolnić się od niesmaku, jaki budzą w nim książki podpisane jego nazwiskiem.

Oto dostaje do ręki tom prozy. Nosi go parę miesięcy z sobą, czyta fragmentami, potem całość, raz i drugi. Można by powiedzieć, że zna książkę uczciwie od koloru oczu jej bohatera aż do gramatury papieru i układu czcionek. I można by sądzić, że to co o niej napisze, będzie prawdą.

Ale tak nie jest, gdyż Patryk nigdy nie patrzy książce prosto w oczy. Naprzód obserwuje ją z boku podejrzliwie, buszuje w gąszczu zdań, ugania po marginesach złośliwymi uwagami. Aż kiedy czuje, że ma już dosyć argumentów przeciwko autorowi, kiedy ma książkę pod nogami, zaczyna pisać. I wtedy padają słowa niezyczliwe, rośnie przepaść niezrozumienia między nim a autorem. W zapale Patryk mnoży pretensje i uroszczenia, jego ideał staje się coraz bardziej wyniosły, jego kanon, jego precyzja przerastają dzieło, autora, epokę.

Czyta po paru dniach to co napisał i jeszcze raz doznaje wstrząsu na widok druku – apodyktycznej pewności czarnych liter. Teraz dopiero Patryk ma poczucie krzywdy wyrządzonej autorowi. Chce to wynagrodzić. Pisze list o tym, że surowość oceny jest dowodem przyjaźni i nadziei na przyszłość. List niszczy i jedzie do autora, którego mądry spokój – wytrąca go z równowagi. Czeka na następną książkę pokrzywdzonego, przy której będzie mógł poprawić swój błąd, i wie że wszystko co robi jest nieuczciwe i niepoważne, że są czyny których można zaniechać lecz niepodobna ich cofnąć.

A przecież mógłby mieć i spokój i rację, gdyby swojej prawdy nie ogłaszał tak krzykliwie i gdyby przejął się słowami swego wstępu do recenzji, gdzie jest mowa o tym, że w dziele krytyk winien szukać ciepła dłoni twórcy.

Jakże daleko odrzucił to słuszne zdanie, tę radę jakby dla innych, a sam, a sam...

Uwaga: szkic ten stanowi istotny załącznik do recenzji pt. *Reportaż z ognia*. Byłoby bardzo ciekawe, gdyby krytycy pisali oprócz recenzji psychologiczny komentarz oparty na własnych zeznaniach introspekcyjnych. Może wtedy zmalałyby ilość krytyków, ale wzrosła by świadomość moralnej postawy krytyki wobec twórcy.

## HENRYK CITKO

### Komentarz

Powyższe dwa teksty Zbigniewa Herberta były ogłoszone w „Biuletynie Literackim Oddziału Gdańskiego Związku Literatów Polskich” (Sopot) 1950 [nr 3 (grudzień)], s. 24 i 26. Ich istnienie jest mało znane z racji jednostkowej zaledwie dostępności pisma – wspomniany numer oraz numery 4–6 z 1951 roku pochodzą ze spuścizny Franciszka Fenikowskiego i znajdują się w Dziale Literatury i Prasy Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

25 listopada 1950 roku Herbert wysłał recenzję książki Ireny Przewłockiej Halinie Misiołek, która przygotowywała powielane pismo, i która w liście z 27 listopada obawiała się, że owa recenzja jest zbyt ostra, „a Przewłocka taka drażliwa”. „Charakter” *Patryk albo krytyk wątpliwy*, którego mało czytelny rękopis znajduje się w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej (sygn. Akc. 17986 t. 1), Herbert napisał 11 grudnia i zapewne niedługo potem wysłał go z Torunia do Sopotu.

---

Do druku podali: Henryk Citko i Ryszard Krynicki.

© Katarzyna Herbert & Beata Lechnio & Rafał Żebrowski 2021





Zbigniew Herbert, Jelonki, 1955

## RYSZARD KRYNICKI

### Nota

Kiedy przed trzema laty podjąłem próbę odczytania „charakteru” *Patryk albo krytyk wątpliwy*, którego jedyny rękopis (w postaci trudno czytelnego brulionu) znajduje się w archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nie wiedziałem, że ten tekst został już kilkadziesiąt lat temu (a konkretnie pod koniec grudnia 1950 albo na początku stycznia 1951 roku) opublikowany w trzecim numerze „Biuletynu Literackiego Oddziału Gdańskiego Związku Literatów Polskich”. Ale nie byłem jedyny, który tego nie wiedział, bo publikacji tego utworu (oraz związanego z nim *Reportażu z ognia*, recenzji książki Ireny Przewłockiej *Miasto w ogniu*, która poza tym przeszła prawie bez echa) nie odnotowuje ani „Polska Bibliografia Literacka”, ani na przykład sumienna dwutomowa monografia bibliograficzna *Twórczość Zbigniewa Herberta* Pawła Kądzieli, który też, siłą rzeczy, nie zamieścił obu tych tekstów w *Wężle gordyjskim*.

Stało się tak dlatego, że drukowany na powielaczu białkowym „Biuletyn Literacki Oddziału Gdańskiego Związku Literatów Polskich” ukazywał się w bardzo małym nakładzie, zapewne kilkudziesięciu egzemplarzy, jako tzw. druk „do użytku wewnętrznego”, i nie wiem, czy jakakolwiek biblioteka posiada komplet tego wydawnictwa. Dwa pierwsze numery „Biuletynu” znalazłem kiedyś przypadkowo w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, do pozostałych nie udało mi się dotrzeć. Dopiero nie tak dawno od Henryka Citko, któremu opowiedziałem o tym, że z wyjątkiem paru słów udało mi się prawie do końca odczytać brulion *Patryka*, dowiedziałem się, iż oba teksty zostały opublikowane w trzecim numerze „Biuletynu”, odnalezionym przez niego (wraz z trzema pozostałymi) w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. Wkrótce po tej rozmowie autor Inwentarza Archiwum Zbigniewa Herberta przysłał mi oba przepisane przez siebie teksty wraz ze swoim komentarzem, który przytaczam obok w całości.

Jednak, pomimo że *Patryk albo krytyk wątpliwy* został opublikowany, pozostawiam swoją (uproszczoną) transkrypcję tekstu brulionu, bo pozwala ona nie tylko prześledzić pracę Zbigniewa Herberta nad tekstem, lecz również sprostować drobne błędy pierwodruku, na przykład „grawiatury papieru” – zamiast „gramatury papieru”, jak napisano w rękopisie. Brulion zawiera też wątki ostatecznie pominięte, jak chociażby to (ujęte w nawiasie kwadratowym) spostrzeżenie: „I tak w życiu

jego rozrasta się przepaść między tym, czym jest, a tym, co dla siebie wymarzył” – problem, jak się zdaje, niejednego poety.

Należałoby może jeszcze dodać, iż *Patryk albo krytyk wątpliwy* jest jedynym tekstem z cyklu *Charaktery*, który Herbert podpisał własnym nazwiskiem. Wszystkie pozostałe, opublikowane w tygodniku „Dziś i Jutro” w latach 1950–1951 podpisane są pseudonimem „Patryk”.

Oprócz *Reportażu z ognia* oraz *Patryka* w rzeczonym numerze „Biuletynu” znajdujemy jeszcze dwa inne herbertiana. Pierwsze z nich to wiersz samego Herberta *Lament oderwanego poety*, drugie to dedykowany mu polemiczny wiersz Edwarda Fiszera *Na lamente oderwanych poetów*.

W archiwum Zbigniewa Herberta znajdują się dwa różniące się nieco od siebie czystopisy oraz podobnie różniące się maszynopisy *Lamentu oderwanego poety*. W tomie *Utwory rozproszone (Rekonesans)* zamieściłem wersję przypuszczalnie późniejszą – jak się okazuje trochę odmienną od wersji zamieszczonej w „Biuletynie”. Nie potrafię rozstrzygnąć, która z nich jest ostateczna, dlatego myślę, że warto przytoczyć tu wersję pierwodruku:

### Lament oderwanego poety

Jak pracowity rzeźbiarz kolii  
patrzący w pożar Akropolu  
który nie może dać świadectwa  
Świadectwa prawdy tamtych czasów  
dla swoich dni mam ręce obce

Ja pracowity rzeźbiarz sekstyn  
i poematów o ogrodach  
któremu słowa  
wiatr potargał

Jak mam ustami  
małą muszlą  
powstrzymać wzbierający  
potop

Jak mam oddechem  
lekkim skrzydłem

zagasić pożar  
który rośnie  
I jakim słowem  
bronić ludzi  
przed hukiem  
który gwiazdy strąca

Ja pracowity  
szlifierz wierszy  
chęć tylko przetrwać  
tylko przetrwać

Nie znając daty powstania tego utworu, w przypisie w *Utworach rozproszonych* wysunąłem przypuszczenie, iż został napisany być może w roku 1950. Pierwodruk w „Biuletynie” potwierdza tę hipotezę i pozwala ją nieco uściślić: *Lament* powstał prawdopodobnie w drugiej połowie tego roku, kiedy w poecie dojrzewała ostateczna decyzja wystąpienia ze Związku Literatów Polskich – i musiał być już jakoś znany w gdańskim środowisku, skoro Edward Fiszer, starszy o osiem lat kolega związkowy Herberta, który wydanym w tym roku *Arkuszem poetyckim* zgłosił już akces do socrealizmu, zdążył napisać swoją odpowiedź:

EDWARD FISZER

Na lamenty oderwanych poetów

*Zbigniewowi Herbertowi*

I najdrobniejsza z kolii perełka,  
Znaleziona w popieliskach epok,  
Nowym jutrzniom przydaje światełka...  
I w kunsztownych metrach sestyny  
Ogród wzruszeń spulchni się lekko  
Na wiosenne kwiatów urodziny...

Ale rzeźbiarze kolii i sestyn  
– Synowie dni swoich – wołali:  
Kocham, więc jestem. Nienawidzę, więc jestem.

Jeśli usta nazwiesz muszlą małą,  
Jak nazwiesz tego, co uskrzydla słowem?  
Wyznawco własnej bojaźni!  
Szlifierzu ślimaczych kształtów dla olbrzyma  
Poeto: wątpiący w pieśń – ogromniejszą niż potop,  
Płomienniejszą niż pożar, huczniejszą niż huk  
strącający gwiazdy.

Jak się zdaje, Zbigniew Herbert w tych latach trochę się przyjaźnił z Edwardem Fiszerem, czego ślady (jak na przykład spis wierszy z *Arkusza poetyckiego*, o którym mowa wyżej, albo fraza: „Spotkamy się Edwardzie w raju w raju poetów...”) odnajdujemy w jego notatnikach. Najpowaźniejszym takim śladem jest dedykacja na pierwszej wersji wiersza *O Troi* (zatytułowanej: *O nowej Troi*), pisanego na przełomie lat 1950/1951. Jednak w pierwodruku, który ukazał się w marcu 1952 roku w „Tygodniku Powszechnym”, owej dedykacji już nie ma.

Roman Szechter



## PIOTR MATYWIECKI

\*\*\*

Bywał-pływał sobie w oceanie  
wielki jak wyspa potwór Kraken.  
Może był rozległy i nerwowy  
jak powierzchnia oceanicznych fal,  
a może zgłębiał sam siebie  
do dna oceanu.

Ja też bywam i pływam sam sobie,  
czasami wszędzie, czasami na dnie.

I jestem tym marynarzem,  
który mnie widzi z daleka  
niepewny, czy jestem wyspą,  
czy potworem. Bać się siebie,  
czy być?

## Na ślepo

Patrzę na topolę przez szept Wisły,  
stuk dzięcioła, szmer mrowiska,  
przez piorun.

Na cokolwiek patrzę przestrzeń jest głosem.  
Mówi oczom, że to, co widzą,  
daje się zobaczyć tylko w chórze.

Ale dzisiaj, w ogniu lipca,  
usłyszałem jak samotnie śpiewa  
płatek śniegu.

## O czasie bezimiennym

Są ludzie pobieżni i są ludzie biegli.  
Pobieżni przebiegają nad sobą,  
nie zauważają kiedy są tu, kiedy tam,  
nie wiedzą, kiedy ich nie ma.  
Ludzie biegli biegną w sobie –  
ale nie sami: wbiegają w swój bieg  
z rekwizytami zatrudnień:  
krawcy z nożycami do przycinania losu,  
fizycy z równaniami do wszechświata,  
matki z dziećmi do przeżywania.  
Tym wszystkim rytmizują swój bieg.  
Ja biegnę inaczej.  
Strząsam z siebie pobieżność i biegłość.  
Nazywam się czas. Nie daję się ochrzcić  
własną obecnością, nieobecnością, trudem,  
rytmem. Podpisano mnie w biegu,  
a ja, czas, wypisuję się ze swojego podpisu,  
biegnę sam.



## Wiersz mielerz

Mam swój sposób układania szczap.  
Trudno opisać. Musiałbyś zobaczyć.  
A układam je po to, żeby ukryć.  
Kostyczne drewno na drewnie,  
nieruchomo trące się resztkami kory,  
pachnące nago, bezwstydnie.  
Sękata trupiarnia. I biorę glinę na łopatę,  
i drę darń z ziemi, i obrzucam stos  
zwyczajnym sposobem kopaczy.  
Też tak umiałbyś kopać.  
Zanim stos zamknę – podpalam.  
Mam swój sposób podpalania,  
trochę napowietrzny, trochę przyziemny.  
I zamykam kopiec, w środku płonie  
czarno się zwęglą. Nie chcę go otwierać,  
odchodzę. Niech tak będzie.  
Mielerz na przyszłość. Mam sposób  
pracy nad pozostawionym czasem,  
bo kiedy czas przerabiałem, jeszcze był mój.

# Człowiek

*Dla Gorostizy*

Przezroczysty zarys szklanki czyni ją rzeczywistą,  
ale zachwyca się własną pustką.  
Zarys daje sztyletowi ostre trwanie  
i apatyczny spoczynek w zanadru płaszcza.  
Niewidzialny zarys powietrza bywa pierwszym  
oddechem –  
albo ostatnim.  
Obraz odcina się ramą, choćby nie było widza,  
a jednak łączy swoje kolory ze ścianą.  
Sufit przerysował niebo. Ale jest zamknięty.

Zarysy podchodzą do swoich jestestw,  
poszturchują, zaczepiają, kłócą się z nimi  
mają prawo, bo tylko one mogą zaciekać  
rzeczywistość  
jej częściami.

Ktoś widzący i niewidzący, kto oddycha i nie oddycha,  
daje zarys zarysom. Sobie nie potrafi.

## Przestrzeń

Miejskie tłumy chętnie spacerują,  
każdy człowiek jest ciekawą ulicą,  
prowadzi się do sklepu z pamiątkami  
i kupuje folder swojego teraz  
do oglądania po czasie. A teraz ogląda  
czyste krajobrazy na płotach ambasad.  
Ojczyzny otrząśnięte z historii  
na fotografiach kochają się w sobie.  
Przechodzę obok ambasady Hadesu.  
Płot z prętów wygiętych w esy floresy –  
żelazne rośliny pośmiertnego ogrodu.  
Między nimi przestrzeń pozuje  
do folderu ostatniego oddechu.

\*\*\*

Oni mnie zaczynają.  
Mówią do mnie.  
Mówią do mnie, bo słyszę.  
To ja, bo mówią do mnie.  
Powtarzam słowa po nich.  
Oni zawsze mają pierwsze słowa,  
ja nigdy nie mam ostatnich,  
bo pierwsze po nich powtarzam.

(Chwilami coś mówię od siebie  
i echo się we mnie zbiera.  
Czy dlatego umieram?)

\*\*\*

Bywali kiedyś ludzie, co na biurkach  
mieli globusy.

Lubili mieć własną planetę.

Jak każda kula była nieskończona:  
na kulisty ocean, na kulisty ląd  
patrzyły kuliste oczy.

Nawet tęsknota za podróżami była  
kulista,

tu się kończyła, ale koniec wirował  
dookoła Ziemi

i nigdy się nie kończył.

PIOTR MATYWIECKI

## Jak czytać, jak rozumieć, jak opisywać?

(wstęp do książki o Rainerze Marii Rilke)

Przy lekturze Rilkego trzeba pogodzić przeciwstawne czytelnicze dążenia.

Z jednej strony czuje się potrzebę ryzyka „lektury dziewiczej”, pomijającej grubą i treściwą stuletnią warstwę interpretacji estetycznych i filozoficznych, dokonywanych według rozmaitych szkół literaturoznawczych. Ta potrzeba bierze się ze źródłowości tej poezji, mającej ambicję docierania bezbłędnym językowym gestem do istoty rzeczy, istoty człowieczeństwa – jakby mimo kulturowych nawarstwień. Podczas tego intuicyjnego poznawczego trudu owe nawarstwienia są odsłaniane i ujawniane, ale tylko jako świadectwa kierowania się ku głębi, a nie jako zasłony podczas tego dążenia.

„Lektura dziewicza” poezji Rilkego jest możliwa tylko, kiedy się do niej przystępuje jak do lektury p o e z j i s p e ł n i o n e j w jej istocie, danej w każdej innej wielkiej twórczej osobowości od Homera do dzisiaj. Lektura poezji Rilkego jest spotkaniem z poezją wszelką, całą.

Z drugiej strony w przypadku Rilkego, bardziej niż przy lekturze innych wielkich poetów, ma się pewność, że gruba warstwa zalegających nad jego twórczością interpretacji jest przez niego inspirowana, chociaż on tego bezpośrednio nie autorzuje. We wtórnym dążeniu czytający kieruje się od osiągniętego w lekturze rdzenia świata i człowieczeństwa na powrót ku wierszowemu uzewnętrznieniu. Poznaje wtedy uwarstwione, nadbudowane sensy, a każdy z tych sensów jest interpretacją tej poezji. Ruch od rdzenia ku jego słownemu wyrazowi każe czytać wiersz Rilkego jako dany świadomości artefakt całej ludzkiej kultury, jej geologiczny przekrój. To Rilke tak ukształtował swoje wiersze, że one umożliwiają dostrzeżenie tego kulturowego nawarstwienia.

Jak zatem można czytać go o s o b i ś c i e po obcowaniu z mnóstwem interpretacji nagromadzonych przez ponad sto lat? Sądzę, że możliwe są dwa sposoby. Pierwszy włącza te znane mi interpretacje (i te, których się domyślam) do lektury wierszy i owe cudze poglądy po większej części czyni własnymi. Drugi sposób jest nakazanym sobie zapomnieniem o cudzych lekturach – zapomnieniem zawsze

---

Rezygnuję w tej publikacji z przypisów. Zamieszczę je w edycji książkowej – P. M.

pozornym, bo one tkwią w mojej czytelniczej podświadomości. Moja lektura miesza oba te sposoby – a ich częsta niezgodność zaburza odbiór poezji Rilkego, tak jednak, że ona, niezwykle mocno nasycona znaczeniami, dodatkowo wzbogaca się o niespodziewane koincydencje i rozbieżności znaczeń branych niejako z interpretacyjnych kontekstów i z zapominania o nich.

Sądzę, że tak właśnie czytają Rilkego jego miłośnicy, przynajmniej ci, dla których jego poezja więcej znaczy niż inne, bo dzięki niej doświadczają istoty tych innych. Ośmielę się w swojej lekturze posłużyć się owymi zmieszanyimi sposobami. Jest to oczywiście odpowiednie i dla twórczości innych wielkich liryków. Ale w przypadku Rilkego szczególnie się narzuca, ponieważ ten „nieczysty” akt lektury ujawnia tęsknotę za aktem „czystym”: ta poezja chce jak najbardziej bezpośrednio trafić z ludzkiego wnętrza do ludzkiego wnętrza. Aż tak bezpośrednio, że czytając Rilkego, mówi się sobą do siebie – takim sobą, który jest przez wiersze Rilkego sprowadzony do największej możliwej autentyczności i wierności sobie. A przy tym uosabia we mnie i autentyzuje interpretacje innych czytelników. Nawet kiedy je porzuca.

Przy tych rozważaniach o percepcji nie da się pominąć faktu, że przez lata poezja Rilkego została wielorako zbanalizowana, jej znaczenie w kulturze tonie w ogólnikach, ale także w fetyszyczacjach rzeczy, które tak mistrzowsko opisuje.

Z dwóch powodów, ponieważ została zbanalizowana, a również dlatego, że tak często mówi o rzeczach, poezji Rilkego zagroziło *ur z e c z o w i e n i e*. To powoduje poznawczy dyskomfort, bo przecież przesłanie Rilkego dla odbiorcy jest przeciwne: ma, poznając rzeczy na wskroś, zwrócić się ku swojemu wnętrzu i je sobą samym przeświecić.

Jak odbanalizować, a raczej „odogólnikować” i „odfetyszyczyć” tę twórczość? Dlaczego ona tak łatwo ulega stereotypizacji? Opisywanie tej poezji jest „mimo” sedna, chociaż bardzo mu bliskie. Być może to „mimo” bierze się, paradoksalnie, z jej wewnętrznej trafności, której interpretacje nie mogą dorównać. To „mimo” sedna jest dręczące i przykuwa do poezji Rilkego przemożną chęcią utrafienia w jej sedno.

Wiąże się z tym natura trudności interpretacyjnych swoistych dla lektury Rilkego. Jego precyzyjne zdania porywa nieczytelny chwilami wir sensu głębszego niż sugerowany przez składnię. Na tym polega trudność. Interpretując, trzeba być wiernym zarówno składniowej precyzji, jak głębokim intuicjom, które niekiedy zdają się dosięgać sfery pozajęzykowej. Tylko taka podwójna wierność wytwarza napięcie między oboma aspektami tej twórczości, napięcie będące samą w sobie poetycką wartością.

Wyczuwa się i dorozumiewa rdzenną oś, wokół której obraca się świat Rilkego. Gdyby odwołać się do Jungowskiej teorii archetypów, można przyjąć, że ta

oś jest bezobrazowym i przed-myślnym rdzeniem, wokół którego krążą archetypowe obrazy i archetypowe myśli.

Rdzenność tej osi konstytuuje ludzkie zjawisko znane pod imieniem Rainera Marii Rilkego, osobę daną jemu samemu, daną jego przyjaciółom i czytelnikom.

Najpierw tę oś wyczuwa się jako zmysł wszystkich zmysłów, na którym koncentrują się zmysły poszczególne i zacierają swoje różnice. Pozostaje zmysłowość sama. Nie jest to powierzchwniowa synestezja – ta istotowa zmysłowość tworzy swoiste ciało poezji, z którym czytelnicy obcuja jak z osobowo-cielesną obecnością poety Rilkego.

Dorozumiewanie tej osi następuje poprzez najpierwotniejsze tematyzowanie poezji Rilkego – takie, jakiego będę dokonywał w moim eseju. Ufam, że jest w zgodzie z tą poezją. Takie dorozumiewanie odkrywa specjalną alogiczną logikę, najlepiej widoczną w *Elegiach duinejskich*. Jaki zatem jest I o g o s Rilkego?

Obrót świata wokół tej osi to logosowy rytm poezji i rytm świata. Obracający się świat ma swój rytmicznie pulsujący ciężar – rytm poszczególnych wierszy i rytm urzeczowionych obrazów świata wyrażających się poprzez wiersze. Można powiedzieć, że to sam obrót świata i poezji wokół owej osi jest logosem.

Te obroty mają różną szybkość, wewnętrzne szybkości wierszy różnią się. Niektóre obroty są powolne jak kosmos odczuwany w jego bezwładności, inne mają naturalną szybkość ludzkiego życia, inne są porywcze, jeszcze inne – polotne ku przestworom.

Lektura Rilkego jest domyślaniami się, a raczej intuicyjnym poznawaniem osi tych obrotów, niemożliwej do werbalizacji ani przez poetę, ani przez jego czytelnika. Ta niemożliwość ofiarowuje czytelnikom wieczyste, niemogące się skończyć dążenie do swojego emocjonalnego i rozumowego zaspokojenia. I powoduje, że ta poezja dzięki powodowanemu przez siebie procesowi scala się i harmonizuje.

Chcę interpretować poezję Rilkego jako c a ł o ś ć. To znaczy, że uznając jej oczywisty rozwój, jednocześnie doświadczam w lekturze, że ten rozwój w każdym z kolejno powstających, i w tej kolejności czytanych, wierszy spełnia całość tej poezji razem z jej dążeniem do komplementarności i z pojawiającymi się przeciwnymi tej komplementarności napięciami motywów obrazowo-filozoficznych. Taką właściwość mają tylko poezje największe. (Tak też jest z czytaniem poezji Apollinaire'a, chociaż inaczej to u niego przebiega).

Poezja Rilkego jest wszystkim o wszystkim, samorzutnie się spełnia jako całość znaczeń. Nie sposób tego interpretacyjnie wyrazić, bo każda egzegeza uszczupla taką pełnię. Dlatego jako jedyna możliwość sensownego mówienia o poezji Rilkego pozostaje egzegeza szczegółowa – bo tylko w jej niewyraźnym

tle owemu „wszystkiemu o wszystkim” może być oddana sprawiedliwość i poetycko-filozoficzna godność.

Rilke to już być może ostatni z wielkich poetów, któremu wszystkie motywy jego poezji w ten sposób samorzutnie integrują się w całość – nawet motywy próżni, pustki, luki, rozbicia. Nawet naczelny temat nowożytnej literatury, stereotypowo określany jako „dezintegracja osobowości” ma w poezji Rilkego paradoksalną funkcję scalającą!

Czym jest ta całość? Ma cztery aspekty, które razem tworzą pełnię:

– Jest podłożem, substratem, w którym zakorzeniają się wszystkie byty materialne, istoty ludzkie, aniołowie, bogowie i Bóg.

– Jest tym, co w owym substracie zakorzenione materialnie, co wyłania się z niego jako „rzecz” i jako człowiek doznający rzeczowości świata. I jest tym, co zakorzenione duchowo – istotami nadprzyrodzonymi.

– Jest „przeciwieństwem” takiego podłoża, substratu, bo ewokuje przestwór, czyli miejsce, w którym jestestwa wszelkiego rodzaju odrywają się od swoich zakorzenień, stają się wyraziście dla samych siebie przenikliwe, suwerenne, „samotne”.

– Jest abstrahowaniem.

Przez takie cztery wielorako wiążące się aspekty całość poezji Rilkego jest nad-dynamiczna, łączy sprzeczności. („Dezintegracja osobowości” jest wchłonięta przez to złączenie się sprzeczności i przez to przewyciężona).

Całość przejawia się też w tym, że Rilke przedstawia jestestwa w jednoczesności ich genezy, trwania, śmierci i pośmiertności, a nawet abstrahowania od bytu jestestw. Nawet jeżeli ukazuje tylko jedno z tych stadiów, z tych form zaistnienia, to niewymawialnie sugerowane są wszystkie inne. Siła tej niewymawialnej sugestii to siła integrującego symbolu. Symbolizm Rilkego nigdy nie bywa ornamentalny, zawsze ma znaczenie spajające świat.

Dlaczego tak kuszące dla głębokiej interpretacji poezji Rilkego jest słowo „substrat”? – Bo ona ustanawia sobie swoją genezę pre-obrazową i uprzednią wobec sensów. Obrazowych oraz znaczeniowych rozwinięć tej genezy nie odrywa od owego enigmatycznego, ale źródłowego substratu, nawet gdy te rozwinięcia są porwane, gwałtowne, nawet gdy przechodzą w abstrakcje.

Wojciech Zahaczewski w eseju o Rilke napomyka o zjawisku „cofania się świata”, o „powrocie wszelkiego bytu do bycia rozumianego jako filozoficzna podstawa bytu, pranatura, prasubstancja, z której wszystko wzięło swój początek; będzie to jednak także powrót człowieka do Boga lub wreszcie powrót człowieka do samego siebie”.



Ten substrat nie jest ani archaiką mowy, ani jej „strukturą głęboką”. Nie jest też milczeniem, niewymawialnością. Jest wszystkim co uprzednie w bycie, w czasie i przestrzeni, w mowie i milczeniu. Dlatego, że jest „przed”, jest też substratem „po” bycie, czasie i przestrzeni, po mowie i milczeniu. Jest tym, co pozostaje w świadomości czytelnika nawet po latach, które upłynęły od lektury.

Nasuwa się słowo „dojrzałość”. Co ono tutaj może znaczyć w swojej nieste-reotypowej treści? – To jest dojrzałość uczulona na głębię, która styka się z owym substratem. Dojrzałość, która niejako poczynając od niewerbalnego podłoża, otwiera nadbudowane na nim obrazy i pojęcia, nie dopuszcza do ich zamknięcia się, nawet gdy lektura jest zakończona. I chociaż Rilke zamyka opisywane rzeczy i zjawiska w ich fenomenologicznie danych istotach i w ich formalnym wierszowym wyrazie, to przecież dojrzałość lektury, której wiersze Rilkego dla siebie wymagają, otwiera opisywane byty – respektując ich istotowe formy, nie niszcząc ich.

Dzięki temu otwarciu może łączyć się świat wewnętrzny z zewnętrznym. To połączenie dokonuje się wedle zasady, którą Czesław Miłosz wywnioskował z twórczej filozofii Oskara Miłosza: „Człowiek jest przede wszystkim organizatorem przestrzeni, zarówno wewnętrznej jak i zewnętrznej i to właśnie nazywamy wyobraźnią. Jesteśmy pulsowaniem krwi, rytmem, organizmem przetwarzającym układy przestrzeni zewnętrznej w przestrzeń wewnętrzną”.

Można to nazwać zasadą rytmicznej równowagi. Jednakże niezwykle trudnej do osiągnięcia. Miara tego trudu jest miarą arcydzielności.

Czytanie Rilkego może przynieść poznawcze nasycenie biorące się z trafnego dotknięcia tego, co rdzenne i co owo rdzenne łączy z drzeniem powierzchni świata, powierzchni pobudzonej poruszeniem jego głębinowego wnętrza, z uczuloną sensualnie i duchowo nadwrażliwością tkniętą od wewnątrz. I zaraz satysfakcja z owego poznania przeradza się w ryzyko nadwrażliwości, ryzyko takiego rozedrgania powierzchni, które mogłoby uniemożliwić dotarcie do wnętrza. Jednakże istnieją w tej poezji spajające ją nad-logiczne zasady.

Ta poezja wymaga od czytającego wcielenia się w jej rytm, w obustronność utajonej kadencji i antykadencji (rozumianej ogólnie, szerzej niż intonacyjnie), która rozkołysuje wiersz i zarazem go rytmicznie spaja. Nad-składnią, spoiwem jest logiczno-egzystencjalny wzór „amor fati”, „miłości losu” – w znaczeniu, które omówię dalej. A ten wzór jest rozumnością, logosem poezji Rilkego.

„Równowaga” i „amor fati” – te dwa pojęcia pozwalają r y t m i z o w a ć i r o z u m i e ć poezję Rilkego. Równowaga jest wymarzoną i przeczuwaną stanem świata układającego się wokół jego rdzennej, ontycznej osi. „Amor fati”

to nazwa egzystencjalnych czynności jakich człowiek wokół tej osi żyjąc, dokonuje. A dokonuje ich wedle rytmów losu – w liście do Merliny Rilke tak oto wyraża podziw dla wierszy Moréasa: „co za niezawisłość rytmu, który na każdym kroku wyraża swym chodem ostateczne decyzje”.

W dalszych częściach książki kwestię równowagi i „amor fati” szeroko rozwinę. Tutaj przywołam jedynie znamienne początek czwartej *Elegii duinejskiej*:

O, drzewa życia, kiedy zimujące?  
Myśmy niezgodni. I nie jak wędrownie  
ptaki w porozumieniu z sobą. Prześcignięci  
spóźnieni, narzucamy się gwałtownie  
wiatrom, by spaść na obojętny staw.  
Czujemy rozkwit i więdnienie naraz.  
A gdzieś tam idą jeszcze lwy nie wiedząc,  
póki świetnieją, o żadnej słabości.

Ten zespół egzystencjalnych obrazów i pojęć jest w chwiejnej równowadze, którą można określić jako marzenie o równowadze pewnej. A jednocześnie obrazy i pojęcia pozostają w napięciu. Równowaga daje się dostrzec w pojęciach czasu, który prześcigając ludzkie istnienie, czyni je spóźnionym, oczywiście jest to równowaga nieszczęsna: przejawia się w porywczej gwałtowności, która musi się zetknąć z obojętnością, wreszcie przejawia się w jednoczesnym dojrzewaniu i zamieraniu. I ma się wrażenie, że „zrównoważona niezgodność” tych biegunowych aspektów jest napięta jako „amor fati”, jako walka sprzeczności, w której bieguny są stałymi, przewyciężającymi się wzajemnie zasadami ludzkiego bytu.

Sądzę, że w tym fragmencie równowaga i „amor fati” dają się poznać przez to, że obrazują niespełnialne marzenie o równowadze bez napięcia, bez „amor fati” – marzenie o bytowaniu drzew, wędrownych ptaków, świetniejących lwów. Ziszczenie się takiego marzenia jest postulatem, który poezja Rilkego nie mogąc spełnić, spełnia w przeczuciu aż tak intensywnym, że zrealizowanym.

Inny bardzo ważny fragment uogólniający poetycko-filozoficzny światopogląd Rilkego znajdujemy w wierszu *Do Hölderlina*:

Dla ciebie, Wspaniały, dla ciebie, Zaklinaczu, było  
całe życie gwałtownym obrazem, gdyś go wypowiadał,  
wiersz się zamykał jak los, śmierć była  
nawet w najtkliwszym, i wchodziłeś weń, ale  
idący przed tobą Bóg wyprowadzał cię w przestrzeń.

Z tego fragmentu da się wyczytać zespół najważniejszych Rilke'ańskich pojęć, dany poprzez medium poetyckiej arcydzielności osoby i dzieła, których symbolem jest Hölderlin.

Najpierw zatem jest to „całe życie”, a więc wszystko ludzkiego świata. Poetyckim określeniem „całego życia” jest „gwałtowność” – nie sposób jednakże stwierdzić, czy gwałtownością cechuje się ontyczny status świata, czy raczej gwałtowny, bo skrajnie bezpośredni sposób jego odczuwania. A przecież jest w tej bezpośredniości gradacja pośrednictw. Najpierw dowiadujemy się, że gwałtowne jest nie samo życie, a jego obraz. Następnie okazuje się, że gwałtowność objawia się nie tyle jako cecha samego owego obrazu, a w jego wypowiedaniu. Wypowiedanie jednakże ma też natychmiastową moc opanowującą i paraliżującą gwałtowność – tą mocą jest los, czyli podstawowa cecha wiersza, właściwość zamykania obrazu życia, a w ślad za tym życia samego, skoro mowa o śmierci. A więc poezja, wiersz, obrazuje całość życia, podkreśla i opanowuje jego gwałtowność, przesyca życie śmiertelnością. Śmierć jest ostateczną treścią wiersza-losu, nawet kiedy ów wiersz jest najtkliwszą liryką.

Arcypoeta Hölderlin, poeta archetypowy, wstępuje w swój los, w swój wiersz, czyli akceptuje własną poezję i los, własną poezję jako los. I jako śmierć duchową, skoro, jak wiemy, popadł w szaleństwo. To jest właśnie „amor fati”.

W owym wejściu w los jest się wyprzedzonym przez Boga, Bóg jest właśnie takim wyprzedzaniem zarówno ludzkiego losu, jak i poezji – okazuje się zatem, że istota życia, losu i poezji jest przedustanowiona, należy do istoty Stworzenia.

Jednakże na koniec (na koniec eschatyczny!), Bóg wyprowadza poetę w przestrzeń – tę przestrzeń, którą w *Elegiach duinejskich* tłumacz Rilkego, Mieczysław Jastrun, nazwał „przestworem”. To Boże wprowadzenie w przestwór dokonuje się m i m o zamknięcia w losie-wierszu. A więc Hölderlin, nad-poeta, wznosi się nad poezję i nad los! Ale żeby dostąpić tego swoistego uniesmiertelnienia, musi najpierw doświadczyć losu i poezji.

Należy poświęcić uwagę owej „gwałtowności” życia, od której rozpoczyna się interpretowany fragment. Nakierowuje on na cechę przeciwną logosowemu ładu, harmonii obrotów wokół osi świata. W poezji Rilkego miewa się do czynienia z metafizyczną anarchią, z gwałtownymi zerwaniami, które są zerwaniami wszelkich możliwych muzycznych tonacji świata. A więc harmonia i dysharmonia występują obok siebie.

Hierarchia bytów w tej poezji rozpoczyna się od niebytu. Można by ów niebyt uznać za przeciwieństwo bytu, czyli najbardziej radykalne, najgwałtowniejsze zerwanie ontycznej rzeczywistości. Jednakże niebyt na dwa sposoby „osadza w sobie” jestestwa, daje im paradoksalną podstawę. Po pierwsze jako boskość

tworząca świat z niczego, po drugie jako przestwór i poryw duszy ku przestworowi. Bóg bierze człowieka w ramy niebytu u początków i w finale istnienia.

Na niebycie nawarstwiają się minerały, rośliny, zwierzęta, ludzie, a także abstrakcje i anioły – wysłannicy przestworu. Jest w tej hierarchii coś z przyrodoznawczo-magiczno-teologicznej aury XIX wieku. I jest to też hierarchia złóż świadomości.

Można użyć metafory laserunku: te hierarchizowane warstwy przeświecają przez siebie. Tylko z przestworu – jeśli byłby dostępny ludzkiemu wzrokowi i poznaniu – nie dałoby się zajrzeć w głąb tej hierarchii, bo on jest niczym „EIN SOF” w kabale, jest poza hierarchią jestestw.

Równocześnie z tymi ontycznymi właściwościami przenikają poezję Rilkego niezwykle silne akcenty egzystencjalne. Przenikają egzystencjalnym wyczuleniem.

Poezja Rilkego jest czująca, wyczulona, czuła, przeczulona.

Czująca, bo ma cechy zmysłu poznającego świat.

Wyczulona, bo do swojego poznającego zmysłu dołącza intencjonalność tego poznawania.

Czuła, bo samoistnie czując, dba o przyłączanie się do czucia innych jestestw roślinnych, zwierzęcych, ludzkich, a nawet anielskich i boskich.

Przechulona, bo obdarzona czuciem przestworu otaczającego świat i wyrwywającego istnienie ze świata, ten przestwór poznaje dzięki jego metafizycznemu przedrostkowi „prze-”, dzięki prze-nikalności absolutu.

Egzystencjalne wyczulenie odkrywa znaną ludzkości od zarania trójcę egzystencjalno-metafizycznych, najgłębszych akcentowań rzeczywistości: ŻYCIE – MIŁOŚĆ – ŚMIERĆ. Rilkeńska rzeczywistość zasila swój byt tymi akcentami i zarazem ten byt rytmizuje według „wersyfikacji” życia, miłości, śmierci.

Życie – miłość – śmierć tworzą węzeł, którego topologia jest inna u każdego wielkiego poety. Jaka jest u Rilkego? W dalszych częściach eseju będę to rozważał. Tutaj tylko powiem, że ten węzeł w poezji Rilkego nie dusi jej obrazowo-filozoficznej treści, ani też nie jest wokół niej obluźowany. Daje tej treści najbardziej stosowną ramę i napięcie, czyli ten węzeł jest kairosem rilkeńskiej poezji, jej egzystencjalną stosownością, nawet gdy bardziej bywa dramatem niż spokojem przeżyć.

\*

Mój Rainer Maria Rilke to Rilke Mieczysława Jastruna. Nie tylko dlatego, że ów tłumacz już w młodości odbiór tej poezji na zawsze we mnie ukształtował. Bardziej jeszcze dlatego, że czytając jego przekłady od prawie sześćdziesięciu lat, nabrałem irracjonalnego przekonania, że Jastrunowy wybór poetyki użytej w tych przekładach jest wyborem w samej swojej istocie Rilkeńskim! To Rilke wybrał polski kształt swoich wierszy w idealnym czytelniku – Jastrunie. Tylko taki

idealny czytelnik jest twórcą i s t o t y czyjejs poezji, a nie chaotycznego rozproszenia poetyckości w korpusie tekstów.

Dzięki takiemu – podkreślam: irracjonalnemu! – przeświadczeniu mam możliwość przeżywania poezji Rilkego i zarazem rilkearskiej poezji tłumaczeń Jastruna. To rozpina delikatną sieć między-poetyckich znaczeń i przez zwierciadlenie się obu poezji ożywia te znaczenia, nie pozwala im zastygnąć.

Podzielać więc opinię Ryszarda Krynickiego: „Jedynym prawdziwym dla mnie do tej pory tłumaczem poezji Rilkego na język polski był Mieczysław Jastrun. To on spowodował, że te wiersze, których niezwykłości można się było wcześniej domyślać, rzeczywiście zaistniały w polszczyźnie jako wielka poezja”.

Tu są konieczne ogólniejsze rozważania o przekładach.

Każda tłumaczona poezja nasuwa inne problemy nieprzetłumaczalności. Jak to jest w przypadku Rilkego? – Otóż paradoksalnie jego poezja jest w samej swojej istocie przetłumaczalna! Dzieje się tak dlatego, bo jej korzenie są zagłębione we wspólną wszelkiej mowie naturalnej istotowość, taką istotowość, która dotyka nie tylko własnych ustrukturuowań, ale poprzez te ustrukturuowania dotyka ciemnej istoty semantyczności, która dąży do wyrażenia się niewyraźnego: życia-i-śmierci, życia-w-śmierci, śmierci-w-życiu. Najogólniejsza istota semantyczności polega bowiem na „znakowaniu się” życia „w tle” śmierci i śmierci „w tle” życia. W człowieczeństwie znaczenia istotniejsze od tych najprościej służących komunikacji pojawiły się najpierwotniej z chwilą uświadomienia sobie śmierci.

Taką przetłumaczalność wyczuł jedynie Mieczysław Jastrun! Tłumacząc Rilkego, przeżył go w sobie. Nasycił Rilkearskie frazy własnym somatycznym i refleksyjnym rytmem życia i odnajdował w nich własną formę istnienia.

Jaki rodzaj wnurzania się w polszczyznę musiał się objawić przy jego przekładach? Czy polszczyzna poddała się temu wnurzeniu? A raczej, czy poddała się sama sobie, czyli swojej samoświadomości (miała taką być może tylko w poezji Leśmiana)?

Warto rozpatrzeć różnice tłumaczeń Jastruna i najpoważniejszych z powstałych później tłumaczeń Adama Pomorskiego, bo one mogą uwydatnić linie poetyckich dążeń istniejących w poezji Rilkego.

Jastrun wnika w wiersze obrazowo-oddechowym natchnieniem i z pomocą tego najsubtelniejszego narzędzia domyśla się sensów.

Pomorski zarysowuje logikę, myślową wywodliwość. Uzyskuje wyrazistość, ostrość obrazu – ale skazą staje się pewna ich płaskość.

Jastrun stawia na intuicjonizm, wychodzi od empatii wobec tłumaczonego poety, od wtajemniczenia się. Tłumaczy od wnętrza tej poezji.

Pomorski tłumaczy, uwzględniając intertekstualną sytuację poezji Rilkego, uwyrażnia dialog idei. Tłumaczy oglądowo, z dystansu.

Uznając ważność tych różnic, pozostaję wierny przekładom Jastruna. Przede wszystkim dlatego, że przemyślany wybór wierszy do tłumaczenia ustanowił organiczną p e ł n i ę poezji Rilkego, jej ciemną przezierność.

Tylko Jastrun uwydatnił sugestywność ustroju dźwiękowego tej poezji, jej samogłoskowe ciemne natchnienie.

Zapewnił pełną skalę przejrzystości obrazu: od najgęstszego do prześwitującego.

\*

Kiedy będę zwracał się ku poszczególnym wierszom Rilkego zdarzać mi się będzie zapominanie o łączeniu ich esencji w logiczny wywód wspólnych naczelnym motywów. A to dlatego, że jego wiersze są w s o b n e, tak mocno wciągają we własną rdzenność, jakby nie chciały się od siebie nawzajem uzależniać. A przecież stanowią całość konsekwentną...

Kolejne rozdziały książki będą również te wyosobniane wiersze rozszczepiać na jeszcze drobniejsze obrazowe i myślowe wątki, a to będzie w sprzeczności z owym odczuciem całości jego poezji, o którym pisałem wyżej. Jednakże ta całość dana jest w każdej integralnej lekturze utworów i do niej trzeba odwoływać się w każdorazowym preparowaniu wątków. To podstawowe zadanie czytelnicze każdy miłośnik poezji spełnia niejako poza pracą interpretatorów, warunkując ją. Ufam, że nadrobi w ten sposób braki takiego całościowania w moich wywodach, a byłbym szczęśliwy, gdyby wyczuł je w podtekstach moich rozważań.

Powinienem jednak dokładniej wytłumaczyć się z rozdrobnienia interpretacji poszczególnych wierszy, które będą następowały w kolejnych rozdziałach, z trudem się scalając, choć ufam, że się scala.

Kołowrót ciągle na nowo interpretowanych wierszy napędzany jest ich wewnętrzną wieloaspektowością.

Interpretacje są analizą składni całości tej poezji. Każdy wiersz to wieloznaczne słowo w tej składni. Moje wielokrotne interpretacje poszczególnego wiersza są przedstawieniem wieloznaczności tego słowa.

Wiele z tych wierszy jest szczerze domkniętych formalnie – ale nie *Elegie duinejskie* – a mimo to są łatwo przenikalne przez wieloaspektowe interpretacje. Starłem się chwytać ich wątki w różnych miejscach przebiegu i doświadczać ich w wierszu i w jego kontynuacjach poza tekstem, tam, gdzie on wnika w inne wiersze.

Spójność tekstu rilkeńskiego wiersza to prawie zawsze w ę z e ł wielu wątków. To jest widoczne szczególnie w *Elegiach duinejskich*.

Sprzeczności moich interpretacji wyrażają d o r a ż n o ś ć każdej lektury. Tych sprzeczności nie chcę zacierać, bo one ujawniają skoki sensu między poszczególnymi interpretacjami tego samego wiersza. I chociaż bardzo się starałem o spójność, to często w tych łańcuchach egzegez ukazywała się raczej nieciągłość niż kontynuacja.

O tych sprawach pisał Hans Georg Gadamer:

„Przystępując do interpretacji wierszy hermetycznych, jesteśmy często w kłopotcie. Ale nawet jeżeli pobłądziliśmy, to obcując z wierszem, nawracając do wiersza, uprzytomniamy sobie wciąż właściwą mu niedostępność, a jeżeli rozumienie zawiśnie w niepewności i wahaniu, to przecież w tej niepewności i wahaniu mówi do nas wciąż wiersz [...]”.

I ten sam autor:

„Obłądem jest twierdzić, że towarzyszące rozumienie, cel wszelkiej interpretacji, może być czymś w rodzaju konstruowania sensu, który rzekomo zawiera się w wierszu. Gdyby to było możliwe, wiersz wcale nie byłby nam potrzebny. Jest raczej tak, że wiersz, jak tocząca się rozmowa, wskazuje w kierunku jakiegoś nigdy niedającego się doścignąć sensu. Nie chodzi o rekonstrukcję sensu dostępnego, ani o redukcję do tego, co poeta miał na myśli. Chodzi o to, by samemu w wewnętrznej rozmowie podążać razem z językiem. Tak właśnie, jak postępujemy, gdy rozmawiamy. Staramy się odebrać znaki wskazujące, w którą stronę mamy patrzeć. Toteż trafna interpretacja wiersza w całości to interpretacja, która może zniknąć bez śladu, gdy na nowo odtwarzamy wiersz – nie ma innego kryterium. Interpretacja, która jako taka wciąż jest obecna, gdy ponownie czytamy lub wypowiadamy wiersz, pozostaje czymś zewnętrznym i obcym. Przejawia coś, zbyt mocno naświetla do tego stopnia, że nie można już cofnąć tego, co dodał od siebie interpretator. Interpretację wiersza ocenia się według tego, czy pozwala przemówić samemu wierszowi. Wiersz jest refrenem duszy, która między Ja i Ty zawsze jest tą samą duszą”.

\*

Rzeczą pożyteczną będzie, po uwagach o rozdrobieniu interpretacji, poczynić kilka refleksji całościowych o niektórych z arcydzieł Rilkego, tych, które są kluczowe w moim myśleniu o jego twórczości. Być może choć w niewielkim stopniu te refleksje podkreślą spójność rilkeńskiego świata.

*Elegie duinejskie* komponowane są sprzecznymi retorykami: narzuca się ich skondensowana, ścisła amorficzność, rozchwiana logika wywodu. Ich słowne substancje nie są komponowane z zewnątrz, same wyłaniają z siebie swoje stany

skupienia znaczeniowego i formalnego. Dzieje się tak dlatego, bo jak pisał Mieczysław Jastrun, „*Elegie duinejskie* są przede wszystkim dziełem intuicji, ich tok logiczny poddany jest wszystkim wahaniom i falowaniu uczucia”.

Podobnie prosto i z pokorą wrażliwego czytelnika pisze o *Elegiach* Adam Zagajewski: „Czy powinniśmy się starać je dogłębnie zrozumieć, czy raczej rzucać się w nie na oślep jak dzieci, które biegną nocą przez las, przerażone i zachwycone? Na to pytanie właściwie nie ma odpowiedzi: w dobrej bibliotece znaleźć można niemal nieskończony szereg komentarzy. [...] Czy powinniśmy ich słuchać? Oczywiście, że nie. A raczej: powinniśmy znać interpretacje filozoficzne czy ideologiczne, lecz później starać się o nich zapomnieć. *Elegie* są niczym las: nie ma w nich ani jednego wersu, który nie powstałby pod wpływem natchnienia prawdziwie poetyckiego, nie filozoficznego”. – Wolałbym jednak następująco odmienić przekonanie Zagajewskiego, nie odbierając mu słuszności: jest to natchnienie źródłowe dla wszelkich filozoficznych pytań, źródłowe i właśnie dlatego poetyckie!

Panuje w *Elegiach* równoczesny rytm dźwięku i składni. Na czym polega ta równoczesność? – Dźwięk wzbiera, naładowuje się sensem, składnia reguluje jego rozprężenie w nad-myślach, w niebie myśli, w ich „przestworze”.

*Elegie* są zbiorem „punktów widzenia” na świat. Ale lepiej powiedzieć „punktów przepatrywania” świata.

W *Elegiach* każdy poszczególny temat poezji Rilkego jest zintegrowany z całością ludzkiego istnienia, przestaje być „tematem”, jest jednym z aspektów „wszystkiego”.

W *Elegiach* Rilke nie „przetwarza” tematów jak w muzyce. Ujawnia tematy w ich wynikaniu z siebie nawzajem. Tematyzacje *Elegii* są przyoblekaniem się czystej energii wynikania w poetyckie sensory. Ta „energia wynikania” jest ruchem czasu, procesualnością i jest też istotową zmianą i jest pre-logiką.

Przeżycia zawarte w *Elegiach* można nazwać *u k o r z e n i o n y m i*, bo wszystkie wątki poczynają się w twardej, ziemskiej podstawie bytowania, a ich rozwój ku nieuchwytności tę podstawę zabiera ze sobą i nigdy nie gubi. Specjalna aura *d o ś w i a d c z a n i a* *ż y c i a* przepaja ten cykl. Ma się pewność, że te *Elegie* są przeżyte w taki sposób, że nie ma w życiu niczego, co nie byłoby nimi przepojone i mimo ich metafizyki nie ma w *Elegiach* niczego sponad życia – to ratuje ten poemat od symbolistycznej niewiarygodności, oderwania.

Są tu dwa sposoby podawania znaczeń. Pierwszy to umiejscowione obrazy, drugi to myślowo-tematyczne wątki, nie umiejscowiona ciągłość.

Na czym polega ich odmiennosc od poprzednich wierszy Rilkego? – Wszystkie pisane przed *Elegiami* uchwytowały przeżycia (zmysłowe, mentalne,



metafizyczne) i jednocześnie uchwytując je – wstrzymywały. Dopiero w *Elegiach* wstrzymywanie ustało, nastąpił swobodny rozrost przeżyć, a funkcja wstrzymywania uwewnętrzniła się jako *w t a j e m n i c z a n i e*.

Każda z *Elegii* jest swobodnie wielowątkowa, wątki dyskursu poetyckiego oplatają się wokół kilku wyraźnych obrazów. Sposobów tego obrazowania Rilke nauczył się w poprzednich wierszach, teraz doszła rozrzutna i zarazem zwięzła swoboda dyskursu. Czym jest ten dyskurs? – Wewnętrzno-zewnętrzny metamorfozami; wspomnianym doświadczeniem, które doświadcza teraźniejszości „ja”; walką o obecność i o pełną świadomość obecności – walką z aniołem? ze śmiercią? z życiem? Ale ten dyskurs to nie tylko doświadczenie i walka, to przede wszystkim samorzutność *c i e l e s n e g o p r o c e s u m y ś l i* (to jest żyjące ciało *m y ś l e n i a*), poeta zdołał wyzwolić ten proces z poznawczych obowiązków i logiki wyvodu, zapewnił mu spójność samego tylko czasu wiersza, dlatego ten proces stał się strumieniem świadomości, tym samym, co połączone strumienie świata, losu i siły napierającej, skądinąd siły zwyciężającej człowieka. Ten poetycki wszechstrumień formuje i obraca w sobie wszelkie możliwe postacie egzystencjalnego i myślicielskiego bytowania: somatyczne odczucia, obrazy, medytacje, wspomnienia, symbole, alegorie, sugestie niewymawialności. To jest nad-retoryka!

To chyba jedyny poemat, jaki znam, który wchłania w siebie więcej niż może mu dać świat jakiegokolwiek czytelnika. Inne wszechogarniające arcydzieła są równe pełnemu światu i osobowej pełni czytelników. A *Elegie duinejskie* jakby mimo świata i człowieka czytającego wchłaniają wszelkie możliwe i niemożliwe do zaistnienia metafizyczne, ontyczne, egzystencjalne i etyczne uwarunkowania i sytuacje ludzkie, nie-ludzkie i nadludzkie.

Opis natury tego „mimo” jest jedyną możliwą interpretacją *Elegii duinejskich*.

*Sonety do Orfeusza* są tańcem. Ich wywodliwość, „logika” ich myśli – inna niż logika normatywna – dają się porównać do tańca. Jeśli *Elegie duinejskie* są pracą muzyki, to *Sonety* są polotem tańca. I przy ich interpretacji należy pamiętać o uwadze Rilkego w liście do żony: „wszędzie pojawiają się związki znaczeniowe, a jeśli gdzieś pozostaje ciemność, to jest ona tego rodzaju, że nie domaga się wyjaśnienia, lecz poddania się”. (Tę uwagę można odnieść także do *Elegii duinejskich* i wielu innych utworów...)

Sonety te są nieprześcignione w tym, że są porywem formy, formą ekstazy. To bardzo rzadkie w poezji, a i w całej sztuce zjawisko: *r y t m e k s t a z y* – ekstazy, czyli zjawiska wyzwalającego się z rytmu. Te sonety są natchnieniem dla siebie samych i rytmicznym efektem tego natchnienia.

One taktują swój przebieg, tak jak dyrygent taktuje przebieg muzyki.

Ich swobodna kunsztowność jest nie tyle nawet rzeźbieniem w powietrzu, co rzeźbiarską dematerializacją. Bo to jest składniowo-retoryczna rzeźba myśli, o wiele bardziej racjonalna niż w *Elegiach duinejskich*.

Można te sonety porównać do rzeźb Caldera – ruchomy jest ich rysunek i ruchoma powietrzość, w której ten rysunek się obraca.

Forma tych sonetów przypomina trans. Trans melodii, składni, myśli – transem jest ich polifoniczne współistnienie.

A obok tego transowego polifonicznego współistnienia wyraźne – przynajmniej w niektórych partiach cyklu – są logiczne, wynikowe, kontynuacyjne powiązania sonetów.

A więc jest to ideał cykliczności: wiersze są wobec siebie jednocześnie synchroniczne i diachroniczne. Cykl *Sonetów do Orfeusza* oddaje zatem podstawową oboczność mowy: synchronię i diachronię! Pełnię mowy! Sądzę, że następująca wypowiedź Jacka Burasa w inny sposób przedstawia tę właściwość łączenia statyki i przekształceń: „*Sonety* Rilkego można przyrównać do naczynia o, jak wskazuje ich nazwa, wstępnie zdefiniowanym, a jednak zmiennym kształcie; naczynia, napełniającego się z woli poety raz po raz substancjami o różnym stanie skupienia, które mieszając się ze sobą, tworzą związki o skomplikowanej, nieraz bardzo tajemniczej formule. Z takich to właśnie osobliwych stało-płynnych i płynno-gazowych amalgamatów składa się dwuczęściowy cykl *Sonetów*”.

Trzeba sobie odpowiedzieć na pytanie o wzajemne związki między szczytowymi osiągnięciami poezji Rilkego, *Elegiami duinejskimi* i *Sonetami do Orfeusza*, bo jest pewne, że te wzajemne związki wychwytyją wszystkie rilkeńskie znaczenia. To nie jest tylko proste przeciwstawienie nurtu refleksyjnego w *Elegiach* i nurtu ekstatycznego w *Sonetach*.

Czym jest ostateczność obu tych cykli? Czym się te dwie ostateczności różnią? A może to jedna i ta sama ostateczność, tylko różnie wyrażona? Najogólniej tak bym przedstawił, ufając, że rozwinięcie tego zdołam uprzytomnić w odpowiednich dalszych partiach eseju:

*Sonety* przelatują nad *Elegiami*, są spojrzeniem w przelocie na *Elegie*. Jakby *Elegie* żądały aury nad swoją fundamentalnością, wibracji przestworu, o którym tyle mówią – *Sonety* są taką rozwibrowaną aurą, Orfeusz w nich jest bogiem przestworu!

*Elegię do Maryny Cwietajewej-Efron* można nazwać *Elegią duinejską* poety dla poety. Słusznie pisze o niej we wstępie do *Wyboru poezji* Mieczysław Jastrun: „jest kontynuacją zarówno w kształcie poetyckim, jak w treści intelektualnej *Elegii duinejskich*”. Być może to najważniejsza wypowiedź Rilkego o egzystencjalności poezji. Dlatego wypowiedź egzystencjalna, bo do Drugiego. Poeta jest Drugim *par excellence*, jest istotą bycia Drugim.

Przez swoje korespondencyjne okoliczności ta elegia jest o o k o l i c z n o ś c i a c h wszelkiego istnienia „w” świecie. A ponieważ to bycie „w” jest doświadczane przez poetów, mistrzów wszystkiego, to jest to wiersz o wszystkim we wszystkim, o Bogu istnienia.

Ale w tej uniwersalności uderzająca jest bezradność elegii. Jakby w przeczuciu śmierci zanikła metafizyczna dzielność Rilkego, a skarga przestała być kategorią jego filozofii, stała się jękiem.

Ale jednocześnie do ostateczności doprowadzone jest przedśmiertne napięcie tej elegii – powstała w 1926 roku. Jest to napięcie rozpaczy.

W powieści *Malte* uderzająca jest jej fragmentaryczna składnia ujawniająca naczelną poetycką formę Rilkego: skupienie uwagi na wybranej do kontemplacji części świata, takie skupienie, żeby część umożliwiła całości świata skupienie się na sobie i żeby świat zaznając swojej całości „uczęściowił się” w takich aktach skupiania. W *Maltem* na tym polega głęboka, nie tylko formalna precyzja składniowo-opisowa wyodrębniania fragmentów, części, każdego zdania pośród innych zdań. Fritz J. Raddatz na poły tylko trafnie oddał to, nazywając „literacką techniką zamrożonego detalu”. Redukuje jednak sprawę do stylistycznego efektu, a Rilke sięga tutaj do konstytuowania się jestestw w świecie.

Bohater *Maltego* w dużej mierze ukształtował osobowy mit Rilkego. Co ważne, ukształtował ten mit dla niego samego. Aż tak mocno i wyraziście przeciwstawił go romantyzującemu mitowi z *Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*, że pod wpływem tego przeciwstawienia coś mnie irracjonalnie odstręcza od tego drugiego utworu... Zapewne dlatego tak mało mu poświęcam uwagi w eseju.

W obu utworach występują dwa różne mity dystansu i samotnictwa. Jak to przebiega w *Maltem* ukaże dalszy ciąg moich rozważań.

Z pewnością dałoby się zbadać zbieżności *Maltego* z prozą Kafki. Reprezentują podobny rodzaj ekspresjonizmu, ekspresję zastygłą w obiektywizmie opisów.

O *Maltem* tak pisał Gadamer:

„Od czasów Nietzschego bodaj najpiękniejsza, najbogatsza, najdojrzała niemiecka proza, jaką znam, niesiona zniewalająco przejrzystym rytmem i jak gdyby opromieniona przejrzystą ciemnością, na której kładzie się opalizujący blask cierpiącej pamięci – jako powieść będąca wówczas czymś jedynym w swoim rodzaju, ponieważ wszystkie pierwiastki powieściowe rozpluwają się tu w przetrzeni bezczasowej terażniejszości wspomnienia”.

Wszystko, co dotyczy problematyki czasu w poezji Rilkego, jest w tej obserwacji Gadamera zawarte. W rozdziale o czasie będę się starał przybliżyć do tego rozpoznania.

## „Wiersz mnie przemyślał”

z Piotrem Matywieckim rozmawia Krzysztof Siwczyk

**Krzysztof Siwczyk:** Drogi Piotrze, ostatnie lata twojej aktywności poetyckiej i eseistycznej pozwalają na budowanie szerokiej panoramy twojego „dzieła życia”. Mam tu na myśli dzieło życia w języku poetyckim, który na przestrzeni wielu lat twojej aktywności poetyckiej zmieniał się i fluktuował, rozwidlał i scalał, sięgając po coraz rozleglejsze zasoby tematyk, które krystalizują się w konkretnych książkach poetyckich. Rozpoczynając naszą rozmowę o twojej poezji, chciałbym zacząć od końca, czyli od *Poematów biblijnych* pisanych na przestrzeni bez mała trzech dekad. Czym poemat biblijny może się kończyć? Ta genezyjska książka wydaje się przeżyć kategoriom początku i końca. Od czegoś jednak musimy zacząć, zaczniemy więc od końca różnych metafizyki. Do której ci najbliższej?

**Piotr Matywiecki:** Biblia jest księgą nieskończoną i skończoną zarazem: w wymiarze znaczeniowej głębokości jest nieskończona – w apokaliptycznej wizji świętego Jana kończy świat... Jej czytelnik – a mam się przede wszystkim za czytelnika, wtórnie dopiero za poetyckiego „komentatora” – musi uporać się z tym paradoksem nieskończoności i skończoności.

I inna odmiana tego biblijnego paradoksu: wszystko, co w Księdze genezyjskiej, chce być nieskończone, niespodziewane; wszystko, co etycznie kategoryczne, konkluzywne, jakby raz na zawsze ustalało sensy; wszelkie biblijne przykazania i normy nadają światu etyczne zamknięte ramy. Inna rzecz, że te ramy wywołują konflikty sumienia i u bohaterów biblijnych, i u czytelników Biblii.

Pisząc *Poematy biblijne*, intuicyjnie na swój sposób te paradoksy sobie uprzytomniam całym moim życiem, jego wrażliwością, znaczeniami, intuicjami. Jedne wiersze tego tomu są bliższe genezis, inne etycznej zamkniętości i jej konfliktom.

**K.S.:** Paradoksy, o których mówisz, w dużej mierze określają kondycję różnych podmiotowości w twoich wierszach. Świadomie używam liczby mnogiej, gdyż wielość i różnorodność głosów poetyckich stanowi cechę dystynktywną twojego pisania poetyckiego, przy jednoczesnej, jakoś uwspólniającej, tonacji etycznej wielu twoich książek. Chciałbym, żebyś ustosunkował się do horyzontu etycznego swojej twórczości poetyckiej. Mianowicie ciekawi mnie, co dzieje się z etyką w „poapokaliptycznym” wierszu Piotra Matywieckiego? *Gros* twoich utworów

dzieje się w jakimś „poniewczasie” – po przejściu apokalips tyleż społecznych i historycznych, jak i zupełnie prywatnych.

**P.M.:** Myślę, że twoje pytanie tylko w pewnym szczególnym sensie może dotyczyć większości moich wierszy, bo ich obrazowa i uczuciowa treść nie chce poddawać się surowym etycznym kategoriom. Przez długi czas ideałem dla mojej poezji była przezroczystość obrazów, taka jaką czytałem u bardzo dla mnie ważnego poety, Octavio Paza. Otóż ta przezroczystość objawia zobrazowany świat jako jego niewinną, a-etyczną rzeczowość.

Ale takie nastawienie – nie wiem zresztą, czy do dzisiaj je utrzymuję... – ma swoje zasadnicze ograniczenie. Ponieważ jestem człowiekiem przekonanym, że świat w podstawach swojego istnienia został raz na zawsze ontycznie unicestwiony przez Zagładę (to napisałem w *Kamieniu granicznym*), musiało to wpłynąć na moją utopię „czystego” obrazu. Dzieje się zapewne tak, że każdy obraz w mojej poezji osaczony jest przez niewymawalną często otoczkę wątplenia o istnieniu.

Są też w mojej poezji liczne wiersze odnoszące się wprost do Zagłady. W nich już oczywiście nie ma mowy o żadnej niewinności przedstawionego świata.

**K.S.:** Twoja poetycka utopia czystego obrazu wydaje się przełamywana różnymi, dyskursywnymi „zanieczyszczeniami” w polu wiersza, być może dlatego jawi mi się jako wiarygodna, niemal mimetyczna odpowiedź na stan świata wewnętrznego Twoich lirycznych person. Czy stoi za tą strategią jakaś trwała postawa filozoficzna, czy może jednak bliskie ci jest pisanie w błyskawicznym zwarciu ze światem, w incydentalnym blasku zgrzytu i dysonansu jaki zwyczajowo pojawia się między postrzeżaną rzeczywistością i jej językowym przetworzeniem? Mam w pamięci twoją *stricte* filozoficzną książkę *Świadomość*, gdzie próbujesz te kwestie dyskutować.

**P.M.:** Wydaje mi się, że to są kwestie warsztatu poetyckiego w pewnym specjalnym sensie. Otóż jeśli w całej prostocie przyjąć, jak ja to czynię, że najpierwotniejszym twórczym poezji jest nie tyle słowo, co wewnętrzne życie piszącego, życie wielu emocji niewyraźnych, to w toku lat poetyckich doświadczeń wyrabia się sobie różne sposoby obchodzenia się z samym sobą. Zawsze są to wtórne, ale błyskawiczne słowne reakcje, tyle tylko, że czasem notowane od razu, a czasami przetwarzane przez długi czas. I wtedy „dopłtuje się” do tego sfera refleksji, medytacji. Jakby próbowało się, czy części życia wewnętrznego można zamieniać w nieoczywiste filozoficznie abstrahowanie. Nieoczywiste, bo niemające nic wspólnego z pseudofilozoficznymi stereotypami. – Wszystko to jest trudne, ale kiedy się uda, można mieć nadzieję, że wiersz nie tylko coś ze mnie wyraził, ale też to przemysłał.

**K.S.:** Wiersz „dający do myślenia”, wybrzmiewający potencjalnym, lekturowym echem w czytelniku, wydaje mi się specjalnie trudnym językowym konstruktem, zaprojektowanym w pewnej – jednak wspólnej – przestrzeni symbolicznej, której czas nie przecenia, choć silnie odkształca podług zmieniającej się, kulturowej i społecznej, koniunktury. Chciałbym cię spytać o moment twojego debiutu książkowego. Debiutowałeś w połowie lat 70. Z kim czułeś powinowactwo pokoleniowe? Jaki był twój stosunek do Nowej Fali?

**P.M.:** Mówiąc szczerze, nie czułem powinowactwa pokoleniowego, nie czuję zresztą do dzisiaj. Mój debiutancki okres w polskiej poezji odznaczał się pewną burzliwością: odchodziła w historycznoliteracką przeszłość tzw. formacja Hybryd, z jej dość ornamentacyjną metaforą i sadzeniem się na wzniosłą poetycką metafizykę, a zmiotła ich Nowa Fala, konkretna i rzeczowa w społecznych rozeznaniach, agresywna językowo. Z obiema tymi estetykami chyba niewiele miałem wspólnego, chociaż nowofalowców podziwiałem, również ze względu na wyznawane poglądy polityczne.

Chyba jak wszyscy ówczesni poeci i świadomi czytelnicy przeżyłem ogromny wstrząs, kiedy objawił się ze swoją twórczością Rafał Wojaczek. Dwie sprawy tu się nałożyły. Zrozumieliśmy, że wielka indywidualność poetycka może objawić się niespodziewanie, nagle, z nieporównaną siłą. I że najbardziej wyrafinowany kunszt wiersza może iść w parze z niebywałą odwagą wyobraźni, obrazoburstwa, buntu.

Jednak nade wszystko kształtowały mnie lektury poetów najrozmaitszych, z różnych czasów. Do dzisiaj przetrwały dwa zauroczenia: Rilke i Apollinaire. Z polskich poetów powojennych także bardzo od siebie różni: Jastrun, Ważyk, Różewicz, Karpowicz.

Wielokrotnie zastanawiałem się, czy to nie jest jakiś estetyczny konformizm, czy nie jestem eklektykiem. Sądzę, że nie... Po prostu dzięki takim lekturom rozwijałem w sobie rozmaite dyspozycje tkwiące w mojej własnej wyobraźni, starałem się o jej wszechstronność.

**K.S.:** *À propos* trwałości twoich poetyckich zauroczeń poezją obszaru niemiecko- i francuskojęzycznego, chciałbym podpytać o książkę o Rilke, nad którą pracujesz. Interesuje mnie twoje podejście do biografistyki literackiej. Twoja monumentalna praca *Twarz Tuwima* wyznacza ciekawy kurs interpretacyjnych poszukiwań. Jesteś najdalszy od postawy „szperacza po cudzych życiorysach”, natomiast z pełnym rozmachem rzucasz się na głębokie wody interpretacji dzieła. Jaki jest twój pomysł na Rilkego? Widzisz w nim profetę zaświatów poetyckich, a może jednak diagnostę swojego czasu, który upiornie powraca nam pod banderą naszych, niekoniecznie małych apokalips?

**P.M.:** Praca nad książką *Twarz Tuwima* miała zupełnie inny charakter od pisania książki o Rilke. Tuwim był dla mnie osobowym mitem kogoś dramatycznie uwikłanego w świat XX stulecia i straszliwie przez ten świat ugodzonego. Jego poraniona biografia duchowa, którą w tamtej książce dość obszernie zaświadczyłem, stała się „podłożem” dla poezji niezwykle wszechstronnej tematycznie – jakby osobiste zranienie mógł zaleczyć jedynie „wszystkim” wyrażanym w poezji.

Esej o Rilke piszę z innym nastawieniem. To jeszcze w większej mierze poezja uniwersalna. Również w poetyckiej „technice”. Bierze się ze źródeł klasycznie symbolistycznych, a dochodzi do poezji rzeczy realnych samych przez się. I ma też ekspresjonistyczne gesty słowne. Staram się tę różnorodność pokazać. Zdarza się, że w jednym wierszu Rilkego wszystkie te stylowe cechy są wyniesione do doskonałości nieosiągalnej dla poetów każdego z tych nurtów.

Z pewnością nie ma u Rilkego „zaświatów poetyckich”. To jest nasz, najrealniejszy świat, a jego realność dlatego jest wiarygodna, bo wszelką metafizyczność czyni właściwością rzeczy i ludzkiej egzystencji.

Ale najważniejszym powodem, dla którego o Rilke piszę, jest po prostu absolutny zachwyt jego twórczością! Chciałbym impuls płynący z zachwytu zrehabilitować. Zachwyt można uczynić żywym organizmem interpretacji zaszczerpionym na opisywanym tekście. Wtedy interpretacja jest ścisła, a jednocześnie swobodnie się rozwija.

Równocześnie piszę esej o Apollinaire. Idea tej dwuksięgi jest następująca. Od Rilkego i Apollinaire’a biegną dwie linie poezji dwudziesto- i dwudziestopierszowiecznej. Prawie każdy poeta po nich jest spadkobiercą jednego lub drugiego.

Pytasz o biografistykę literacką. Staram się sięgać do biografii poetów bez metodologicznego puryzmu, swobodnie. Zawsze pamiętam, że nawet kiedy „podmiot poetycki” jest maską, to jest maską nałożoną na żywą twarz...

**K.S.:** Sięgając jeszcze głębiej, a właściwie do źródeł liryki, chciałbym zapytać o poemat *Palamedes* – być może najszerszej zakrojone twoje dzieło poetyckie, pisane w mniejszym dystansie czasowym niż *Poematy biblijne*. Na okoliczność wydania tego gigantycznego poematu notowałem: „Gdyby szukać jakichś punktów orientacyjnych dla *Palamedesa*, w polskiej tradycji najbliższy byłby może *Faeton* Witolda Wirpszy”. A może jednak w przypadku tego poematu antropologicznego, powinienem bardziej zapytać o liryzm jako taki, o jego faktyczne źródła w twoim poetyckim myśleniu, bez konkretnych usytuowań w tradycji polskiej. Faktem jednak pozostaje, że chyba tylko Wirpsza w poetyckiej antropologii pracował równie wytrwale co ty.

**P.M.:** W swojej poezji, ale i w lekturach, jestem bardzo przywiązany do różnych form liryzmu. To jest intensywność osobistego głosu, która mnie nie była dana od początku pisania, ciężko o nią walczyłem, tym jest mi droższa. Latami oczyszczałem ten głos. Liryzm jako głos osobisty zabezpiecza przed autotematycznym mędrkowaniem o swojej poezji, chociaż nie tłumi autorefleksyjności, ale istnieje raczej w sferze uczuć i myślenia o uczuciach, a nie języka. Wolę czasami „puścić język na żywioł” niż w poezji zastanawiać się nad tym żywiołem. Owszem, refleksji o języku jest u mnie sporo, ale zawsze w ścisłym związku z tym, co przeżywane.

A co do *Palamedesa*. W tym poemacie sąsiadują ze sobą rozmaite formy: liryka, poemat prozą, esej. Żywioł liryczny jest wielokrotnie przełamany. To jest ważne, ponieważ główny temat poematu – zabijanie jako część ludzkiej natury – sam w sobie rozpruwa wszelką jedność osobowości lirycznie się wyrażającej. I jeszcze jedna intencja: ten poemat jest przywołaniem i przebudowaniem starożytnego greckiego mitu. Do świadomości mitycznej nie mamy już dostępu, ja jednak starałem się wbrew wszystkiemu ten dostęp uzyskać. Dlatego na moją miarę próbowałem jednocześnie wejść w mit i „obstukiwać” go z zewnątrz różnymi gatunkowymi sposobami.

Porównanie z antropologią Wirpszy w *Faetonie* może być mylące. Łączy nas tylko przywiązanie do archaiki. Ale Wirpsza szuka w niej, jak mi się wydaje, logicznych przedustawnych aporii, ja natomiast chcę archaikę widzieć jako ciągle trwające, nieobliczalne, poszarpane, wywijające się logice i aporiom, życie świadomości.

*Palamedes* jest dla mnie utworem kluczowym. Ma partie jaśniejsze i ciemniejsze, połączenia części są wywodliwe i rwane. Ciągle sam uczę się siebie z tego poematu. Jego treść i różnicowane formy powodują, że ta nauka samego siebie nigdy się nie skończy – tak jak ludzka osobowość niemająca przecież końca. Jedynie w śmierci. A według wielu nawet wtedy się nie kończy.

**K.S.:** Więc w imię ciągłości biograficznej i duchowej podróży chciałbym jeszcze na chwilkę przeskoczyć w lata 80. Jako wieloletni pracownik BUW-u dałeś świadectwo „bycia książkowego” we wspomnieniowym eseju *Stary gmach*. Twoja narracja, pisana jakby z wnętrza tego gmachu, ostro oświetla „zewnątrze” społeczne i chyba też trochę polityczne. Byłeś mocno zaangażowany w działalność konspiracyjną, jednak twoja twórczość poetycka nie cierpiała z tego powodu chorób doraźności politycznego zaangażowania. Jaki wtedy miałeś pomysł na ochronę liryzmu przed – skądinąd zrozumiałą – interwencyjnością?

**P.M.:** Po prostu nie umiałem pisać wierszy politycznie zaangażowanych, chociaż bardzo chciałem. Opublikowałem jakieś nieudane próbki i tyle. Do dzisiaj



uważam – a nawet jest to dzisiaj aktualne... – że do każdorazowej etycznie drażliwej społecznej sytuacji trzeba poszukać nowego pisarskiego sposobu. To trudne, prawie nikomu się nie udaje.

Praca w Bibliotece Uniwersyteckiej dała mi nie tylko swoistą pisarską erudycję, ale też – ponieważ pracowałem w czytelnicy – znajomość, a czasami długoletnią przyjaźń z wieloma osobami. To bardzo rozwinęło moje widzenie świata. Uspołeczniło je. A tym bardziej konspiracyjna praca we wrzącym środowisku ówczesnego Uniwersytetu Warszawskiego.

Na początku stanu wojennego, byłem, jak wszyscy zaangażowani w ruch „Solidarności”, a nie internowani, w mentalnej rozsypce, zanim nie zbudowaliśmy podziemnych struktur. Pod wpływem tej schizoidalnej sytuacji wewnętrznej napisałem ważny dla mnie cykl poematów prozą, o zaczerpniętym z Rimbauda tytule *Anioł z ognia i lodu*. Być może stano-wojenna opresja wyzwoliła we mnie anarchiczną wyobraźnię, chyba w żadnym innym moim utworze ona się tak mocno nie objawiła.

**K.S.:** Sporo mówiliśmy o wielopostaciowości twojej poezji. Chyba najdobitniejszym dowodem jej wielojęzyczności i różnorodności był tom *Zdarte okładki*, którym z hukiem wszedłeś do świadomości młodszych czytelników i młodszych autorów. Wydaje mi się, że ten tom mocno przeorientował pozycjonowanie krytycznoliterackie twojego dzieła, przywracając je do centrum zainteresowania recenzenckiego. Generalnie wydaje mi się, że pierwsze lata nowego tysiąclecia były dla ciebie wyjątkowo udane. Ale jeszcze chciałbym cofnąć się do lat 90. Byłeś zaangażowany w redakcję „Tygodnika Literackiego”, w jakimś sensie stawałeś się akuszerem tzw. pokolenia „bruLionu”, które wchodziło do literatury pod auspicjami przełomu. Czy czułeś, że coś nowego w poezji polskiej zaczyna się dziać, a może jednak byłeś zwolennikiem myślenia w kategoriach ciągłości doświadczenia poezji i odzyskiwania dla niej nazwisk niesłusznie pomijanych, zapomnianych? Myślę tu też o twojej działalności antologisty takich wybitności, jak Jan Śpiewak. Mam też w pamięci początki naszej znajomości, w której podpowiadałeś mi lektury Arnolda Śluckiego czy Emila Laine’a. Tak jakbyś podprogowo „młodziakom” lat 90. mówił, że nie tylko Frankiem O’Harą i Johnem Ashberym człowiek żyje.

**P.M.:** Owszem, byłem redaktorem „Tygodnika Literackiego”, zastępcą naczelnego, sytuacja w tej redakcji była nadzwyczaj konfliktowa, bo ideą jej ukształtowania było połączenie pokoleń literackich: starszego i najmłodszego. A tak się złożyło, że „Tygodnik Literacki” zaczął się ukazywać w momencie ogromnego politycznego sporu, najogólniej rzecz biorąc, między ludźmi dawnej liberalnej „opozycji demokratycznej” a prawicowcami. I osoby starsze w „Tygodniku” wybierały tę opcję

liberalną, a młodsze prawicową. Ja byłem z młodymi, wywodzącymi się z „bruLionu”, w najostrożniejszym możliwym sporze ideowym. Na pewno więc nie mogłem być „akuszerem”. Ale wzdusza mnie do dzisiaj, że kiedy dochodziło do opiniowania przez poetów z obu grup czyjejs poezji mającej być publikowaną, te ideologie znikwały – wtedy byliśmy pod tym względem bezstronni, poezja rozbrajała ideologiczną wojnę.

Tak, czułem świeżość ówczesnej nowej poezji. Zachwycał mnie Świetlicki – znakomitym warsztatem i niezwykłą trafnością obserwacji społecznego życia. Najważniejsze wydawało mi się wtedy, że zakończył się okres stadnie uprawianych poetyk, każdy z liczących się poetów był prawdziwą indywidualnością. – Niestety, po wielu latach, w naszym obecnym czasie, ta stadność powróciła...

Słucki, Śpiewak, Laine. – To ciągle są poeci przez krytykę i literaturoznawców uważani za marginalnych. Szczególnie dla dwóch pierwszych to jest krzywdzące. Choćby poezję Słuckiego uważam za równą poezji Celana co do wartości kulturowego zakorzenienia i co do językowego nowatorstwa. Jestem pewny, że nie przesadzam.

**K.S.:** Rozmawiamy na łamach „Kwartalnika Artystycznego”, w którego serii poetyckiej opublikowałeś tom o znaczącym tytule *Zwyczajna, symboliczna, prawdziwa*. Doskonale pamiętam ten moment. Końcówka lat 90. Zastanawialiśmy się wtedy z grupką przyjaciół poetów, czy przypadkiem nie jest to tytuł nadmiernie programowy. Oczywiście to zastanowienie miało miejsce jeszcze przed lekturą, jak zawsze u ciebie, niejednoznacznych wierszy, opalizujących wokół tradycji judeochrześcijańskiego widzenia świata i kultury, ale nade wszystko wychylonych w kontemplatywne rejony, niestroniące od ekfraz dzieł sztuki. Ten tom inauguruje tzw. środowiskowy nimb i pasma literackich sukcesów, liczonych wieloma poetyckimi wyróżnieniami. Czy miałeś kiedyś poczucie „klasycznienia”? Odnoszę bowiem wrażenie, że robisz wiele, żeby temu stanowi się przeciwstawić. Ot choćby pisząc tomy tak różne, jak powściągliwe *Powietrze i czerni*, a po chwili awangardyzujące jak *Którędy na zawsze* czy *Wszyscy inni*. Wybacz, że tak niemetodologicznie skaczę po dekadach i tytułach, ale właśnie tak cię jako poetę postrzegam: niepochwytanie i zmiennie. Kiedy twoja poezja bywa zwyczajna? Kiedy symboliczna? Czy bywa prawdziwa? Jakbyś te stany poetyckie dookreślił?

**P.M.:** Moja poetycka różnorodność wynika najpierw z pewnej obsesji. Otóż za wszelką cenę chcę uniknąć powtarzania się. Poeta, który popada w rutynę, przestaje być poetą.

Klasyczność i awangardowość – raz jacyś krytycy mówią mi o jednym, innym razem o drugim – uważam za sprawę wtórną. Wynika z chwilowego temperamentu, nie stosuję tych środków z jakąś premedytacją. Jestem – mimo medytacyjnych skłonności – intuicjonistą.

Ale ważniejsze chyba jest to, że wiersze prowokują i wywołują do wyrażenia się coraz to inne moje samopoczucia, medytacje o sobie i świecie. Pisząc je nie zastanawiam się nad moją zmiennością, ale reaguję na siebie tu i teraz. Chcę wiernie świadczyć. Czasami, kiedy myślę o całej mojej twórczości, widzę ciągłość, a czasami niejednorodność. Ani jednej, ani drugiej cechy nie wyróżniam – nie mnie sądzić, jaki jestem. To „za mnie” robią wiersze i ich czytelnicy.

Kiedy moja poezja jest zwyczajna? – W chwilach prostoty. Stan prostoty jest dla dzisiejszego poety najtrudniejszy do osiągnięcia, bo trudno „uproszczyć” w sobie burzliwy styk świata i swojego „ja”. Kiedy to mi się udaje, jestem szczęśliwy.

Kiedy jest symboliczna? – W momentach, gdy udaje się mi znaleźć motyw obrazowy, który w sposób dla mnie niewytłumaczalny skupia w sobie i łączy wiele nurtów życia wewnętrznego. Mam dwa symbole od zawsze, używam ich oszczędnie, żeby się nie spospolitowały: nasturcja i jaskółka. Co znaczą? – Nie da się powiedzieć. Są.

A prawdziwość mojej poezji? – Tego sam poeta nie może weryfikować. Tylko niejasno wyczuwa się jakiś rodzaj trafności w oddaniu swojego istnienia tu i teraz, a także w przeszłości i w perspektywach czasu przyszłego.

**K.S.:** W nieodległej przeszłości dane mi było na łamach „Tygodnika Powszechnego” skreślić parę słów o *Powietrze i czerni*. Cytuję sam siebie: „Ostatni wiersz nowego tomu *Powietrze i czerni*, zatytułowany *Marzenie o powieści*, w jawny sposób określa ambicje tej twórczości. Chociaż Matywiecki operuje frazą skróconą, a poszczególne wiersze nie przekraczają objętościowo jednej strony, można spokojnie przeczytać je jako Księgę pisaną fragmentarycznie, żmudnie lepioną z zapisków tego jednego, niepowtarzalnego istnienia, które nie potrafi wypowiedzieć swojego sensu inaczej jak tylko poprzez migotliwą notatkę, domniemanie, przypuszczenie”. Dziś dodałbym jeszcze kwestię czasu. Czy gdzieś na dnie twoich gestów poetyckich nie leży z gołą prozatorska ambicja „opowiedzenia czasu”? Widzisz może jakieś uprzywilejowanie języka poetyckiego w zmaganiach z tą podstawową kategorią doświadczenia życia, jakie jest nam zadane? Mówiłeś, „że każdy obraz w twojej poezji osaczony jest przez niewymawialną często otoczkę wątplenia o istnieniu”. Być może czas przywraca nam jakiś ontologiczny grunt pod nogami?

**P.M.:** Czas jest dla mnie doświadczeniem *par excellence* pisarskim, ale w najszerszym egzystencjalnym znaczeniu. Znam tylko dwa sposoby kształtowania się wiersza – owe natychmiastowe, „migotliwe”, jak je nazwałeś, i bardzo długie, bywa, że wieloletnie. A ponieważ sobą naprawdę jestem, kiedy wszystko, co przeżywam oddawane jest wierszom, to są to czasowe formy także mojego pozapoetyckiego istnienia. Zarazem są to też formy uprzestrzennienia, bo zarówno chwila pochwytuje jakąś przestrzeń, jak i długi czas jest czasem pokonywania życiowej przestrzeni.

A więc chwila i długi czas.

O chwili tak wyraził się ważny dla mnie filozof Whitehead: „Wszystko jest wszędzie w każdej chwili. Każde bowiem miejsce zawiera pewien aspekt siebie w każdym innym miejscu. Tak więc każde położenie czasoprzestrzenne odzwierciedla świat”. – Może to zdanie filozofa wyzwoli z banału modne kiedyś pojęcie „epifanii”? Kiedy napisze mi się błyskawiczny wiersz, mam poczucie, że łapię w jego sidła nie tylko „tu teraz”, ale „wszystko w każdym czasie”.

A długi czas dojrzewania wiersza powoduje, że czepia się go wszystko, co przez lata mi się przydarza. I chociaż nie da się tego w wierszu wprost wyrazić, to przecież jakimś pozasłownym znaczeniem ten długi czas w wierszu się gromadzi. Dawniejsi poeci patetycznie nazywali to „ciężarem losu”. Wolę powiedzieć inaczej: wiersz przedłuża się w przeszłość swojego powstawania i świadczy o treściach tej przeszłości.

**K.S.:** Piotrze, czy tym samym wiersz jest w stanie redefiniować – w poniewiecznej lekturze – motywacje jakie stały za jego powstaniem? W tym pytaniu nieśmiało pragnę zapytać cię o to, czy po latach któregoś ze swoich wierszy dziś byś już nie napisał? Nie mam tu na myśli krytycznego spojrzenia w warsztat, raczej chodzi mi o poczucie, że jakaś książka, czy tekst budzą w tobie wrażenie obcości, poczucie, że „ja to ktoś inny” i nie mam już do siebie dostępu poprzez lekturę własnego tekstu. Poeci często przecież wyznaczają książki, „od których się zaczęli naprawdę”.

**P.M.:** Mam nadzieję, że nie będzie mi to poczytane za poetycką pychę, ale nigdy sobie w wierszach nie kłamałem, chociaż z pewnością wiele było nieudanych... Ale z pokory wobec tego, kim byłem, nie mogę porzucić żadnego – dla siebie porzucić, oczywiście. Bo czytelnikom starałem się oszczędzić takiej lekturowej przykrości i redagując moje wiersze zebrane, *Zdarte okładki*, dokonałem dość surowej selekcji. Szczególnie w książce debiutanckiej, *Podróż*, bardzo zabałaganionej.

**K.S.:** Zataczamy tedy koło i jesteśmy u początku naszej rozmowy. Czterdzieści pięć lat twojej obecności w polskiej literaturze być może pozwoli ci na koniec na zwierzenie, do którego cię zachęcam. Piotrze, czy jesteś poetą spełnionym w znaczeniu pełni nadziei, które przecież mogłeś mieć jako młody człowiek? Czy marzyłeś, że podróż potrwa tak długo, i że mowa będzie po twojej stronie? Że będziesz jej wybrańcem?

**P.M.:** Od początku pisania wiedziałem (a może raczej bardzo chciałem?), że będę to robił „zawsze”. Ale czym to „zawsze” będzie w moim życiu i w mojej twórczości – nie mogłem mieć pojęcia. I ten brak pojęcia sobie ceniłem – niespodzianka, przypadek, miałem i mam kult tych zaskakujących wirów czasu osobistego.

„Mowa po mojej stronie”? – Inaczej to spostrzegam. Mowę uważam za bezstronną wobec osób, które jej używają. Zapewne dlatego, szczególnie w początkach mojej poezji, rzadko pozwalałem sobie na osobiste wyznania, żeby tej bezstronności mowy nie zakłócić. Teraz osobiste wyznania pojawiły się w moich wierszach, staram się je tak zapisywać, żeby dobitnie brzmiały na tle mowy obiektywnej, żeby były najbardziej moje, ponieważ ich tło jest kontrastowo neutralne.

Trudno mi dzisiaj powiedzieć, czy impulsem powstawania mojej terazniejszej poezji jest wrażliwość, czy przyzwyczajenie... Ale jeśli przyzwyczajenie, to do życia po prostu. Wrażliwość na własne życie.

**K.S.:** Z całego serca dziękuję ci za rozmowę.

Krzysztof Zieliński



## TOMASZ RÓŻYCKI

### Szóste

To szóste wymieranie, kochanie, zasłużyliśmy  
na nie. Na pożegnanie znikanie w kącie ogrodu,  
wywabiane plama po plamie cienie zdjęć w ramie.  
Już się nie odstanie. Świat miał to w planie,  
było nam pisane.

Nasze podróżowanie: kochaliśmy pływanie,  
pływaliśmy, kochanie. Stal ścierana przez koła,  
fermentowanie węgierki przy parkanie. Oczekiwanie  
w bramie, taniec na ścianie. Tankowiec wypełniony  
snami utonął w oceanie

i znika na ekranie twoja kapsuła, kapitanie Cousteau.  
Czy to konieczne? Sami. Urządziliśmy sami  
to wielkie wymieranie. Zrobimy to na dywanie,  
może ten ślad zostanie. Zmumifikowani, spaleni  
na wulkanie. Dwa ciała wchłania jeden kamień.

Nie życie – żeglowanie.

## Kurstrasse

W pewnych zakątkach nocy, gdzie zbierają się koty  
i szare kłęby nicości,  
rośnie coś, czego nie da się żadnym snem opowiedzieć,  
żadną farbą ciemności.

Nikt, kto by tam zaglądał, nie sięgnął wzrokiem do dna,  
ręką nie zmacał ściany.  
Wchodzą w nie całe światy i znikają bez śladu,  
tak, jakby nie istniały.

Na atomy rozkłada je złośliwa zagłada  
i montuje opacznie,  
pozostawiając rankiem w pokoju za firanką  
ich straszną niespodziankę.

Ci, co się tam obudzą, znajdą się w świecie cudzym  
w połowie cudzego życia.  
I ujrzą stojąc w oknie wprawione w nie odwrotnie  
rozbite części Dzisiaj.



## Lindos

Specjalny układ chmur zwiastował nieszczęście.  
Pasterz Stefanis zwabiał bogów, rozsypując wokół ogniska  
resztki kolacji, głównie rybie głowy.  
Chciał ich prosić, aby rozważyli stworzenie  
jakiegoś alternatywnego świata.  
Schodzili się powoli, mrużąc oczy do światła i czekając,  
aż ich zaprosi. Jedli starannie, boginie, bogowie,  
oblizując palce i wąsy, niemal bez okruczeń.  
Potem leżeli, dotykając z lubością brzuchami  
chłodnego marmuru, nieporuszeni, przymykając oczy.  
Wiem, że wiele jest w waszej mocy, mówił,  
będę codziennie przynosił wam rybie łby i kręgosłupy,  
a może nawet i wątrobę. Proszę, zacznijmy od nowa,  
mówił, kiedy znikali bez szmeru w zaczarowanych  
zaroślach oleandrów.

# TOMASZ RÓŻYCKI

## Durs Grünbein

laudacja

Jeśli czytanie jest udzielaniem własnego, wewnętrznego głosu innym, aktem przyswojenia pewnego kodu, jakim jest pismo i rozpakowania zmagazynowanych w nim informacji – i w ten sposób głos nieobecnego autora zakodowany w tekście uzyskuje nowy instrument: czytelnika – to wówczas to, co nieobecne, ma szansę się uobecnić. Jeśli zaś czytelnik jest równocześnie pisarzem, instrument staje się słyszalny dla innych i kolejni czytelnicy dołączają do transmisyjnego pasma, łączącego to, co nieożywione, z tym, co obecne. Jeśli tak jest, to Durs Grünbein, podobnie jak Zbigniew Herbert, jest poetą uobecniania.

Zakres pasma transmisyjnego jego poezji jest ogromny: jest w niej głos opowiadający o szarych dniach NRD i rozbitej porcelanie spopielonego w czasie wojny Drezna, głos przyrodnika i sardonicznego antropologa, badacza antyku, pilnego podsłuchiawcza przeszłości i współczesności. To głosy jak najbardziej różne w tonie i stylu – od tych bardzo metaforycznych aż po potoczne i uderzające bezpośredniością, wypowiadające się często w odważnie unowocześnionych, choć z gruntu klasycznych formach: elegii, ody, poematu epickiego. Grünbein po to, aby opowiedzieć współczesne życie, wchodzi w kontakt ze sztuką i filozofią, przywołuje Senekę, Pascala, Hölderlina i innych. Bezustannie poddaje poetyckiej analizie egzystencję, usiłując odbudować zburzony niegdyś most łączący poezję i filozofię, co widać choćby w przypadku poematu o Kartezjuszu, gdzie rozmowa z filozofem jest wierszowanym wehikułem intelektu. George Steiner zapewne dobrze przemyślał gest zadedykowania właśnie jemu swojej książki *Poezja myślenia: Od starożytnych Greków do Celana*.

Durs Grünbein jest uznawany za jednego z największych żyjących poetów języka niemieckiego, i choć wiadomo, że o wielkości pisarza powinien się wypowiedzieć jedynie jego krawiec, to nie ulega wątpliwości, że aby pomieścić wszystkie głosy zasypanych Pompejów, potrzeba przestrzeni.

W wierszu *Do Seneki. Postscriptum* (przełożonym na polski przez Andrzeja Kopackiego), Grünbein pisze tak:

Wybacz mi, umarły. [...]  
Tak przykuł mą uwagę twój list, wybacz mi,  
tak mnie oczarował, zajął, utwierdził w uporze.  
Jestem tym, kogo ty, Seneko, wyglądałeś pisząc go.  
Współczesny podsłuchiwacz twego widmowego głosu.  
Niepotrzebny nikomu, lecz twoją książkę będą czytać,  
nawet kiedy odejdę. Życie me krótkie. Lecz ty żyjesz wiecznie.

Do królestwa zmarłych Homer wyprawia Odyseusza, do Hadesu Wergiliusz wyprawia Eneasza. Katabaza jest podsłuchiwaniem umarłych. Mówiące do nas dusze zmarłych troszczą się wciąż o sprawy świata, tak jakby śmierć była niepełna – przecież wciąż są tam, pod ziemią, za bramami z kości słoniowej i rogu, i nie został przerwany ciąg istnienia. Rzecz w tym, że podsłuchując umarłych, tak naprawdę podsłuchujemy sami siebie. W tym dialogu-monologu rozmawiamy ze sobą, używając głosu niewidzialnemu, jak w seansie spirytystycznym, kiedy porusza się talerzyk na środku stołu, a ktoś z nas jest brzuchomówcą. Bardzo potrzebujemy odzewu, poczucia, że nie jesteśmy sami, że śmierć nie jest granicą milczenia. Milczenie to coś, co wyklucza nadzieję.

Jeśli do Hadesu zstąpił Odys, a wraz z nim Homer, to Brama Piekieł jest bliżej, niż myślimy, a sam gest pisania wiersza może być małą katabazą. Zbigniew Herbert był tam: przemawiał głosem Kaliguli lub głosem Kanta w jego ostatnie dni. Albo w wierszu *H.E.O.*, kiedy Hermes prowadzi Eurydykę kilka kroków za Orfeuszem do wyjścia z Podziemi. Tak jak Herbert, Grünbein zagląda do Hadesu co chwilę, wywołując tego lub owego, Senekę, Lukiana czy Kartezjusza, zamkniętego pewnej zimy w ogrzewanej izdebce w czasie kwarantanny w Niemczech. Na przekór tajemnicy śmiertelności i na przekór ograniczeniom czasu, jak Orfeusz. Jak wszyscy używający swojego wewnętrznego głosu czytaniem tekstowi. Zaświaty to takie miejsce gdzie głęboko w nas, gdzie przebywają głosy. Piekło jest w nas, to skrzyneczka pełna dźwięków, gadające pudełko.

W tym sensie Durs Grünbein jest blisko tradycji poetyckiej Zbigniewa Herberta: uniwersalna kultura stanowi wciąż dla niego odniesienie, miejsce, w którym żyjemy wszyscy, pomimo upływu lat, zmiany mód i sposobów komunikowania, to także dla niego niewyczerpany zasób pytań, które wciąż warto stawiać, sposób na odnalezienie pokrewieństwa w obliczu niespokojnej teraźniejszości. Element trwałości, coś, co pozwala na moment zapomnieć o czasie i przestrzeni, które nas dzielą.

List Seneki, o którym pisze Grünbein w swoim wierszu, to traktat *O krótkości życia*. Czytamy w nim (przekład Leon Joachimowicz): „[...] jeśli tylko zechcemy

wydostać się z ciasnych granic ludzkiej miernoty, wielka przed nami rozpostrze się przestrzeń czasu, po której będziemy się swobodnie poruszać. Będziemy mogli i dyskutować z Sokratesem, i wątpić z Karneadesem, i żyć w spokoju z Epikurem i przewycięzać naturę ludzką ze stoikami i wznosić się nad jej potrzeby z cynikami. Żaden spośród nich nie będzie cię zmuszał umierać, wszyscy natomiast umierać ciebie nauczą. Żaden z nich nie zużyje lat twego życia, każdy jeszcze użyczy ci swoich.

To jest jedyny sposób przedłużenia twej śmiertelności, co więcej, przekształcenia jej – w nieśmiertelność. Nie masz wszak takiej rzeczy, której by nie zdruzgotała lub nie zachwiała w posadach potęga czasu. A jednak szkody nie jest w mocy wyrządzić niczemu, co uświęcone zostało mądrością. Tego nie zburzy żadne stulecie, żadne nie zwątli”.

Berlin, 24.3.2020

# Anakreont współczesny

z Tomaszem Różyckim rozmawia Maciej Wróblewski

**Maciej Wróblewski:** Kiedyś napisałem w „Kwartalniku Artystycznym”, że czas poezji i poetów minął, bo ich język nie przebija się przez zgiełk rozchybotanej współczesności. Co innego autorzy kryminałów i fantasy. Teraz z tych słów częściowo wycofałbym się. W końcu Tomasz Różycki znów mnie zaskoczył *Kapitanem X*.

**Tomasz Różycki:** Zgodzę się z tym, że na poetów niemal nikt nie zwraca uwagi. Ale może to i lepiej. Czas poezji nie mija, bo – jak wierzę – poezja jest z czasem związana poprzez swój podobny charakter. Trochę więc jest – o czym się przekonaliśmy – od niego niezależna, a trochę mu podlega. Ale to prawda, że pośród spraw tego świata, które interesują ludzi, poezja jest na ostatnich miejscach, niemal poza listą. I – cytując Otisa – nie ma tak, że dobrze, czy niedobrze. Nie robi się w mediach rankingów pięciu najlepszych wierszy roku, bo nikogo to nie interesuje. Wystarczy proste pytanie o ważne książki roku. Niemal nikt wtedy nie wymienia poezji. Nawet takich poruszających tekstów, jak *Słup ze słów* Jacka Podsiadły. Wygląda na to, że nikt nie szuka odpowiedzi na ważne pytania w poezji. Bo ich tam nie potrafi znaleźć albo po prostu ich tam nie ma – niektórzy mówią, że to nie jest już taka poezja jak kiedyś. Jeśli czytelnicy literatury pięknej to jakiś nikły odsetek, to czytelnicy poezji stanowią nikły odsetek w tym odsetku, niemal ich nie ma. Niemal. Bo to nieprawda, że nikt, wiemy o baj o tym. Czekający na poezję są i nawet wciąż się znajdzie ktoś gotów wysłać statek o pięćdziesięciu wiosłach po to, by sprowadzić do swojego miasta jakiegoś Anakreonta.

**M.W.:** Wyczuwam jakiś żal czy rozterkę w twoim głosie. Polska poezja współczesna ma się dobrze, tylko uważnych czytelników brak? Jest ich za mało?

**T.R.:** Tak, żal, bo chciałoby się częściej spotkać w świecie jeszcze kogoś, kto rozumie, dlaczego ta linijka wiersza dawno zmarłego poety jest tak ważna i wartościowa, jak mało co. Ale nie myślę, że jest ich – czytelników – za mało. To tylko rozproszenie i ogólne liczby na świecie, bo wszystkiego jest teraz bardzo, bardzo wiele. Uważam, że to jednak niesamowite, że czytelnicy są, i to wspaniali czytelnicy, wciąż są, bo bez nich nie ma poezji. Oni istnieją pomimo tego wszystkiego, o czym mówimy,

czyli tego, że zainteresowanie mediów i ogółu jest nikłe. Ale przecież jest i istnieje: oto ostatnia Nagroda Nobla dla poetki. Siłą rzeczy pewnie jej wiersze w Polsce nie są tak znane i komentowane jak książki Olgi Tokarczuk, ale myślę, że wiersze na przykład Wisławy Szymborskiej miały i wciąż mają szerokie grono wielbicieli. Pisanie wierszy to jednak proces dość intymny, poza tym, jak wiadomo, przebiega niekoniecznie równocześnie. Ktoś pisze wiersz, a czytelnik znajduje się może sto lat później. Ten przykład z Anakreontem można kontynuować: Anakreont był poetą popularnym, zaprosił go do Aten tyran. Wiadomo po co. Można sobie wyobrazić, ilu poetów i ile strasznej poezji by się nagle pojawiło w mediach, gdyby dziś poeci byli celebrytami. Bo jeszcze dodajmy do tego rzecz oczywistą: słabej poezji jest i zawsze było więcej niż dobrej. Strach pomyśleć, co by było, gdyby wszyscy mówili tylko o poezji, gdyby w cenie była poezja przemawiająca do masowego czytelnika...

Przecież poezja bywa czymś szalenie irytującym. I to odwrócenie uwagi ogółu od poezji wynika też z tego, że słowa „poeta” i „poezja” zawierają w sobie już zbyt wielki ładunek potencjalnego kiczu i mogą być niezdolnie pretensjonalne. Dobra poezja zawsze jest w pewnym sensie przeciwna swoim czasom – w pewnym sensie zawsze jest nieoczekiwana i zawsze okazuje się, że to właśnie na nią czekaliśmy całe życie.

**M.W.:** Tak, masz rację. Zła poezja, w ogóle, zła literatura, bywa irytująca. Być może jest to też sprawa czytelnika, jego wrażliwości estetycznej, którą kształtuje się od wczesnego dzieciństwa. I nie chodzi mi wyłącznie o szkołę, ale w ogóle o otoczenie medialne, o stosunek ludzi do książki, w tym książki literackiej...

**T.R.:** Tego nie wiem: niby na przykład w Niemczech czy we Francji czytelnictwo i książka ma się o wiele lepiej niż u nas, a zazdroszczą nam tego, jaką pozycję ma u nas poeta. No, w każdym razie uważam, że czasy dla poezji nie są najgorsze. O ile przetrwamy jako ludzkość, poezja też przetrwa.

**M.W.:** Zapewne, jeśli zabraknie nam papieru czy przyborów do pisania, to zawsze pozostanie głos. Jak śpiew aoidy. Jesteśmy z tego samego pokolenia i zapewne braliśmy pierwsze książki z tej samej biblioteki. Pamiętasz swoje pierwsze samodzielne książki?

**T.R.:** Chyba nie pamiętam tych zupełnie pierwszych. Z czasów późniejszych to już ówczesny kanon: *Trylogia*, *W pustyni i w puszczy*, *Krzyżacy*, *Odarpi, syn Egigwy*, niemal wszystko Karola Maya, Coopera, Curwooda, *Robinson Crusoe* Defoe, niemal wszystko Londona i Szklarskich o Tomku i o Indianach, np. *Złoto Gór Czarnych*, wiele

tomów o Tecumsehu, *Podróże Guliwera*, książki Centkiewiczów i najróżniejsze historie o piratach – na przykład *Kapitan Blood*, niestety, nie pamiętam w tej chwili czyjego autorstwa. *Paziowie króla Zygmunta*, książki Bunscha, *Księga urwisów* – no, można tak długo. A obok podczytywałem książki bardziej dla dorosłych. Mój wujek miał wspaniałą domową bibliotekę, w której – jak wtedy mi się wydawało – było wszystko. Ojciec też kiedyś pokazał mi w *Encyklopedii PWN* taką zabawną listę: czterdzieści najważniejszych powieści światowej literatury. Podkreślił te, które przeczytał, czyli większość. Miałem potem ambicję, żeby go dogonić. Mój ojciec był ślusarzem z zawodu.

**M.W.:** A widzisz, czyli jednak twój pisarski talent po części jest związany z dorastaniem pośród książek podsuwanych przez ojca czy wujka. No dobrze. Dzieciństwo to nie tylko literatura, ale też i konkretne doświadczenia. Co ciebie ukształtowało, do czego pamięcią sięgasz także i teraz?

**T.R.:** To jest tajemnica. Wcale nie wiem, czy to, co pamiętam i chcę pamiętać, było najważniejsze. Jedni uważają, że dzieciństwo to raj, inni, że to piekło. Myślę, że to jedno i drugie. W każdym razie mamy już to za sobą. Z jednej strony moje dzieciństwo to władza ludowa, zapijaczony PRL, zafałszowany PRL, z brakiem kolorów, z brakiem niemal wszystkiego, może przede wszystkim perspektyw. Może dlatego słuchałem radia w różnych nieznanym językach, marzyłem o wyprawach w szeroki świat. Babcia robiła pyszne pierogi. Wakacje w Prudniku. Wychowałem się w domu przesiedleńców ze Lwowa, była jakaś historia, że kiedyś było inaczej, że może być jakoś inaczej w życiu. Lubię myśleć, że to miało znaczenie.

**M.W.:** Tak, radio dawało wtedy, podobnie jak literatura, pewną możliwość ucieczki z peerelowskiej, smutnej rzeczywistości. Ale równie ważne były rodzinne historie, takie mikrohistorie, których słuchało się, a potem stawały się częścią naszego życia. Wspomniałeś o Lwowie...

**T.R.:** No tak, Lwów, miasto, gdzie kilogram marchewki kosztował minus jedna grosz, a każda kura gdała w sześciu językach. Była słynna lwowska szkoła złodziei i szkoła matematyczna odbywała swe posiedzenia w knajpach, można było stracić zęby na ulicy, kręciły się tam jakieś nieprawdopodobne indywidua, między innymi mój dziadek. Deficyt wody pitnej. Piękna ormiańska katedra. Nadal tak jest, byłem we Lwowie i widziałem. W dzieciństwie słyszałem o Lwowie niesamowite historie, w większości fałszywe, fascynowało mnie to i złościło, i zostało ze mną na zawsze. Nadal zresztą słyszę o Lwowie niesamowite historie.

**M.W.:** Wróćmy do poezji. Twój liryczny bohater – Kapitan X – ma pewne pretensje do bycia „supermanem”?

**T.R.:** Tak, to postać w pretensjach. Właściwie powinien być *everymanem*, ale trochę się kreuje na supermana, na gwiazdę – dosłownie i w przenośni. Na pewno jest jakoś inny, ale to jest coś, co go stawia obok, wyklucza. Daje też perspektywę. Jest w roli, ucieka od roli. Narzuca mu się coś, czasem projektuje się na niego oczekiwania jakby był istotą nieludzką albo nie-do-końca-ludzką, zbawicielem albo kozłem ofiarnym.

**M.W.:** Brzmi to trochę po gombrowiczowsku... Ucieczka przed formą. Czy dobrze rozumiem twoją koncepcję pewnej niegotowości bycia człowiekiem? To wyjątek czy może zasada?

**T.R.:** No tak, zdaje mi się, że nic bardziej ludzkiego. Tak by ta koncepcja mogła wyglądać, gdyby w ogóle istniała: pogodzenie się ze sobą rzadko idzie w parze z pogodzeniem się ze światem. Ale przy okazji przystanie na to, że świat po prostu taki jest, nie musi oznaczać, że nie będziemy nadal robić mu na przekór. Nie rozumiem pogodzenia się ze sobą jako zaprzestania wysiłku, pracy, by coś zmienić. Myślę, że nawet jeśli tak nie jest, należy się zachowywać tak, jakby odpowiedzialność za nasze czyny była tylko i wyłącznie po naszej stronie. Kapitan X powinien krążyć nad nami jak satelita, a może jak wysłany w przestrzeń nasz dubler, w którym przeglądamy się niczym w szybie okna kosmicznej kapsuły.

**M.W.:** W *Księdze obrotów* także jest ktoś podobny do Kapitana X, „Facet, który kupił świat”. Taki koncept dobrze spaja liryczną, że się tak wyrażę, „narrację”. Skąd taki pomysł?

**T.R.:** To dobrze, że wspominasz tamtą książkę. Dla mnie to właściwie kontynuacja ówczesnego pomysłu. Myślę, że bezpieczniej jest stworzyć awatara, który weźmie na siebie słowa, marzenia, lęki, bóle i nadzieje, często o wiele więcej, niż mogłoby udźwignąć „ja”. Myślę, że wszystkie opowieści o przychodzącym Mesjaszu są taką samą próbą terapii dla czytelnika, co i dla piszącego je. Takie marzenie – niech ktoś przyjdzie i to zrobi za nas.

**M.W.:** Jakie czasy, taki bohater. Z kolei błyskotliwe, jak dla mnie, *Kolonie* zabierają czytelnika w dalekie kraje tuż za rogiem ulicy czy na osiedlowy plac zabaw. Dobrze czujesz czas, nasz czas. To mi się podoba. Jesteś poetą konkretnym? Poetą sensualnym?



**T.R.:** Nie mnie o tym sądzić. Wydaje mi się, że potrzebuję konkretnego, żeby pisać. Takiego, który można poczuć. Zresztą, nie wiem.

**M.W.:** Zapytam w takim razie inaczej. Czasem potrzebujemy impulsu, żeby obudzić wyobraźnię. Jeden idzie zbierać czarne porzeczki w przydomowym ogrodzie, a Tomek Różycki?

**T.R.:** No i w przypadku Kapitana to była piosenka Davida Bowiego *Space Oddity*. Tam są takie słowa: „*Major Tom to Ground Control!*”. Dialog między Ziemią a kosmonautą. To trochę o poezji. To był impuls do napisania tej książki. Dlatego pewnie Bowie powinien dostać jakiś udział w tych milionach (*śmiech*), które zarobię na jej sprzedaży. A *Kolonie* powstały po to, by przełamać rozpacz. Po spotkaniu i rozmowie z kimś, kto był dla mnie bardzo ważny. Wydaje mi się, że z tego właśnie – z przełamywania rozpacz – w moim przypadku zaczyna się prawdziwe pisanie.

**M.W.:** Bowie. Bardzo to dla mnie ciekawe, co mówisz. Cenię jego twórczość. To był artysta pełnego formatu, estetyczny rewelator w muzyce popularnej... Jego *Ziggy Stardust* także wpisuje się w kosmiczne opowieści... A twoje pozaliterackie inspiracje. Mógłbyś o nich opowiedzieć? Muzyka, teatr, film, fotografia. Bo także i to ujawnia się w twojej poezji.

**T.R.:** Tak, zapewne wiele. Wiele by mówić o filmach, pomimo tego, że nie jestem kinomanem i obejrzałem w życiu naprawdę niewiele filmów, to jednak wiele z nich bardzo przeżyłem i podziwiam. Podobnie z fotografią. Podobnie z malarstwem. I z muzyką – w przypadku muzyki szczególnie ważna była dla mnie nauka kompozycji – próbowałem naśladować strukturę niektórych utworów, układając własne książki.

**M.W.:** Jasne, poezja to nie tylko słowa i treść, ale i melodia. Jako tłumacz oddajesz swój głos, żeby dać polskim czytelnikom możliwość przeczytania literatury francuskiej. Na przykład taki Stéphane Mallarmé i jego wyjątkowy tekst *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku...* Domyślam się, że niełatwo tłumaczyć się tego typu teksty...

**T.R.:** Akurat tej książki nie sposób przełożyć, nie odczuwając jakiegoś rodzaju poczucia straty.

To jest coś na pograniczu partytury muzycznej i przełożyć ją można tylko tak, że stworzymy partyturę muzyczną na podobny temat, ale w swoim języku. Poza tym

z przekładami jest chyba trochę jak z cytataми. Cytujemy, jak ktoś zauważył, już dawno, zawsze siebie samych. Czyli dobrze to ujmujesz – udzielanie głosu. Tłumaczenie, zwłaszcza poezji jest zawsze udzielaniem głosu. Jeśli wiersz jest jakimś wehikułem zbudowanym z liter, słów, miejsc pustych, z czasu, czyli z rytmu, z dźwięków i ciszy, to tłumaczenie też powinno nim być.

**M.W.:** Nie tylko tłumacz z ciebie, felietonista, eseista, ale także i epik. *Bestiarium* zawieszono jest w onirycznym świecie, gdzie granice widzialnego i niewidzialnego przenikają się. Na przykład takie zdanie „Język tymczasem, poza mną buszował, penetrował, wił się, gdzieś ode mnie daleko, sam, w dziwnych dziedzinach”. To proza oparta na strategii autobiograficznej, czy jest inaczej?

**T.R.:** Wydaje mi się, że jestem zdolny wyłącznie do jakiejś formy autobiografizmu. Powiedzmy, że nic tam nie jest z mojego życia, oprócz słów. A inaczej mówiąc, nie lubię zmyślać i kazać przy tym wierzyć, że to prawda. Mogę zmyślać i to robię, ale tak, żeby od razu było wiadomo, że to zmyślenia.

**M.W.:** W jakim kierunku teraz podążasz? Rzecz jasna pytam o literaturę. Proza? Poezja? Może czas na dramat? Myślałeś kiedyś o dramacie? *Dwanaście stacji* czytałem jak dramat zbudowany z dwunastu groteskowych scen.

**T.R.:** Kiedyś napisałem dramat, ale był mało dramatyczny. Szykuję do druku teksty napisane już dawno, eseje – wyjdą pod tytułem *Próba ognia. Błądny przewodnik po Europie* i pewną epicką opowieść drogi pod tytułem *Ijasz*. Poza tym wiersze i taka książka prozą, którą na razie zatytułowałem *Uczta bogów*, ale zobaczymy jeszcze. A co przede mną, nie wiem, ale ta perspektywa wydaje mi się jeszcze wciąż ekscytująca.

**M.W.:** *Ijasz*. Brzmi trochę po węgiersku. Czy mógłbyś coś więcej o niej powiedzieć?

**T.R.:** To imię jednego z bohaterów, ale też nazwa napoju. Jest to historia pewnego oczarowania, dzieje pewnej miłości.

**M.W.:** Na koniec porozmawiajmy o człowieku i pustce. Ostatnio brałem udział w konferencji („Światy [nie]równoległe. Literatura wobec astronomii”), w której dyskutowali astrofizycy i humaniści o Kosmosie, człowieku, nieskończoności. Astrofizycy, przynajmniej część z nich, ma dowody na to, że takich jak my istot we

Wszechświecie nie ma. To mnie trochę uspokoiło. Co prawda musimy pogodzić się z pustką wokół nas, ale jeśli na Ziemi nabroimy, to nikt inny na tę apokalipsę nie będzie musiał patrzeć. Prawda?

**T.R.:** Ciekawe. Dziwne wydaje mi się, że konferencje astrofizyków z humanistami są dużo bardziej interesujące od konferencji samych humanistów. Ja z kolei gdzieś czytałem, że istnieje hipoteza, jakoby Droga Mleczna była usiana cementarzyskami cywilizacji. Nie wiem, czy to uspokaja – może w tym sensie, że nikomu się nie udało przetrwać, nie powinniśmy więc sobie zbytnio wyrzucać, jeśli i nam się nie uda. A z drugiej strony – jeśli to oczywiście prawda – to myślę o tym, czy mieli tam literaturę i czy pomyśleli o jakimś sarkofagu, kapsule, w której mogliby spróbować ją zachować na wypadek przybycia statku jakichś kosmitów, czyli nas.

**M.W.:** No i na koniec wróciliśmy do literatury i spraw „ostatecznych”. Czy Kapitan X ma pomysł, jak ocalić świat? Jaka byłaby w tym rola literatury, poezji?

**T.R.:** Literatura ma sporo pomysłów na to, jak opisać możliwy koniec świata albo jego degradację, apokalipsę, w której odbywa się jakiś Armagedon. Kilka takich już czytałem. Ale zdaje się, że nie może ocalić niczego, poza naszymi własnymi lękami, snami, marzeniami, poza wspomnieniami i naszą wyobraźnią. Ale to już bardzo, bardzo dużo, może nawet wszystko, co można ocalić.

**M.W.:** Tomku, dziękuję za rozmowę.

KRZYSZTOF LISOWSKI

## Mesjasz

„Rankiem obudziła mnie matka, mówiąc:  
Józefie, Mesjasz jest blisko;  
ludzie widzieli go już w Samborze”

i za godzinę ruszyłem do szkoły pod Wawel  
Mesjasz stał na Plantach  
chwycił mnie za guzik  
i długo opowiadał

nie potrafiłem tego znieść

Nie umiałem zmieścić się w zdarzeniu

powiedziałem:  
umarł mi ojciec  
idź do matki nakarmi cię  
ogrzej się i weź  
tamte moje buty  
na lepsze okazje

mój dziadek wyprzedził Cię Mesjaszu  
w Samborze Homlu Dęblinie  
Ostrołęce i Łodzi Fabrycznej  
odprawiał pociągi

Zapładniał kobietę zaludniał miasta

Czynił cuda a w niedzielę dobrze odpoczywał

dbał o punktualność  
nie o zmartwychwstanie  
które jest żmudnym zajęciem  
bez przyszłości

19–20 września 2020

## Z listu przyjaciółki

Piszę jej coś pocieszającego  
Bo ojciec w szpitalu szósty tydzień  
Wstanie czy już nie wstanie

Musi wybrać się do lekarza  
Żeby to unieść z dnia na dzień  
Z lata przenieść w jesień

Sama zauważyła co powinna zrobić:

Powinnam zmienić lęki

## 19 dzień października 2020

Gęste dziś obłoki  
Ile dusz w nich płynie  
W wielkich łodziach z kropel

A my stoimy pod tą flotyllą  
Najemnicy dni czekający na zmierzch  
Ukrywający zło pod językiem

## Lista zagrożonych gatunków

Pod oknami od czterech dni deszcz  
Kreśli z rozmachem zarys oceanu.  
Z lewej wiewiórka obiega drzewo.  
Z prawej miejski zając  
Niższy kuzyn kangura testuje  
Nową betonową ścieżkę.  
Zachowują się coraz odważniej.

W sklepie od jutra  
TYDZIEŃ FRANCUSKI  
Sery powidła winogrona.  
Ale Natura ma inny scenariusz.

Nie przewiduje ról dla  
Czekających na swoją kolej  
Mężczyzn i kobiet w maskach.  
Za to z kotami psami  
Jeżami i dżdżownicami  
Z dzielnicową radą gołębi i wron.  
Na schodach miejskiej biblioteki  
Będzie dom pająka.

A potem kiedyś zjawią się  
Motyle.

Nie zobaczycie.

## Nie ten sam sen

Sen był bardzo podobny do poprzedniego

Mijał ludzi  
Prawie biegł w kierunku dworca  
Zostawiał ślady w obcych pokojach  
Stracił zegarek bagaż gdzieś utracił  
Wiedział że nie zdąży

Od pewnego czasu  
Jest inaczej

Idzie przez obce miasto  
Rozgląda się zaciekawiony  
Codziennie nie wiadomo po co  
Fotografuje z balkonu tę samą ulicę  
Zimą i latem

Wie że nie zdąży ale nie musi się spieszyć

Nie wiem kim jestem  
Jak się tu znalazłem  
I akceptuję zmianę  
Kogoś w drodze do domu  
W nikogo  
Idącego gdzieś z niejasnej przyczyny  
W sam ruch  
W sedno snu

15 stycznia 2021

JERZY PLUTOWICZ

## Wakacje

Kto zwinął namiot na wysokim brzegu? Kto zgasił  
ognisko wodą z puszki po konserwach, jak gdyby

z amfory sprzed potopu? Jedyna iskierka na rękawie  
kurtki jak symbol epoki. Kto uskoczył przed

podmuchem cienia? Czyżby ten nieznośny chłopiec,  
łgarz, arlekin, kuglarz? Skąd się był urwał?

Opowiedział historię nie z tego świata, zagrał na  
harmonijce kołysankę, a może psalm usłyszany

we śnie. Kto zanurzył stopy w wodzie rzeki, wodzie  
zapomnienia? Czyżby ten, kto rozstawia sieci

na powitanie epoki schyłku, kresu? Czyżby zstąpił  
z brzegu dobry Bóg, by powtórzyć zdarzenie?



## Sąsiedzi

W mieście opanowanym przez obcość, gniew,  
zmierch świata... Granica bytu rozciąga się

tuż za uliczką z apteką na rogu, ślepą latarnią,  
za wyrwą w bruku, w której kwitną konwalie.

Czy to hałasuje ciemność? Nikt tu nie uleczy,  
nie zapobiegnie. Nie uruchomi maszynerii

Stworzenia. Zgodnie z przepowiednią, ukryli się  
tu obcy, groźni przybysze, mimo że pozbawieni

twarzy, znaków tożsamości, nawet znaków życia.  
Nienawidzisz, zamiast wejrzeć w głąb siebie.

Jedynie kraj roślin trwa pogrążony w wiecznym  
śnie.

## Stan wojenny

Sierp księżycyca niczym narzędzie zbrodni.  
W obcym kraju, w świecie dzieciństwa.

Tylko ten jeden, jedyny budynek dworca  
kolei, w pobliżu ruin wieży ciśnień. Tylko

ten jeden, jedyny przyjezdny, gość znikąd,  
który otrzepuje płaszcz ze śnieżynek –

albo błysków flesza. Oddala się wzdłuż  
peronu, rozsiewa aromat czasu przeszłego –

rośliny, która rozkwita po każdej nawałnicy.  
Jedyny czas, któremu nadasz przyjazny

kierunek. Czas odlotu. Ptak przestrzeni,  
odgłos kroków w ucieczce. Spojrzenie,

które budzi umarłych.

## W Bielsku. Symfonia

Dźwięk nocy, jak gdyby nadleciał ptak, cały  
z światła, gdy ściga go klatka, cała z cienia – jak

w przypowieści Franza Kafki. Może to płomień  
świacy odbity w oku demona. Usłyszałeś trzask

okiennicy, a może trzask muszli żółwia, którego  
dopędził Achilles. A może do studni w sadzie

spadły odłamki księżyca, który zawadził o krzyż  
na cerkiewce. A może obrócił się ziemski glob.

Najpewniej kroki w korytarzu. Czy nadchodzi  
twój czas? Jakby szelest dartej kartki rękopisu.

Przypomnij sobie. Najpierw imię dziewczyny,  
która wyglądając z okna przeżegnała się na

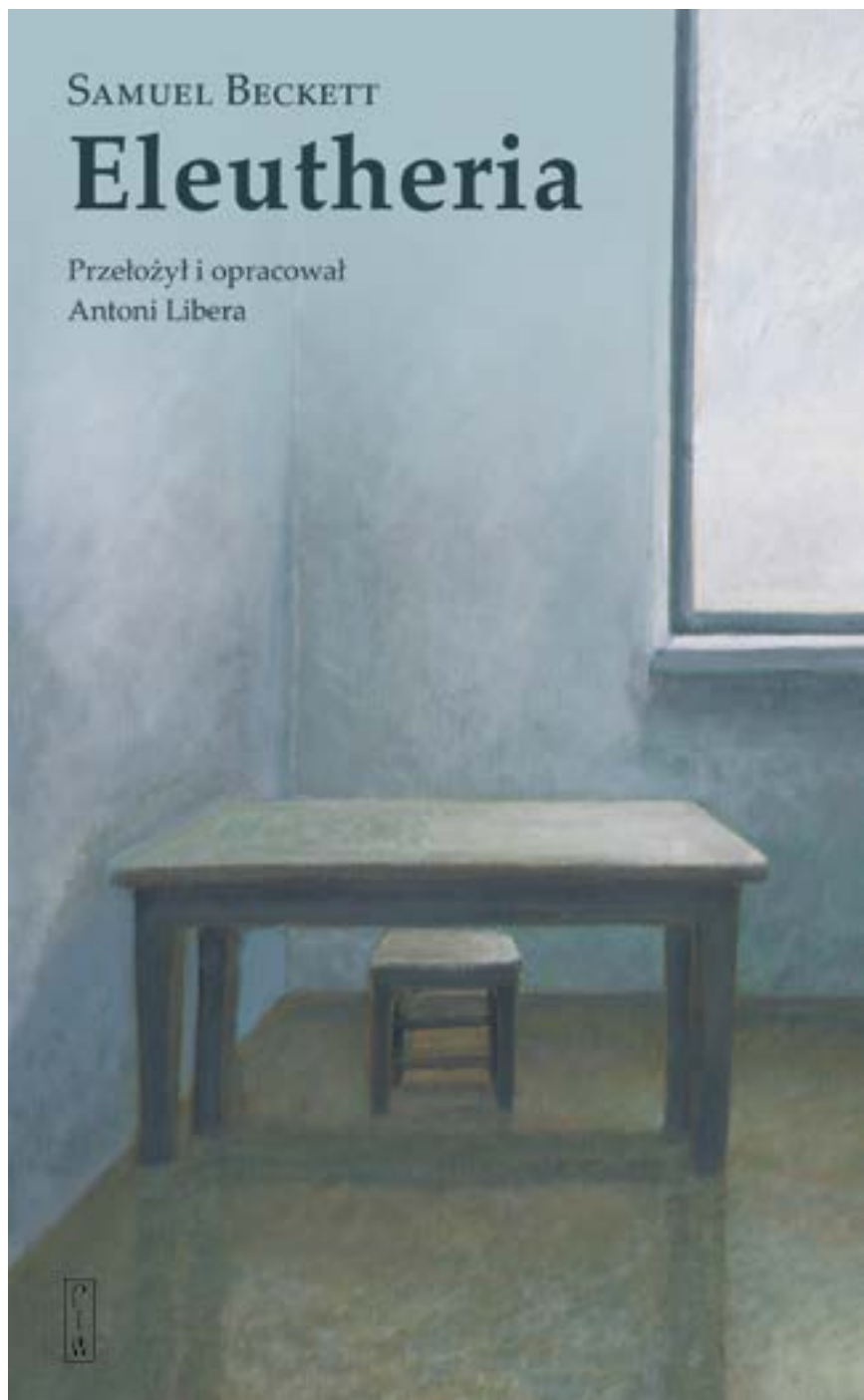
powitanie, a może tylko zapatrzyła w głąb siebie.  
Nocny wiatr. Ułomność pamięci czy ułomność

świata – tego, co zawsze na zewnątrz.

SAMUEL BECKETT

# Eleutheria

Przełożył i opracował  
Antoni Libera



STANLEY E. GONTARSKI  
*Eleutheria* Samuela Becketta  
historia niewydawania

*Może to właśnie czas, aby coś było po prostu niczym*

Wiktor Krap

W katalogu rękopisów Becketta i innych pozostałych po nim materiałów, zgromadzonych w Centrum Badań Humanistycznych na Uniwersytecie w Teksasie, jego redaktor, Carlton Lake, zwraca uwagę, jak długo czasem trwało, zanim niektóre utwory doczekały się publikacji, i jako przykład podaje *Nowele* i *Teksty na nic*, pisane tuż po wojnie, gdy pisarz zaczął tworzyć po francusku:

Jeśli nie liczyć powieści *Watt* oraz *Mercier i Camier* najdłużej na publikację książkową czekały *Nowele* i *Teksty na nic*<sup>1</sup>.

Rzeczywiście, w tamtych latach czas między ukończeniem kolejnych utworów a ich drukiem stawał się coraz dłuższy. Na przykład *Watt*, pisany w czasie wojny na południu Francji i ukończony w 1945 roku, czekał na wydanie aż osiem lat. Tę odrzuconą przez kilka wydawnictw powieść opublikowała dopiero osławiona Olympia Press w 1953 roku, i to dopiero dzięki poparciu grupki entuzjastów zwanej przez Becketta „młodzikami *Merlina*”, którzy mieli w tym czasie pewien wpływ na dyrektora tej oficyny Maurice’a Gordiasa. Proza *Suite [Ciąg dalszy]* z kolei, będąca pierwszą połową noweli *Koniec*, ukończonej w 1946 opublikowana została wprawdzie od razu, bo już w czerwcowym numerze „*Les Temps Modernes*” tegoż roku, jednakże jej prawdziwy ciąg dalszy, który wedle umowy miał się ukazać w październiku, został niespodzianie wstrzymany przez Simone de Beauvoir, która uznała część pierwszą za kompletną i odmówiła publikacji reszty. Monity

---

*Eleutheria*, w przekładzie i opracowaniu Antoniego Libery, ukazuje się właśnie nakładem PIW-u. Szkic Stanleya Gontarskiego jest wstępem do pierwszego amerykańskiego wydania tej sztuki w przekładzie Michaela Brodsky’ego.

<sup>1</sup> *No Symbols Where none Intended: A Catalogue of books, Manuscripts, and Other Material relating to Samuel Beckett in the Collection of the Humanities Research Center*, ed. C. Lake, Austin: Humanities Research Center, 1984.

autora, który podkreślał, że publikacja połowy (bez żadnej adnotacji) rujnuje właściwie całość, a w każdym razie wprowadza w błąd czytelnika, spełzły na niczym: pani de Beauvoir pozostała nieugięta. I tak na publikację całości autor musiał czekać kolejnych dziewięć lat.

Cztery nowele francuskie Beckett napisał w latach 1945–1946 i po ich ukończeniu liczył, że ukazą się one u Bordasa, jego pierwszego francuskiego wydawcy, który zamierzał opublikować autoryzowany przekład *Murphy'ego* w 1947 roku. W grudniu 1946 w liście do swego angielskiego przyjaciela i agenta George'a Reaveya, Beckett pisał m.in.:

Mam nadzieję, że zbiór nowel (po francusku) na wiosnę będzie gotowy. Nie sądzę, abym w przyszłości wiele pisał po angielsku<sup>2</sup>.

Gdy jednak sprzedaż *Murphy'ego* okazała się dramatycznie niska, Bordas odstąpił od planów dalszej współpracy i nie wydał ani czterech nowel, ani *Mercier i Camier*.

W 1950 roku Beckett znalazł w końcu inne francuskie wydawnictwo – Les Éditions de Minuit – które poza tym, że podjęło się opublikować jego tak zwaną trylogię, było również gotowe wydać wcześniejsze utwory po francusku. W tym momencie jednak, właśnie z uwagi na owe pierwszoplanowe publikacje, pisarz sam zrezygnował z tej możliwości, tzn. wstrzymał druk zarówno powieści *Mercier i Camier*, jak i noweli *Pierwsza miłość* (najwcześniejszej z cyklu) oraz – a raczej przede wszystkim – *Eleutherii*, pierwszej swojej sztuki. Trzy nowele ukazały się we Francji dopiero w 1955 roku, a w Stanach Zjednoczonych – w Grove Press – w 1967. I w obu wypadkach wydane zostały wraz z trzynastoma *Tekstami na nic*. Natomiast *Mercier i Camier* oraz *Pierwsza miłość* ujrzały światło dzienne dopiero w 1970 (po francusku) i w 1974 (po angielsku).

Wszystkie te wahania i wątpliwości, skutkujące odkładaniem druku na później, są jednak niczym w porównaniu z meandrami, jakie przeszła wspomniana wyżej *Eleutheria*, która ukazała się dopiero w 1995 roku – w blisko pół wieku od chwili jej powstania. I historia ta jest znacznie ciekawsza niż losy *Watta*, *Merciera*... i *Pierwszej miłości*.

Podobnie jak w wypadku tych trzech utworów, Beckett był skłonny początkowo nie tylko opublikować tę sztukę, lecz również wystawić ją w teatrze. Postrzegał bowiem ów tekst jako ważne ogniwo w swoim dorobku, który traktował jako

---

<sup>2</sup> *Letters of Samuel Beckett*, Cambridge University Press 2011, t. 2.

integralną całość. Tak w każdym razie pisał o tym do George'a Reaveya 8 lipca 1948 roku:

Przepisuję teraz *Malone umiera* – mam nadzieję, że ostatnią część cyklu: *Murphy, Watt, Mercier i Camier, Molloy*, nie mówiąc o czterech nowelach i *Eleutherii*<sup>3</sup>.

*Malone...* nie był oczywiście ostatnią częścią tego cyklu. Wkrótce po nim powstała trzecia część tak zwanej trylogii – *Nienazywalne*, a rok wcześniej – *Czekając na Godota*, najsłynniejsza sztuka autora, ukończona w styczniu 1949 roku.

Beckett zaczął pracować nad *Eleutherią* 18 stycznia 1947 roku, chcąc wythnąć od trudów, jakie nastroczała mu proza, która całkowicie go pochłaniała w owym czasie. W 1972 roku autorce jego biografii, Deidre Bair, wyznał:

Zacząłem pisać sztuki, żeby wyjść z depresji, w jaką wpędzała mnie proza. Moje życie było wtedy doprawdy okropne i tak przytłaczające, że pomyślałem, iż może teatr będzie pewną odskocznią<sup>4</sup>.

Rzecz została ukończona w błyskawicznym tempie, 24 lutego, i pod koniec marca 1947 roku autor własnoręcznie przygotowany maszynopis (zawsze tak postępował, pamiętając o niezliczonych błędach, jakie popełniały maszynistki Joyce'a) złożył na ręce Toni Clerkx, siostry zaprzyjaźnionych z nim malarzy Brama i Geera van Velde, która była w tym czasie kimś w rodzaju jego agentki w Paryżu; m.in. przekazała wcześniej tłumaczenie *Murphy'ego* Bordasowi.

Clerkx wręczyła sztukę Jeanowi Vilarowi, ówczesnemu dyrektorowi Teatru Narodowego. Vilara niby zainteresowała ta propozycja, uważał jednak, że tekst jest za długi, i nalegał, aby autor skrócił go do jednego długiego aktu. Był to z jego strony warunek *sine qua non* i Beckett oczywiście odmówił. Jesienią 1947 Clerkx, coraz bardziej zaabsorbowana własną pracą, przestała pomagać Beckettowi jako nieformalna agentka. Wówczas rolę tę przejęła Suzanne Descheveaux-Dumesnil, partnerka pisarza i jego przyszła żona.

Jak już wspomniano, Beckett ukończył *Czekając na Godota* w styczniu 1949. Pisał tę sztukę znowu, „aby się oderwać i odetchnąć od prozy”, jaką wtedy pisał (tym razem od *Molloya* i *Malone umiera*). Poszukiwaniem odpowiedniej sceny i producenta dla tego dramatu zajęła się Suzanne, ale przez wiele miesięcy jej

---

<sup>3</sup> *ibid.*

<sup>4</sup> Deidre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, Simon & Schuster, NY 1990.

starania nie przynosiły żadnego rezultatu. Coś drgnęło dopiero wiosną 1950, kiedy to na scenie teatru Gaité Montparnasse obejrzała ona *Sonatę widm* Strindberga w reżyserii Rogera Blina, ucznia Antonina Artauda. Przedstawienie to zrobiło na niej ogromne wrażenie. Do tego stopnia, że postanowiła skontaktować się z Blinem i zaproponować mu obie sztuki Becketta. Tak się też stało. Okazało się, że Blin słyszał już coś o „irlandzkim autorze” od Tristana Tzary i wyraził zainteresowanie. Dramaty Becketta ogólnie przypadły mu do gustu, nie ukrywał jednak, że *Czekając na Godota* zupełnie nie rozumie. Dlatego też na pierwszy ogień zaproponował *Eleutherię*, sztukę bardziej tradycyjną i, jego zdaniem, bez porównania łatwiejszą. Przeważały jednak względy ekonomiczne. Blin tak wspominał to po latach:

W *Eleutherii* występuje siedemnaście postaci, scena musi być podzielona na dwa sektory, potrzeba wielu skomplikowanych rekwizytów i świateł. Byliśmy biedni. Nie miałem dosłownie grosza. A poza tym nie znałem nikogo, kto dysponowałby sceną i widownią do tak złożonej inscenizacji. Uznałem więc, że lepiej będzie, jeśli wezmę na warsztat *Godota*. W końcu potrzeba tam tylko czterech aktorów, w dodatku grających wólczegów. W najgorszym razie mogliby grać we własnych ubraniach. Potrzebne było tylko niewielkie drzewko i jeden reflektor<sup>5</sup>.

Takie to prozaiczne względy zdecydowały o historii teatru.

Suzanne chodząc niestrudzenie po francuskich wydawnictwach, w październiku 1950 trafiła w końcu do gabinetu Georges'a Lambricha, redaktora Les Éditions de Minuit, które w środowisku paryskiej awangardy zaczęło w owym czasie zdobywać renomę, i złożyła u niego maszynopis tak zwanej trylogii. Okazało się to zdarzeniem przełomowym, bo można powiedzieć, iż w tej chwili, a ściślej w listopadzie tego roku Beckett znalazł nareszcie francuskiego wydawcę. W pierwszej kolejności miał się ukazać *Molloy*. Premierę zaplanowano na styczeń 1951 (ostatecznie powieść ukazała się kilka miesięcy później). Wkrótce potem wydano *Malone umiera*. W tym czasie Blin szukał sceny dla inscenizacji *Godota*. Wreszcie zdołał zainteresować tą sztuką Jeana-Marie Serreau, i to w chwili, gdy ten obejmował niewielki Théâtre de Babylone. W tym stanie rzeczy Blin uzyskał również skromną dotację z Ministerstwa Nauki i Sztuki.

Dyrektor Les Éditions de Minuit, Jérôme Lindon, wiedząc o tych planach i przygotowaniach, powziął decyzję, że opublikuje wkrótce obie sztuki Becketta (oczywiście pod warunkiem, że wcześniej nie zbankrutuje), i polecił, aby na metrykalnych stronach dwóch pierwszych części tak zwanej trylogii został

---

<sup>5</sup> *ibid.*



zapowiedziany nie tylko tytuł ostatniej części trylogii (*Nienazywalne*), ale i tytuły dramatów.

Amerykańskiego wydawcę Beckett znalazł w czerwcu 1953 roku. Okazał się nim Barney Rosset, kierujący powstałym dopiero co Grove Press, o którym Sylvia Beach mówiła mu „same dobre rzeczy”<sup>6</sup>. W tym momencie „angielska wersja *Godota* pozostawała w gestii Harolda Orama z 40 ulicy 8 West w Nowym Jorku, który dysponował prawami do niej do 1 listopada”<sup>7</sup>. Uznanie, na które Beckett tak długo czekał, leżało w zasięgu ręki. Ale i tym razem nie obyło się bez wahań i wątpliwości. Chodzi o to, że mimo ewidentnej koniunktury autor wycofał się jednak z publikacji *Pierwszej miłości*, *Merciera...* i *Eleutherii*.

Chociaż sztuka ta utknęła ostatecznie w jego szufladzie, nie pozostała jednak dziełem nieznanym. Beckett nie niszczył swoich rękopisów i maszynopisów, a z czasem oddał je lub sprzedał głównym archiwom – takim jak Centrum Badań Humanistycznych przy uniwersytecie w Teksasie (dwa rękopisy), Dartmouth College (oryginały maszynopisów) oraz Uniwersytety w Waszyngtonie i Reading w Anglii (maszynopisy). Kilka kopii maszynopisu krążyło również wśród badaczy twórczości Becketta, odkąd zdobył on uznanie w środowisku akademickim. Dlatego też sztuka ta, choć nieopublikowana, doczekała się jednak licznych i szczegółowych omówień takich autorów, jak Ruby Cohn, John Fletcher, James Knowlson, John Pilling, a zwłaszcza Donald McMillan i Martha Fehsenfeld.

W 1986 roku Beckett złagodził nieco swoje obiekcje wobec *Eleutherii*, przynajmniej na tyle, że dał zgodę na publikację jej obszernych fragmentów w specjalnym wydaniu „*Revue d’Esthétique*” przygotowanym z okazji jego osiemdziesiątych urodzin. Kilka stron sztuki ukazało się również w książce McMillana i Fehsenfeld *Beckett in the Theatre*; dokładnie chodzi o dialog między Szklarzem i jego synem – dialog, w którym autor upatrywał załączka późniejszego dialogu Vladimira z Chłopcem w *Godocie*.

W tymże roku – po blisko 33 latach – znów nadarzyła się okazja, aby Beckett powierzył tę sztukę swemu amerykańskiemu wydawcy Rossetowi. Paryż świętował właśnie osiemdziesiąte urodziny swego „przybranego syna”. Centrum Pompidou – słynne muzeum sztuki współczesnej – zorganizowało tygodniowy festiwal poświęcony twórczości Becketta, a wspomniane wyżej „*Revue d’Esthétique*” z wyrazistym jego zdjęciem na okładce stało w większości witryn paryskich

---

<sup>6</sup> *Letters...*, t. 2.

<sup>7</sup> *ibid.*

księgarni. Pisarz swoim zwyczajem trzymał się od tego wszystkiego dala i nie pojawił się nawet na przedstawieniach swoich sztuk. Spotykał się jedynie prywatnie z przyjaciółmi w kawiarni hotelu PLM położonego w pobliżu jego domu przy bulwarze Saint Jacques. Większość czasu spędzał jednak poza Paryżem, w swoim domu w Ussy nad Marną. Niemniej w dniu swoich urodzin, 13 kwietnia, pojawił się na skromnym przyjęciu urządzonym w słynnej restauracji La Coupole przy Montparnassie. (Nawiasem mówiąc nie bywał tam od dwudziestu lat, przedkładając nad to ekskluzywne miejsce pobliskiego Falstaffa albo właśnie sterylną i anonimową Café Française Hotelu PLM).

Rosset przybył na spotkanie podminowany i z miejsca ogłosił, że został właśnie zwolniony z Grove Press – oficyny, którą założył i którą kierował od 1953. Pogodna atmosfera rozwiązała się w mgnieniu oka. Grove Press bez Rosseta wydawało się czymś niemożliwym. W naszym odczuciu stanowili jedność. Rosset to było po prostu Grove Press. Rok wcześniej sprzedał wprawdzie swoje udziały w firmie, ale uczynił to tylko, aby zwiększyć jej kapitał. Nowi właściciele, Ann Getty i Lord Weidenfeld, zobowiązali się zatrzymać go na stanowisku redaktora naczelnego przez kolejne pięć lat. W każdym razie takie miał przekonanie. W umowie był jednak punkt, że w zasadniczych sprawach podlega on nowemu zarządowi i jest mu podporządkowany. I to właśnie stało się zarzewiem konfliktu. Bo nowi właściciele uznali niebawem, że Rosset nie spełnia ich wymagań i nie dostosowuje się do nowych zasad przyjętych w firmie. Przykro było tego słuchać i z niejakim smutkiem dopijaliśmy drinki. Każdy z nas zdawał sobie sprawę, że gdyby decyzja o wydawaniu dzieł Becketta leżała w gestii dyrektorów wykonawczych, a nie samego wydawcy (takiego właśnie jak Rosset czy Lindon), i była uzależniona od rynku, to bez wątpienia pozostałby on pisarzem nieznanym.

Beckett przyszedł, a raczej zjawił się punktualnie o ósmej. Nikt nie zauważył, jak wchodzi. Po prostu nagle znalazł się wśród nas – w swoim szarym, za dużym płaszczu i brązowym berecie. Przywitawszy się, przeszliśmy z zatłoczonego baru do sali ze stolikami i tam rozmowa zesza od razu na sprawę Rosseta. Beckett zapytał go, czy w ogóle da się jeszcze coś zrobić. Rosset wzruszył ramionami i wybąkał – raczej w przestrzeń niż do kogokolwiek z obecnych – że prawdopodobnie będzie musiał zacząć wszystko od nowa. Ze sposobu, w jaki Beckett podszedł do sprawy, wynikało jasno, że i dla niego Grove Press to po prostu Rosset. To on był dla niego jego amerykańskim wydawcą, a nie korporacja, która nosiła powyższą nazwę. John Calder nazwał z czasem Rosseta „duchowym synem” Becketta. I rzeczywiście, w ten chłodny kwietniowy wieczór Beckett zareagował na sytuację, w jakiej znalazł się Rosset, jak jego duchowy ojciec. Oświadczył mianowicie,

że przejrzy swoje papiery i może znajdzie w nich coś, co pomogłoby Rossetowi „zacząć od nowa”.

W ślad za tą rozmową spotkali się niebawem jeszcze kilka razy, aby omówić szczegóły. Spośród kilku nieopublikowanych do tej pory utworów Becketta, Rosset najbardziej zainteresowany był wydaniem niedokończony powieści z 1932 roku, pt. *Dream of Fair to Middling Woman (Sen o damach i damulkach)*<sup>8</sup>, z której znane były tylko dwa rozdziały, włączone przez autora do tomu opowiadań *More Pricks Than Kicks (Więcej dżgania niż wierzganania)*<sup>9</sup>. Beckett jednak w dalszym ciągu uważał tę powieść za zbyt „emocjonalną”, a jej bohatera za nazbyt jawne *alter-ego* autora. Poza tym był to utwór z tak zwanym kluczem i jego publikacja mogłaby urazić wciąż żyjące prototypy kilku postaci. Dlatego też pisarz zdecydował się w końcu na *Eleutherię*. Jedną z kopii maszynopisu zadedykował Rossetowi, co miało być gwarancją przyszłej umowy, i pojechał do Ussy, aby tam zabrać się do niewdzięcznej pracy nad przekładem sztuki na angielski (w blisko 40 lat od powstania oryginału francuskiego).

Choć prawie wszystko, co Beckett pisał, sam następnie przekładał na drugi język, którym się posługiwał (tj. na angielski lub na francuski), to jednak nie sposób nazwać go tłumaczem w sensie ścisłym. Bo jako autor przyznawał sobie większą swobodę i dokonywał raczej transkrypcji niż klasycznego tłumaczenia. Jego przekłady własnych utworów zawsze wprowadzały rozmaite zmiany i stanowiły przedłużenie procesu twórczego. Między wersją francuską a angielską jego dzieł nie ma ścisłej symetrii, przeciwnie, zachodzą między nimi różnice, i to nieraz dość znaczne. A trzeba dodać, że na zmiany czysto lingwistyczne nakładały się jeszcze inscenizacyjne, wynikające z praktyki teatralnej. W ciągu blisko dwudziestoletniej działalności reżyserskiej (w latach 1967–1986) Beckett tak lub inaczej dopracowywał swoje dramaty, zmieniając zarówno didaskalia, jak i kwestie postaci. Skracał je albo rozwijał, uzupełniając o takie lub inne szczegóły. To wieloletnie doświadczenie sprawiło, że przekład *Eleutherii* na angielski okazał się zadaniem znacznie trudniejszym i bardziej wymagającym, niż wydawało się to na pierwszy rzut oka. I dlatego też wkrótce po rozpoczęciu pracy Beckett przerwał ją, uznawszy za zbyt ciężką dla niego (również wiek dawał już o sobie znać). Miał mówić, że nie jest w stanie wrócić do czegoś sprzed 40 lat i zaangażować się w to na nowo w innym języku. Rosset nie krył rozczarowania, a Beckett, chcąc dotrzymać słowa i zadośćuczynić jego

<sup>8</sup> Wydanie polskie pod niewłaściwie oddanym tytułem *Sen o kobietach pięknych i takich sobie* w przekładzie B. Kopeć-Umiastowskiej i Sł. Magali, WAB 2003. (Przyp. tłum.).

<sup>9</sup> Tytuł nawiązujący do słów Chrystusa skierowanych do Szawła: „I po co wierzgasz przeciw ościeniowi?”, Dz. 9:5. (Przyp. tłum.).

oczekiwaniom, zaoferował mu wkrótce całkiem nową rzecz – krótką trzyczęściową prozę poetycką *Podrygi*, którą mu w dodatku zadedykował.

Rosset nie zrezygnował jednak nigdy z opublikowania *Eleutherii*, mimo że drakońska umowa, podpisana niegdyś przez niego z Gove Press, zabraniała mu konkurować z tym wydawnictwem. Kiedy jednak firma ta ponownie zmieniła właścicieli, postanowił zaryzykować i raz jeszcze podjął w tym kierunku starania. 3 marca 1993 napisał list do Lindona, francuskiego wydawcy Becketta, a zarazem głównego wykonawcy jego testamentu literackiego, i powiadomił go o swoich planach. Pisał w nim m.in.:

Mam nadzieję, że unikniemy nieporozumień, a zwłaszcza przepychanek i potyczek prawnych, i wspólnymi siłami doprowadzimy do publikacji *Snu o damach i damulkach*. A teraz czas na *Eleutherię*<sup>10</sup>.

W pierwszym odruchu Lindon otwarty był na negocjacje. Chociaż już we wstępnej odpowiedzi z 5 marca 1993, powołując się na wciąż powtarzane przez Becketta zastrzeżenia dotyczące tej pierwszej jego sztuki, pisał do Rosseta w taki sposób:

Zdaję sobie sprawę, że nawet najsilniejsze nasze przekonania nie będą trwałe wiecznie i że prędzej czy później *Eleutheria* ujrzy światło dzienne w jakiejś formie, oczywiście najpierw po francusku, a potem w innych językach. Lecz kiedy to nastąpi, nie potrafię na razie powiedzieć.

Rosset dostrzegał tę rezerwę, nie odkładał jednak przygotowań do publikacji, licząc, że Lindon nie będzie robił trudności. Zlecił tłumaczenie sztuki Albertowi Bremelowi, a na współwydawców wybrał Johna Oakesa i Dana Simonsa z niezależnej nowojorskiej oficyny Four Walls Eight Windows, z którymi założył spółkę Foxrock<sup>11</sup>, mającą zadebiutować wydaniem właśnie *Eleutherii*. Tymczasem negocjacje z Lindonem nie tylko utknęły w martwym punkcie, lecz przeszły w fazę otwartego konfliktu. Było to tym bardziej przykre, że stawali przeciw sobie ludzie wyjątkowo zasłużeni dla twórczości Becketta i działający, każdy w swoim mniemaniu, dla jego dobra. Lindon pragnął być absolutnie wierny woli Becketta, Rosset zaś kierował się przeświadczeniem, ugruntowanym na wieloletnim doświadczeniu edytorskim, że utwory najwybitniejszych autorów powinny być ogólnie dostępne,

<sup>10</sup> Rossetowi chodziło o to, że oryginał *Snu*... był po angielsku, a *Eleutherii* po francusku. Tak więc dwaj wydawcy zależeli od siebie nawzajem. Na francuski przekład *Snu*... musiał wyrazić zgodę Rosset, a na angielski przekład *Eleutherii* – Lindon. (Przyp. tłum.).

<sup>11</sup> Nazwa podmiejskiej dzielnicy Dublina, gdzie Beckett się urodził. (Przyp. tłum.).

a nie jedynie dla wybrańców. Podchodził w tym względzie do *Eleutherii* tak samo jak do *Kochanka Lady Chatterley* D. H. Lawrence'a czy *Zwrotnika raka* Henry'ego Millera<sup>12</sup>, mając dodatkowo „błogosławieństwo” samego autora, udzielone w 1986 roku, a potwierdzone na piśmie 1 lutego tegoż roku:

Potwierdzam niniejszym, że mianuję cię moim wyłącznym reprezentantem w Ameryce Północnej. A umowa ta obowiązuje do chwili, w której jeden z nas zdecyduje się ją rozwiązać.

Warto w tym miejscu przywołać inny list Becketta do Rosseta, z 25 czerwca 1953, kiedy to pisarz lojalnie przestrzegał początkującego wydawcę przed konsekwencjami wydawania jego utworów:

Mam nadzieję, że zdajesz sobie sprawę, w co się angażujesz. Nie chodzi mi o problematykę, ta nie będzie nikogo gorszyć, tylko o pewnego rodzaju nieprzyzwoitość formy, która w wersji francuskiej nie jest tak uderzająca jak w angielskiej, a z której nie zamierzam zrezygnować – i chciałbym, abys o tym właśnie wiedział, zanim zaczniemy współpracę. Nie wiem oczywiście, jakie są pod tym względem standardy w Ameryce. W każdym razie w Anglii tego rodzaju teksty, wiernie przetłumaczone, byłyby nie do przyjęcia<sup>13</sup>.

List ten dobitnie świadczy, jak poważne ryzyko – prawne i finansowe – podejmowali obaj wydawcy w punkcie wyjścia, gdy zdecydowali się na wydawanie utworów Becketta. Ten zaś zachował to we wdzięcznej pamięci i do końca życia pozostał wobec nich bez reszty lojalny: Lindona mianował głównym wykonawcą swojego literackiego testamentu, a Rosseta starał się wspomóc przez powierzenie mu swego ostatniego niepublikowanego utworu.

We wrześniu 1994 Rosset, chcąc pozyskać szersze zainteresowanie *Eleutherią*, zaczął organizować publiczne czytanie sztuki w Nowym Jorku. Inicjatywa ta spotkała się jednak z dezaprobatą bratanka Becketta, Edwarda, głównego spadkobiercy pisarza. Wystąpił on z ostrą krytyką tego projektu na łamach „New York Timesa” i podkreślił, że „wszyscy, którzy wezmą udział w tym przedsięwzięciu, wystąpią przeciw ostatniej woli autora, a przez to narażą się na konsekwencje prawne”. Kierownictwo New York Theater Workshop, gdzie miała się odbyć impreza, ugięło się przed tą groźbą i nie udostępniło sali. Wtedy Rosset zebraną przed budynkiem publiczność zaprosił do swego mieszkania i niby „widownię poszukującą

---

<sup>12</sup> Słynne powieści, które przez dłuższy czas blokowane były przez cenzurę obyczajową, i które ukazały się w końcu właśnie dzięki Rossetowi (Przyp. tłum.).

<sup>13</sup> *Letters...*, t. 2.

autora” poprowadził ją tam przez ulice. Historia ta oczywiście zaogniła jeszcze sprawę i w listopadzie 1994 Rossetowi odebrano prawo reprezentowania praw teatralnych Becketta na terenie Ameryki. Lindon zaś do jego współpracowników, Oakesa i Simona, wystosował następujący list:

Aby nie było żadnych niedopowiedzeń, wysłałem do Rosseta poleconym pismo, w którym ostrzegam go, że w razie opublikowania przez niego *Eleutherii*, spadkobiercy Becketta będą dochodzić swoich praw na drodze sądowej i że obejmie to nie tylko wydawcę, lecz wszystkich – w tym również tłumaczy i dystrybutorów – którzy przyczynią się do tego nielegalnego procederu.

Na szczęście do gorszącego procesu nie doszło. Spór w ostatniej chwili został zażegnany. Rosset zamówił kolejne tłumaczenie sztuki u Michaela Brodsky’ego, a Lindon zdecydował się opublikować oryginał przed premierą wersji anglojęzycznej. We wstępie do tego wydania zaznaczył wprawdzie, że czyni to „pod presją i wbrew sobie”, bo wie, iż autor uznawał tę rzecz za „niewypał”, niemniej publikacja stała się faktem. Rosset był w tej mierze bardziej elastyczny: uważał, że tego rodzaju oceny należy zostawić historii. Powoływał się przy tym na wyjątkowy samokrytycyzm Becketta, który wielokrotnie okazywał się co najmniej przesadny. Na poparcie tej opinii wystarczy przytoczyć choćby taki passus z listu Becketta do Rosseta z 11 lutego 1954:

Ciężko jest iść z czymś dalej, gdy ma się do tego wstręt już w trakcie pracy, kiedy się to odrzuca, zanim się nawet zacznie<sup>14</sup>.

W tymże liście Beckett wspomina też, jak opierał się naciskom Lindona, by publikować inną „niewykończoną rzecz”:

[Lindon] chciał też wydać *Mercier et Camier*, moją pierwszą „powieść” po francusku, o której najlepiej zapomnieć, lecz musiałem odmówić.

Na nasze szczęście francuski wydawca nie dał za wygraną i w końcu dopiął swego: *Mercier i Camier* ukazał się w Minuit w 1970 roku, a w ślad za tym doszło do wydania angielskiego w Grove Press w 1974. Podobnie z *Eleutherią*: dzięki osiągniętemu kompromisowi i ona ujrzała w końcu światło dzienne.

Według Lindona, „wszyscy prawdziwi znawcy twórczości Becketta uznają *Eleutherię* za dzieło chybione”. Z poglądem tym zgadzała się m.in. Ruby Cohn, jedna z najwybitniejszych badaczek autora *Godota*. Czy kwestia oceny artystycznej

---

<sup>14</sup> *ibid.*

ma jednak przesądzać o publikacji? Carlton Lake na przykład kładzie nacisk na aspekt historyczny tego dzieła:

Jest to utwór z pewnością „przejęciowy”: wraz z poprzedzającymi go czterema nowelami napisanymi po francusku stanowi on łącznik między wczesnym Beckettem angielskim a dojrzałym pisarzem francuskim<sup>15</sup>.

A Dougal McMillan w swej rozprawce, będącej chyba najbardziej wyczerpującym omówieniem tego dramatu, pisze, co następuje:

[*Eleutherię*] można więc uznać za wyraz ostatecznego zgłębienia tradycji teatralnej, do której pisarz należał. Nie mamy tu wprawdzie tak jasnego i jednoznacznego manifestu jak w wypadku *Rozprawy o tragedii* Corneille'a, wstępów Strindberga do *Panny Julii* i *Gry snów*, przedmowy Zoli do *Teresy Raquin* lub *Krótkiego traktatu o teatrze* Brechta, jest tu jednak z pewnością wyraźna deklaracja metodologiczna – deklaracja, która zapowiada jego późniejsze sztuki<sup>16</sup>.

Nie ulega kwestii, że Beckett nie zdołał rozwiązać wszystkich dramaturgicznych problemów i zadań, jakie stawiał przed sobą w tej sztuce; przez co nie był w końcu z niej zadowolony i odstąpił od próby przełożenia jej na angielski. A jednak mimo wszystko jest ona dramatem – być może właśnie w wyniku tych wszystkich wewnętrznych sprzeczności i napięć. Jest to mianowicie dramat, którego bohater nie chce albo nie umie podać racji swojego postępowania (czyli tego, co tradycyjnie stanowi motor wszelkiej akcji), co jest tym bardziej bulwersujące, że ma ono na celu... bycie niczym. Wydaje się, że w *Eleutherii* Beckett wypróbował jakże ryzykowną sztukę redukcji: najpierw w odniesieniu do przestrzeni scenicznej, a następnie do postaci i jej motywów. Potrzeba było kolejnego kroku, aby dokonać tego w sposób radykalny, czyli usunąć centralną (tytułową!) postać – Godota. *Eleutheria* to przygotowanie gruntu i wyznaczenie kierunku. To swosta „pierwsza taśma” Krappa, która – choć naturalnie nie dorównuje „ostatniej” – zapoczątkowuje jednak proces i prowadzi do formy i poetyki całej przyszłej dramaturgii. Chronologicznie, a także ze względu na daremne próby samookreślenia się Wiktora, bliżej jej oczywiście do *Molloya* niż do *Ostatniej taśmy*. Niemniej ma ona pewną wartość samoistną, a to, czy wypali na scenie, czy spali raczej na panewce, zależy już od publiczności.

Przełożył i zredagował Antoni Libera

---

<sup>15</sup> C. Lake, *op. cit.*

<sup>16</sup> D. McMillan i M. Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, Calder, 1988.

JACEK NAPIÓRKOWSKI  
Kolbuszowa, dokument filmowy  
nakręcony w 1929

Roześmiani chłopcy strząsają sobie czapki,  
granatowi policjanci salutują na pokaz,  
chłopki na targu w białych chustkach  
smakują małosolne,  
starcy zapatrzeni poza kadr dziewiętnastowiecznymi oczami  
bezradnie szukają przeszłości w przyszłości.

Kilkadziesięcioro żydowskich dzieci w śmiesznych kaszkietach  
maszeruje główną ulicą  
powoli zamieniając się w zwierzynę łowną.

Za trzynaście lat mogłyby mieć ich dwadzieścia.

Maszerują bezgłośnie, trzymając się za ręce,  
wyszły ze szkoły i teraz idą  
główną ulicą i jak drzewa oddychają  
upałem sierpnia.

Tak, widzę dokładnie.

Maszerują bezgłośnie.

Przypatrują im się ciemnookie dziewczyny,  
które w zwiewnych sukienkach przed kamerą malują usta,  
zalotnie poprawiają włosy  
niewidzialnie zamieniając się w zwierzynę łowną.

Tak, widzę dokładnie.

Chłopcy i dziewczynki idą główną ulicą miasteczka,  
śpiewnie i niewidzialnie zamieniają się w chmurę czarnych ptaków.



Przypatrują im się roześmiane dziewczęta,  
kołują nad nimi, słyszę szelest ich podartych sukienek,  
klekot połamanych skrzydeł.

Zapylonym poboczem bezgłośnie maszeruje  
trzydzieści dziewczynek i trzydziestu chłopców.

Z okien domów machają im ogolone dziewczęta,  
malują swoje usta błotnistą ziemią.

Deszcz zmywa z nich słodycz,  
wiatr wywiewa z nich sny.

Skrzecząca sroka z obrączką w dziobie  
robi porządek w zaroślach.

Tak, widzę wyraźnie.

Maszerują dzieci przez środek miasteczka.

Dziewczyny lecą czarną chmarą.

## Jak papa Witkiewicz albo John Constable

Dzisiaj będziemy malować wiatr  
jak papa Witkiewicz albo John Constable.

Posłuchamy go, kiedy nikomu o niczym opowiada  
swoje niebieskie historie.

Co za przyjemność wreszcie po latach  
wypowiedzieć się publicznie o wietrze.

Jest bratem deszczu, przyjacielem  
wsi i ślepych zaułków,  
oceanem dla włóczęgowskich wałkoni.

W jego wnętrzu ktoś zakopał studnię,  
skąd sączy się czas.

I kiedy nikt nie widzi przytula wilka, rysia i niedźwiedzia  
w ciemnoszarych głuszach.

Jest potrzebny, tak jak Księżyc, w przemyśle filmowym i miłosnym.

Wiesz dobrze, że istnieje od zawsze  
i może być zaprzeczeniem nas, tutaj, nad urwiskiem.

Co jest na dnie przepaści, pytasz, a ja ci piszę na kartce,  
aby nie słyszał,

że na dnie przepaści jest on, zgęszczony,  
który pachnie tylko sobą, jak Księżyc i wypływa  
z nieokreśloności czasu.

I wdychając zjadamy go, kto by przypuszczał,  
koń i ryba, przyłapani na gorącym uczynku,

rozcierający na sobie jego pomarańczowy pył.

PIOTR PIASZCZYŃSKI

## Coraz

„Jest pan coraz bardziej podobny do ojca”  
– stwierdziła rodziny dobra znajoma.

Wypada jej wierzyć. Ponieważ kobiety  
w tych sprawach na ogół wiedzą, o czym mówią.

Cieszyć się?  
Bo ojciec był nie byle kim.

Czy smuć?  
Że z każdym dniem coraz mniej mniej...

## V

W pierwsze prawdziwe dni wiosny  
obserwuję bacznie kosy.  
Zabiegane, zalatane  
są – jak widzę – niebywale.  
Gniazda pewnie już w budowie;  
prokreacja tylko w głowie.  
Najważniejsze, że zaczęły  
się ich koncertowe śpiewy...

Gdy je słyszę, przyjaciele,  
trudniej wpaść jest w beznadzieję.

## Absencja

Nie ma mnie w społecznościowych  
mediach/bredniach/komediach.

Jestem  
w domu.

## Mistrzynie z Niemiec

*(na nutę ks. Baki)*

Jest ponoć tuż, tuż  
i zmierza tu już...

Ona to wie.  
Ja wolałbym nie.

## KAZIMIERZ BRAKONIECKI

### Widnoksiąg (2)

W dodatku literackim „Le Monde’u” (15.12.1989) przeczytałem wypowiedź poety francuskiego Guillelica, pod którą się podpisuję:

„Oczywiście, że potrzebne jest mi poszukiwanie *sacrum*. Cierpię w świecie, w którym jest zbyt wiele banalności, a zbyt mało porywów ducha. Jednak zupełnie nie wierzę w osobowego Boga. Wyznam ironicznie, że jestem zbyt religijny, aby wierzyć; albo inaczej: wierzę nie wierząc, to jest dla mnie końcowe stwierdzenie. Jednak, kiedy piszę, jestem kimś innym, niż kiedy nie piszę. Jest jakaś komunია, jakby jakieś zanurzanie się w nieokreślonym fluidzie. Źródło istnieje”.

Georges Bataille z *La Somme athéologique* (Summa ateologiczna – co za świetny tytuł!): *l'expérience l'intérieure* (doświadczenie wewnętrzne): „Rozumiem przez doświadczenie wewnętrzne to, co zazwyczaj określa się doświadczeniem mistycznym: stany ekstazy, zachwyceń, przynajmniej emocjonalnej medytacji. [...] Doświadczenie swoim doznaniem kwestionuje w gorączce i trwodze to, co człowiek wie z faktu istnienia. [...] Doświadczenie wewnętrzne nie może mieć początku ani w dogmacie (postawa moralna), ani w wiedzy (wiedza nie może być jego początkiem i końcem), ani w poszukiwaniu stanów wzbogacających (postawa estetyczna, eksperymentalna); nie może mieć innej troski ani innego końca niż ono samo. [...] Takie doświadczenie nazywam podróżą do końca możliwości człowieka”.

Poprzez rozpacz, trwogę, adorację, śmiech (skok możliwego w niemożliwe oraz niemożliwego w możliwe) do zachwycenia i transgresji. Żadnej ascezy i zwykłego nieszczęścia: „Bóg nie jest granicą człowieka, ale granica człowieka jest boska. Inaczej mówiąc: człowiek jest boski w doświadczaniu swoich granic.

Piszę, bo nie chcę umrzeć”.

Przypuszczam, że takie myślenie pochodzi z kręgów francuskiego nadrealizmu, w którym było miejsce dla szalonego Artauda i komunizującego egotyka Aragona oraz lewicująco-lewitującego proroka transgresji Bretona. A wszystkie takie ekstremalne sentencje „życiopisania” odwołują się do Rimbauda i jego deklaracji o rozpętaniu wszystkich zmysłów oraz do deklaracji „Ja to ktoś inny”. Drugi nurt w poezji francuskiej, ten zupełnie mnie obcy, wywodzi się od Mallarmé’go, który oderwał słowo od rzeczywistego znaczenia i wprowadził na wyżyny sztuki ideał czystej poezji jako literackiej potęgi zbawczego Stylu i ekskluzywnej Formy. Baudelaire stoi, jako pierwszy poeta nowoczesnej poezji francuskiej: z niego jest Rimbaud (ekstazyjne doświadczenie przyspieszającej cywilizacji oraz reagującej na świat odmiennymi stanami świadomości psychiki), ale i Mallarmé (czysty styl i fikcja ontologiczna jako zbawienie i struktura intelektualna).

Na drugim bodajże roku zacząłem przez kilka miesięcy uczęszczać na (chyba gościnne) wykłady profesora Juliusza Starzyńskiego w Instytucie Historii Sztuki UW. Szalenie mnie one zainteresowały, ponieważ zapoznałem się po raz pierwszy z doniosłymi i mnie urzekającymi swoją erudycyjnością komparatystyczną wykładami o wspólnym rozwoju i związkach sztuk plastycznych z literackimi w I połowie XIX w. we Francji, m.in. o genialnym malarzu Delacroix, i jego przyjacielu, genialnym poecie i znawcy sztuki Charlesie Baudelairze. Szczególnie pobudziło moją ciekawość i późniejsze zainteresowania zestawienie – jako epokowych dla nowoczesnej sztuki – trzech tomów poezji wydanych w połowie tamtego stulecia: *Kwiatów zła* Baudelaire’a, *Źdźbeł trawy* Whitmana, *Vade-mecum* Norwida.

## STEFAN CHWIN

### Dziennik 2021

#### Biała mgła

Kiedy miałem piętnaście lat, pojechałem na obóz szkół artystycznych do Drezdenka, małego miasta nad Notecią, bo chodziłem do sławnego liceum plastycznego w Gdyni-Orłowie, a na takie obozy jeździliśmy w różne miejsca co roku. Były to czasy bez telewizji, lipiec roku 1964, w poniemieckim budynku dawnych koszar, w którym nas zakwaterowano, żadnych radioodbiorników nie było, więc musieliśmy sobie jakoś wypełniać czymś wieczory.

Kiedyśmy leżeli już w łóżkach pod kocami, w koszarowej sali pogrążonej w półmroku, bo światło księżyca przenikało do wnętrza przez duże, koszarowe okna, opowiadaliśmy sobie różne historie. Najpierw były to historie, które wyczytaliśmy w książkach. Opowiadaliśmy po kolei, łóżko po łóżku, co każdy pamiętał, a kiedy przyszła kolej na mnie, opowiedziałem to, co kiedyś wyczytałem w którymś z opowiadań Edgara Allana Poe.

Była to opowieść o uciętej ręce zbrodniarza, która została łańcuchem przykuta do ściany i w czarne, wietrzne noce szarpała się na uwięzi, waląc głośno o ścianę. Wyszuszone, martwa, twarda, chciała się zerwać z łańcucha, żeby dalej dusić ludzi, chociaż jej właściciel dawno już nie żył. Następnego dnia przy śniadaniu paru moich kolegów powiedziało mi, że po tym, co opowiadałem wieczorem, nie mogli zasnąć, inni mówili, że mieli okropne sny, bo we śnie widzieli ścianę z uciętą ręką, która szarpała się na łańcuchu.

Słuchając tego, co mówili, poczułem dziwną władzę nad nimi. Była upajająca. Nagle dotarło do mnie, że opowiadając, mam ich w garści. Tego, co opowiadałem, słuchali w zupełnej ciszy. Żadnego ruchu, żadnego szmeru, żadnego skrzyknięcia żelaznego łóżka. Czuję, że chłonęli to, co opowiadam. Więcej: czuję, że są bezbronni wobec tego, co opowiadam. Że to wchodzi do ich serc, by tam pozostać na dłużej. Tak, to było upajające. Bo przecież wcale nie byłem od nich mocniejszy, wyższy, bardziej umięśniony, a jednak – choć byli ode mnie mocniejsi w pięściach – ulegali mi. Aż mi się w sercu gorąco zrobiło, takie to było przyjemne.

Któregoś wieczora poprosili mnie, bym opowiedział im coś jeszcze, ale – zaznaczyli – żeby to nie było z książek, tylko z prawdziwego życia. Z prawdziwego życia? Przez dłuższą chwilę milczałem, zbierając myśli, a gdy tak dłużej milczałem, poczułem, że to milczenie mości mi drogę do ich serc. Noc była księżycowa,

lipcowa. Białe światło wpadało przez okna do koszarowej sali i kładło się długimi prostokątami na podłodze, naszych żelaznych łóżkach i ścianie z pęknięciami na tynku. Było cicho, bo budynek, w którym mieszkaliśmy, stał w lesie. Widziałem w srebrnej poświacie twarze moich kolegów. Leżeli na łóżkach z przymkniętymi oczami, z ręką wciśniętą pod policzek, inni oparci na łokciu patrzyli w moją stronę.

Opowiedziałem im o tym, co mi się przydarzyło w dzieciństwie. Było to chyba w sierpniu 1956 roku. Tak, chyba wtedy. Jako mały chłopiec byłem na wakacjach w pewnej wsi na Mazowszu, niedaleko Płocka. Wieś była nieduża, kilkanaście domów wzdłuż piaszczystej drogi, drewniane płoty, ogrody pełne słoneczników, malw i dalii, stodoły, stajnie, w podwórzach studnie z kołowrotem i rozlane kałuże, w których brodziły kaczki i białe gęsi. Wujek i Ciocia, u których mieszkaliśmy z rodzicami, byli uprzejmymi ludźmi. Pogodni, spokojni, lubili czasem sobie ze mnie pożartować. – Na końcu wsi straszny – mówili przy kolacji, żartobliwie rzucając okiem w stronę Ojca i Mamy, którzy odpowiadali im żartobliwym spojrzeniem.

Ja jednak słysząc, że na końcu wsi straszny, poczułem w sercu zimne dotknięcie. Znałem kolegów, którzy z dumą opowiadali, że w nocy chodzą na cmentarz. Bałem się cmentarzy, więc nie wyobrażałem sobie, żebym mógł pójść w nocy na cmentarz, kiedy jest czarno, zimny wiatr szumi w wysokich drzewach, a na pustym niebie nie ma ani gwiazd, ani księżycy. A oni szli z kimś na cmentarz, siadali na nagrobnych płytach i pili tanie wino z butelki, strasząc się nawzajem i wybuchając krótkim spłoszonym śmiechem. Trochę im zazdrościłem odwagi, ale sam na cmentarz nie wybrałem się nocą nigdy.

W tamte wakacje, kiedy byliśmy u Wujka i Cioci pod Płockiem, noce były gorące i parne. Czasem tak spokojne, że nawet jeden listek nie drgnął na jabłoniach i cereśniach w sadzie obok domu, w którym mieszkaliśmy. Kiedy w pokoju było bardzo duszno i nawet szeroko otwarte okno nie pomagało, rodzice pozwalali mi nocować w stodole na świeżo skoszonym sianie. Siano rozkładali w kącie przy drewnianych wrotach stodoły na suchej, nagrzonej za dnia ziemi, na siano kładli prześcieradło z grubo tkanego płótna, dostawałem cienki koc, jeszcze z nadrukiem UNRRA, którym mogłem się przykryć, ale zwykle było tak ciepło, że się nie przykrywałem. Leżałem w piżamie z rękami pod głową, ubranie złożyłem w kostkę i położyłem na belce, żeby mrówki go nie oblażyły. Wrota były uchylone, żeby świeże powietrze wchodziło do środka. Widziałem przez szparę niebo, a na niebie gwiazdy.

Którejś nocy nie mogłem zasnąć. Leżałem na płóciennym prześcieradle, siano pachniało, w sąsiedniej stajni, za ścianą z belek, pomrukiwały zwierzęta. W jakiejś chwili pomyślałem o tym, co może się dzieć teraz na końcu wsi, gdzie – jak mówili Wujek z Ciocią – straszny. Eee... – wzruszyłem ramionami. Takie tam brednie. Nic nie straszny, tylko ludzie sobie opowiadają takie rzeczy. Ktoś widzi po ciemku czarne



krzaki jałowca, to sobie wyobraża, że to jakieś postacie. A to tylko złudzenie wzrokowe – jak mówiła Mama – nic więcej.

Oparłem się na łokciu, wziąłem w palce słomkę i przygryzłem ją zębami. Niebo za drzwiami stodoły jakby trochę pojaśniało, chociaż księżyc nie było, tylko gwiazdy mocno świeciły, drżąc w ciepłym powietrzu. Widziałem ich mnóstwo nad jabłoniami i czereśniami i blaszanym dachem domu, w którym spali rodzice. Powietrze było spokojne i noc ładnie pachniała maciejką, którą Ciocia wysiała w ogrodzie.

Usiadłem na prześcieradle, sięgnąłem po ubranie leżące na belce, wciągnąłem spodnie, włożyłem buty, zapiąłem koszulę. Piżamę schowałem pod koc. Ostrożnie, by nie robić hałasu, odsunąłem skrzydło wrót. Skrzyknęło cicho. Wyszedłem na podwórze.

Dopiero teraz rozumiałem, skąd wzięła się ta dziwna jasność. Nad całym podwórzem od stodoły do płotu w kącie przy samej drewnitni rozciągała się mgła. Była mlecznobiała, ciągnęła się nisko przy ziemi długimi smugami nad rozlaną wodą koło studni, a potem dalej, w głąb sadu. Jabłonie i czereśnie wyglądały tak jakby w niej brodziły. Pnie wystawały z bieli, korony były czarne, w górze niebo iskrzyło się od gwiazd.

Minąłem dom na palcach, bo okno w pokoju rodziców było otwarte. Przez uchyloną furtkę wyszedłem na piaszczystą drogę. Szedłem tak cicho, że nawet nie zaczęły psy, które zwykle ujadają, gdy ktoś szedł wzdłuż płotu. Cała wieś spała. W domach nie było żadnego światła. Nie wiedziałem, która może być godzina, ale musiało być już bardzo późno. Nad drogą wisiała mgła, ale tutaj wydawała się jakby gęstsza i głębsza. Idąc, miałem wrażenie, że w niej brodzę. Sięgała mi do pasa, potem do kolan, potem znowu do pasa. Chwilami nie widziałem swoich stóp. Szedłem drogą wzdłuż płotów, nad którymi czerniały wysokie pręty malw i pochylone głowy słoneczników, rozgarniając kolanami mgłę, jakbym szedł przez białe rozlewisko, które wypełniało podwórze i rozpływało się na łąkach za ogrodami. Spokój powietrza był tak łagodny, że nie czułem żadnego lęku. Mijałem kolejne domy, które wyglądały tak, jakby unosiły się na białej wodzie.

Potem domy zostawiłem za sobą. Znikły za kępą brzoź i sosen, która odgradzała zabudowania od pól. Znalazłem się na końcu wsi. Poczulem niepokój, ale była to zaledwie niepewność, gdzie się znajduję, bo nigdy nie byłem jeszcze w tym miejscu. Na spacerzy chodziliśmy z rodzicami w przeciwną stronę, brukowaną drogą pod sosnowy las, gdzie za rokitnikami rosły jarzębiny nad gliniastym stawem.

Mgła rozciągała się przede mną daleko w stronę pól, ginąc gdzieś w rozproszonej ciemności, na niebie przepłynęły jaśniejsze, przeźroczyste smugi, w czarnych prześwitach iskrzyły się gwiazdy.

Dopiero po dłuższej chwili, gdy rozglądałem się dokoła, zobaczyłem przed sobą wysoki, czarny kształt, przecięty czarną smugą. Nie podszedłem bliżej, tylko

stojąc pośrodku piaszczystej drogi, uważnie mu się przyglądałem. Nie był wyraźny, bo przysłaniała go mgła. Kiedy mgła trochę się rozrzedziła, zobaczyłem, że to przydrożny krzyż.

Wydał mi się bardzo wysoki. Stał między dwiema pokręconymi wierzbami, ale nie było na nim figury. Byłem na końcu wsi, dalej rozpościerały się pola, których nie widziałem, bo zakrywała je mgła i ciemność, stałem i patrzyłem na krzyż, który do połowy wysokości był zasłonięty mleczną białością, która unosiła się nad dziewanami i kłębowiskiem ostów. Było tak cicho, że słyszałem swój oddech i uderzenia krwi w skroniach.

Nagle cofnąłem się, bo krzyż przechylił się w moją stronę, jakby się pod nim obsunęła ziemia. Było to tak niespodziewane, że nie mogłem się ruszyć z miejsca. Odetchnąłem głębiej, zmrużyłem oczy, by sprawdzić, czy nie ulegam złudzeniu. Ale nic się nie działo, przechylony krzyż stał, jak stał między wierzbami, tylko serce mi trochę przyspieszyło. Pomyślałem sobie, nie ma co tu dłużej stać, gdy po paru chwilach przechylony krzyż wyszedł ku mnie z mgły.

Był wielki i ciężki, ale po chwili znowu znieruchomiał. Poczułem, jak włosy jeżą mi się na karku, a dreszcz sływa po kręgosłupie. Cofnąłem się powoli, jakbym bał się kogoś spłoszyć nieopatrzonym ruchem. I wtedy usłyszałem dziwny dźwięk, jakby ktoś mocno ciężką stopą uderzył w ziemię. Krzyż wynurzył się z mgły i chwiejąc się, olbrzymi, z rozstawionymi ramionami, szedł ku mnie.

Zerwałem się z miejsca i popędziłem w stronę wsi. Biegłem piaszczystą drogą, drżąc z przerażenia. Za sobą słyszałem głucho uderzenia, jakby ktoś ciężko stąpał po ziemi. Nie mogłem odwrócić głowy, żeby spojrzeć za siebie. Czuję tylko, że coś ciężkiego, powolnego, kroczy za moimi plecami wiejską, piaszczystą drogą. Pędziłem przed siebie, mijając czarne domy, w których nie paliło się żadne światło, a za mną kroczyło coś ciężkiego, stąpając po ziemi tak głucho, że czułem w sobie ten powolny, zbliżający się ciężar. Dobięgam do furki, wpadłem na podwórze, minąłem studnię, przeskoczyłem przez kałuże, wbiegłem do stodoły, zamknąłem wrota, podparłem belką. Przez szparę między deskami patrzyłem w stronę drogi...

W tym miejscu moja opowieść przerwałem. Widziałem twarze moich kolegów. Wyraźnie chcieli, żebym opowiadał dalej, ale nikt nie powiedział ani słowa. Dopiero po paru chwilach pękła cieniutka błonka zupełnej ciszy. Zaczęli skakać po łózkach, przekrzykiwali się, fikalizowali, wykrzykiwali brzydkie wyrazy, rzucali się poduszkami, trampkami, zwiłkami skarpetek, machali rękami, chowali głowy pod koc, wybuchali śmiechem, przedrzeźniali swoje wariackie gesty.

Wiedziałem, co to znaczy. Czuję, że obudziłem w nich prawdziwy strach, a teraz odgrywali przede mną koci cyrk po to, by się od niego uwolnić. Miałem ich w rękę. Bali się, ale – oczy mnie nie myliły – chociaż bali się i odpędzali strach,

chcieli się bać. W słodkim milczeniu smakowałem mój triumf. Dobrałem się do ich dusz. Zasiałem w nich to, co chciałem.

Po paru dniach całą historię opowiedziałem jeszcze trzy razy, bo mnie o to prosili. Jak widać, jakoś im pasowała. Potem usłyszałem, jak opowiadali sobie historie podobne. I nawet je opowiadali podobnie jak ja. Z podobnymi akcentami, z podobną intonacją. W ich głosie wyczuwałem echo brzmienia mojego głosu.

Ale opowiadając kolejny raz o nocnych zdarzeniach na wiejskiej drodze, poczułem, że dzieje się ze mną coś dziwnego. Czuję, że oni się boją tego, co opowiadam, byłem wprawnym reżyserem ich strachu, ale zacząłem się bać tego, co opowiadam. W sali dawnych, niemieckich koszar, gdzie leżeliśmy na łóżkach, panował półmrok. Kształty, które widziałem wokół siebie, były niewyraźne, przysłonięte cieniem. Światło załamywało się w ostrych pęknięciach szyb okiennych. W szczelinie framugi falowała zakurzona pajęczyna. Martwy pająk kołysał się na nitce pod sufitem. Lekki dreszczyk przerażenia wędrował mi kropelkami zimna po karku, kiedy stawałem przed wysokim krzyżem, który wznosił się przy wiejskiej drodze między dwoma wierzbami i wychodził ku mnie z mgły. Opowiadałem powoli, prawie szeptem, żeby pazurami chwycić ich dusze za gardło i wcisnąć ich do klatki lęku jak małego, przerażonego ptaszka, którym mógłbym się bawić bezkarnie, ale zaczynałem wierzyć, że to, co opowiadam, zdarzyło się naprawdę. I potem, im częściej przypominałem sobie to, co im opowiedziałem, tym silniej wierzyłem, że to się zdarzyło naprawdę.

Że pewnej nocy, gdy poszedłem na koniec wsi, kroczył za mną drewniany krzyż, który wyszedł ku mnie z mgły. Przecież całym ciałem czułem za sobą jego ciężkie kroki. Gdy opowiadałem o tych krokach, czułem na karku dreszcz, najprawdziwszy, z kropelkami zimnego potu na skórze. Gdyby mi ktoś powiedział, że zmyślałem, pobiłbym go do krwi. Nie mogłem pozwolić, by ktokolwiek to nazwał jakimś byle zmyśleniem, bo to była prawda, najprawdziwsza prawda mojej pamięci.

Tak właśnie powstają wszystkie religie świata, dawne i nowe oraz te, których jeszcze nie ma, a które dopiero powstaną.

### Niedziela, godzina 13.40. Udane życie

K. obrywa suche liście kwiatów stojących na półce nad naszym łóżkiem. Patrzę na nią, podnosząc oczy znad laptopa: – Ty naprawdę uważasz, że miałaś udane życie?

K. wzrusza ramionami: – Pewnie. Kochałam swojego mężczyznę i lubiłam się z nim przytulać. Czuję, że on mnie też lubi. Miałam fajne dzieci. W pracy szło mi nie najgorzej. Założyłam i nieźle prowadziłam własną firmę. Nie byłam zła dla teściowej i dla całej rodziny. Pomagałam mężowi. Lubiłam być z ludźmi. Wojny nie było. Niczego mi nie brakowało. To źle?

Kręcę głową: – Ja tak nie potrafię. Po prostu wiem, że pewnie miałbym udane życie, gdybym miał inną duszę. Ale od tej, co mam, nie potrafiłem się uwolnić. To tak jakby mieć od urodzenia soczewkę kontaktową z ciemnego szkła, której nie można wyjąć z oka.

K. na to: – Ale jeśli przez ciemną soczewkę prawdziwiej widać świat?

Wtorek, godzina 00.09. Teologia chorób psychicznych

W jakąż to ja nierozsądną rozmowę wdałem się dzisiaj z księdzem N. na Targu Węglowym koło Zbrojowni!

Godzina piękna, południowa, ciepło, miło. On nadchodzi, szumiąc sutanną od strony Strzelnicy św. Jerzego, mocny, brunetowaty, wysoki, rumiany, ja idę od strony pomnika Sobieskiego z moimi papierami pod pachą. Witamy się serdecznie, bośmy się dawno nie widzieli, ręce sobie podajemy, ściskamy, pytamy o nowiny, wymieniamy najświeższe wiadomości, gadamy i nagle, a cóż to takiego?, nagle jakieś ogarnia mnie zmęczenie, zniechęcenie, nagle ta okrągła, nasza gadanina, która zamiast nas trzymać przy ziemi, unosi nas wysoko pod puste niebo, zniechęca mnie mocno, więc żeby zejść znowu na twardą ziemię, pytam księdza N., bo właśnie wczoraj pogotowie zabrało do szpitala na Srebrzysku córkę państwa Z., która usiłowała sobie nożem odebrać życie:

– Dobrze, pięknie, koronawirus jako kara, upomnienie, przestroga, wszystko to ważne niezmiernie, ale właściwie po co Bóg stwarza ludzi chorych psychicznie? Powiedz no mi, księżu Krzysztofie, do czego Bogu to potrzebne? Dlaczego Bóg powołuje do istnienia wiecznie obolałych schizofreników, umęczonych paranoików, czarnych desperatów, zatrutych rozpaczą do szpiku kości, którzy nie mogą znieść ziemskiego życia, tylko przez całe noce i dni gryzą się i gryzą, dręczą i męczą? O co Mu chodzi, gdy przy udziale kobiety i mężczyzny, uprawiających miłość, stwarza embriion psychotyka maniakalno-depresyjnego, skazanego na straszne życie wśród udręk, urojeń i przerażeń? Bo przecież psychoza maniakalno-depresyjna to jest podobno choroba wrodzona. Wcale jej ludzie nie nabywają. W biologii ma swoje korzenie. Ona siedzi już w tkankach czy w genach dziecka poczętego.

No to, jak, księżu Krzysztofie, czy może być coś straszniejszego niż stworzyć człowieka chorego psychicznie? I zaprojektować jego mózg w taki sposób, żeby on przez całe życie związał się z psychicznego bólu, nie rozumiejąc, co się z nim dzieje? Bo chory psychicznie nie rozumie tego, co się z nim dzieje. I jak Bóg będzie sądził na Ostatecznym Sądzie takiego człowieka? I co z nim zrobi? Jak będzie sądził miliony ludzi chorych psychicznie, miliony dzieci z zespołem Downa, miliony starców niepełnosprawnych intelektualnie, bo to są miliony, miliony ludzi, którzy mają ograniczoną świadomość tego, co robią? Tną sobie żyły i nie wiedzą, że tną sobie

żyły. Co zrobi z samobójcami, którzy odbierają sobie życie z rozpacz? Czy On od razu weźmie ich wszystkich do Nieba, jak czuły Ojciec, obojętne jak żyli? Czy raczej wobec nich zastosuje jakąś taryfę ulgową, uwzględniając stopień ich umysłowej niewydolności? I na Wielkim Sądzie Ostatecznym będzie ważył po aptekarsku ich grzechy na specjalnej wadze dla chorych psychicznie, osobnej, specjalnie wyskalowanej, innej niż waga przeznaczona dla ludzi normalnych? Ale czy człowiek chory psychicznie może w ogóle popełnić grzech, skoro z powodu choroby nie wie, co to grzech?

Takie to pytania zadałem księdzu N., gdyśmy po krótkiej rozmowie przed Zbrojownią poszli spacerem w stronę Strzelnicy św. Jerzego i Katowni.

Na co ksiądz N. odpowiedział mi po chwili namysłu: – Pyta mnie pan, czy chory psychicznie może popełnić grzech? I jak na to pytanie odpowiada teologia? Otóż ja powiem panu uczciwie. Nie wiem. Po prostu nie wiem. W seminarium nam tego nie mówili.

– W ogóle się tym nie zajmowali?

– No, raczej nie.

– To nie było tematem żadnego wykładu z teologii?

– Nie pamiętam.

– A powinna powstać teologia chorób psychicznych?

– Nie wiem.

Wieczorem opowiadałem o moim spotkaniu z księdzem N. na Targu Węglowym przy Zbrojowni, ale K. tylko kręci głową: – Po cóż ty się wdajesz z księdzem Krzysztofem w takie rozmowy? Po co mu stawiasz takie pytania?

– Że niby bez sensu?

– Nie, one nie są bez sensu.

– To co?

– One są nieważne.

– Jak to nieważne?

– Bo, widzisz, naprawdę ważne jest pytanie zupełnie inne. I ono ma głębię niezmierną.

– Naprawdę ważne? Jakże?

– A oto takie: – Jaki sens ma nieuleczalna, ciężka choroba psychiczna, z którą człowiek przechodzi na świat, jeśli Boga nie ma.

K. ma zupełną rację. O, to jest dopiero naprawdę wielkie pytanie. Aż dreszcz przechodzi do szpiku kości, jak się o nim pomyśli. To dopiero jest prawdziwa Tajemnica.

Wtorek, godzina 23.23. Pisarz polski i suszone śliwki

Właśnie przeczytaliśmy, co napisali o nas w gazecie:

„W warzywniaku przy ul. Piecowskiej zaopatrywali się mieszkańcy Moreny. Pan Bogusław wszystkich traktował tak samo. W jego warzywniaku często zakupy robił Stefan Chwin. Kiedy pracował nad nową książką, lubił podjadać suszone śliwki, najlepiej polskie i z pestkami. Przed świętami przychodził ze swoją żoną Krystyną – robili duże zakupy, składali panu Bogdanowi życzenia. Zawsze byli elegancy, aż miło było popatrzeć”.

Poniedziałek, 23.43. Gdy wychodziłem z TESCO

Gdy dzisiaj koło dziesiątej wychodziłem z Tesco, jakiś człowiek podbiegł do mnie na parkingu. Ciasna kurteczka sportowa, dresy, adidasy, siwawy zarost, krótko przystrzyżony, wysoki, zmrużone oczka, uśmiech.

– Ale pan namieszał w moim małżeństwie!

Zatrzymałem się w pół kroku. Chryste Panie, ja miałem namieszać w jego małżeństwie? Co u licha?

A on lewą ręką szczypie się w prawą rękę i pokrzykuje: – Cały czas sprawdzamy z żoną, czy się dotykamy! Bo pan powiedział, że tam, gdzie nie ma dotykania, tam nie ma miłości.

Rzeczywiście, w wywiadzie dla magazynu dla kobiet powiedziałem, że jak się ludzie nie chcą dotykać, to koniec miłości i tyle. Bo to prawda.

Prawdziwym językiem miłości nie jest żadne słowo. Bo słowo można podrobić. Prawdziwym językiem miłości jest dotyk. Bo dotyku podrobić się nie da.

Jeśli kobieta nie chce być dotykana przez mężczyznę i mężczyzna nie chce być dotykany przez kobietę, katastrofa jest ostateczna i zupełna. Żadnej nadziei. Nie ma się co oszukiwać. Jeśli ciała się nie lubią to koniec.

Wtorek, godzina 12.31. Chrześcijański kredyt

Wczoraj na przyjęciu w ładnej willi pod lasem w Oliwie rozmawialiśmy z Witoldem G., ekonomistą z Warszawy, którego właśnie poznaliśmy. Przekonywał nas, że Kościół katolicki powinien uroczyście zaapelować do wszystkich przedsiębiorców w Europie, by w swojej działalności gospodarczej zaczęli kierować się wartościami chrześcijańskimi.

Powiedziałem na to: – Pięknie! Tylko niech mi pan teraz powie, jak miało-by wyglądać w praktyce kierowanie się etyką chrześcijańską w biznesie. Niech mi pan dokładnie opisz, jak właściciel wielkiego szwajcarskiego banku ma się kierować chrześcijańskimi wartościami w swojej polityce kredytowej wobec

mieszkańców Europy Środkowowschodniej. Niech mi pan to opiszcie dokładnie, w szczegółach...

Tylko się uśmiechną.

Chrześcijaństwo i kapitalizm – czy za naszego życia dojdzie do ich frontalnego zderzenia?

Sobota, godzina 12.34. Lud sprawiedliwie pogardza

Słoneczna sobota. Białe obłoki na niebie. Za oknami pole kukurydzy. Jesteśmy na wyprzedaży w byłym ośrodku wczasowym Unimoru w Łączynie nad Jeziorem Raduńskim, który właśnie jest likwidowany.

Na sprzedaż wystawione – stoły, krzesła, drewniane łóżka, talerze, półmiski, szafy, fotele, leżanki, czajniki, wazony, kieliszki, lampy, widelce, noże i łyżki... Wszystko to wyprzedają w dawnej świetlicy ośrodka dwie proste baby z pobliskiego miasteczka, siedzące przy stoliku pod kolumną.

Co jakiś czas zaglądną tutaj inteligenci z Gdańska. Z entuzjastyczno-nostalgicznym uśmiechem biorą do rąk porcelitowe, obrzeżone granatową kreską kubki ze znakiem Unimoru niczym filiżanki z epoki Wolnego Miasta, osiągające wysoką cenę na antykwarycznych aukcjach.

Proste baby patrzą na nich jak na głupich i bez żadnej litości windują ceny.

Same takiego „badziewia” nie kupiłyby nigdy. Bo i po co?

Jak to mówił poeta? One zwyciężą, a nam kornik wypisze uładzony życiorys?...

Kupujemy talerze z kaszubskim wzorem w niebiesko-zielono-czerwone kwiaty, porcelitowe podstawki do serwetek z sylwetowym rysunkiem gdańskiego Neptuna i dwanaście filiżanek z ultramarynowym znakiem firmowym nieistniejącej już gdańskiej fabryki telewizorów, której staropruski gmach z żółtawej cegły, stojący na Żabim Kuku, dobrze pamiętamy z młodości.

## KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

### Fragmenty murów obronnych (6)

Niemожność kontynuowania. Braki, niedociągnięcia i ujawnianie nowych. Uwagi poufne dla samego siebie. Nie zostawia suchej nitki na nich i na sobie, przede wszystkim na sobie.

Czasem uchyla się rąbek tajemnicy. Jakby ktoś go uchylał. Serce, głowa i działanie ducha.

W szczelinach, na przecięciach, w zawiązkach. Pełne wigoru kontynuacje i nagłe zatrzymania, klęski. Każdego dnia od nowa. Na opak tego, co mówią oni. Nic, choć niekoniecznie nic, małe coś, ziarno, drobina nadziei.

Wróg i jego poplecznicy nie odstępują. Nie mogę oddalić się od nich, tak jak nie mogę oddalić się od siebie. Zdaję sprawę, nie ma innego wyjścia. Wzlatując i upadając, zaczynając i zostawiając, wśród skrótów, elips i skreśleń.

Sens, który wynika ze słabości, że to, co napisane staje się bardziej prawdziwe i głębsze, jeśli nie jest dociągnięte do końca. Wchodzenie, angażowanie się i nie mniej dotkliwe cofanie się i wycofywanie.

Ciemność, nieruchomość i światło, ruch. Cząstki i cząsteczki dotykają się i nakładają na siebie, ale nie łączą się, nie przenikają i nie stapiają ze sobą.

Jeden zastępuje drugiego, stają się trudni do rozróżnienia, przynajmniej dla tych, którzy nie są dobrze przygotowani. Naprzeciw otchłani, oko w oko i przeciw niej.

On, ja, on, ja i oni, nie ja.

Jego i moje ciało, jego i moja krew, jego i mój głos mówiące do mnie. W swoim i nie w swoim imieniu. Zamiast mnie i zamiast niego.

Powiązania w moim i w jego kręgu, wewnątrz i na zewnątrz jego i mnie, w schronieniu i w pułapce, i pomiędzy jednym i drugim, w drodze.



W przestrzeni zamkniętej i otwartej, wypełnionej i pustej, w środku. Przywoływany i czuwający, wypowiadający i zablokowany, stanowiący i nieistniejący. W miłości, litości i współczuciu.

Głos, jego źródło i dom. Dźwięki wzmagające się i gasnące, wybrzmiewające i coraz bardziej przezroczyste, puste.

W słowach, które są w nim i stają się nim, na dobre i na złe. Jak w kapsule, w przepaści przeszłości, przepaści przyszłości i między nimi, tu i teraz.

Przecinając, krzyżując, łącząc i przemieniając w coraz mocniejszym związku. Stopione w jednym i w drugim toku. I w próżni, pomiędzy nimi.

Chcąc widzieć i wyrażać jak on i wyraźniej niż on, w swoim miejscu, blisko niego, szukając okazji do skończenia i odejścia.

Z ogniem, na który sypią piasek, żeby już nie płonął, żebym milczał.

Pomiędzy jednym i drugim nim, i jednym i drugim sobą, w napięciu i spokoju, w świetle, w ciemności i znowu w świetle, przywoływany to tu, to tam i jakby na własne życzenie nietrwający ani w jednym, ani w drugim, skupiony na głosach, słyszanych lepiej lub gorzej, w związku z nim i z tym drugim.

Niekiedy tylko szumy i trzaski, bez łączności, może naprawi się i przywróci, tak jak ze światłem, pstryk i nie ma, pstryk i znowu jest.

Odgłosy, kroki i dzwonek, to do mnie, raz po raz.

Umieć kończyć i zaczynać, zaczynać i kończyć, w najlepszym miejscu, najodpowiedniejszym.

Bez usprawiedliwiania, chwytania okazji i naciągania, co by lepiej wyjaśniało lub rozświetlało, jak jest.

Tak się ratuje. Z nimi i sam, wśród murów i ścian, wśród drzew i nad rzeką. On nie on w nim, w nich i nie w nich. Zamknięty, uwięziony i wolny, wyzwolony.

Na brzegu. Kamienie, wiry wodne i nurt. I światło lub jego brak, jakby było zamurowane, chwytanie błysków.

Falochron, mewy, rybitwy i kaczki. Chleb dla nich noszony w woreczku i radość, gdy rozrzuca, ucztą.

Widzi tych, którzy idą z naprzeciwka, patrzą na niego lub nie i mijają się, odchodząc w swoją stronę.

I są oczy, które obserwują go bez przerwy, jak oko opatrności. Dlatego radość, a nie rozpacz, wdzięczność, nie obojętność, pieśń, nie martwe tony i zamierający duch.

W pyle czasu, w promieniach miłości, w dążeniu.

Od przystani do mostu. Filary, podpory i przęsła, obrót i z powrotem. Jutro znowu powrót.

Za przystanią drzewa i żwir, wąskie ścieżki w zaroślach. W skutej mrozem zimie, w rozkwitającej wiosnie, w upale lata i w jesiennej mgle, kiedy wszystko się zaczęło. Prawie w prostej linii jest jej grób, około trzy tysiące kroków, na północ. Szum wiatru i pęd obłoków.

Balast jednego i drugiego, szale wagi. W głosach, na które czeka i wypatruje jak ratunku.

W zimnym wietrze, od przystani, w pustej przestrzeni. Przed mostem skręca w lewo i idzie w stronę Doliny, patrząc na mury i wieże miasta.

Stopnie, dziewiętnaście susów i park, w dole staw z domkiem dla kaczek, strumyk i mostek. Po dawnych i bardzo dawnych śladach i tych wczorajszych, w czasie, który się kończy.

Szuka i zawsze coś jest, jak na brzegu, w wirach i w nurcie, żeby go wspomóc, żeby coś z tym zrobić.

Kilka żywotów nakładających się, uzupełniających, wzmacniających i wyjaśniających w kolejnych przemianach, wersjach, zapisach i skreśleniach.

Każdy okruch jest jak uzdrowienie, wskrzeszenie i dar. Świetlisty szlak w ruinach. Otwarte na cztery strony i ja w nich, w tym świetle łagodnie się rozstępującym, w cieniu i znowu w świetle, oddalony od siebie i związany ze sobą, wystawiony na próbę i zaprawiony w boju.

Spokój wśród słów i w rytmach, które przychodzą z zewnątrz, snutych wewnątrz kogoś, kto widzi i dąży, nie w szarpaninie ze sobą i z innymi, z tym co było, co jest i co będzie, w drodze, każdego dnia, nawet gdy kręci się w miejscu lub stoi na bezdrożu.

Dlatego, nie milknę, w ich zgiełku, zagłuszany i przysypywany głupstwami. Nie odstępuję, ale nacierają z impetem, zajmują najbliższe przyczółki.

Nie wiedzą, że to sprawa głosów moich i mnie danych, tak jak i innym i że nie jest to metafora. Dochodzą krzyki i wrzaski. I co z tego? Ich język gotuje im zgubę. Uczą, jak trzymać się od nich z daleka.

Nie mogę im złorzeczyć, bo przecież są to, w jakiś sposób, moi bracia, a jeśli nie bracia, to bliźni. Mogą się zmienić i stać się, w jakiejś mierze, takimi jak ja.

Przypomniał się Mork, jeszcze nie opowiadałem jego historii. Mógłbym pod niego się podszyc albo on mógłby podszyc się pode mnie, w każdym razie działalibyśmy w jednym duchu, przynajmniej jakiś czas, na próbę.

Młyny mielą powoli, ale dokładnie.

Wiem, do czego zmierzam, chociaż nie wiem, jaki będzie koniec, jak to jeszcze rozwinie się i jak się skończy.

To minimum we wszechogarniającym maksimum, moje maksimum w tym maksimum, które jest w nim zaledwie minimum, radością i szczęściem drobinki w mocnym związku, w harmonijnej i symetrycznej całości, żeby był cel i sens.

Jakby był kimś innym lub innymi, tak wypróbowywany, jak żelazo w ogniu.

Wśród resztek dawnej mocy i świetności. Gdzie widzenia, głosy i obecność, może nie takie, jakby się chciało, na jakie się liczyło i czekało, ale przecież rzeczywiste, istniejące w nim, od najwcześniejszych lat, przez młodość, dojrzałość i wreszcie starość, gdy stoi nad grobem, w tej pustce, w pełni i w powijakach, dający hucznie na zapowiedzi.

Są w nim, nie do rozłączenia, chyba żeby zagasło, ale to niemożliwe, są jak jedno, jak jeden, pomiędzy tamtym i tym czasem, jak między końcem i początkiem, a może odwrotnie.

W ciągłym ruchu, z nim i w nim, w wirze życia, jeszcze nie wiecznego, ale będącego do niego przygotowaniem, ile sił i ile możliwości.

Złączeni ze sobą, współistniejący w sobie i w tym Jednym, jak ułamki lub cienie w ruinach, gwiazdy na niebie lub iskry w płomieniu, nie do zagaszenia.

Nie dosyć więc, że podwójny czy nawet potrójny, ale pomnożony w nich i przez nich uformowany, w jedną grudkę.

Nie zmieniając się i nie znikając, choć nie są niezmienni, tak jak i On. Jakby kręcili się wokół jednej osi, tkwili w jednym sednie lub z uporem i pasją do niego dążyli. W pocie czoła i w natchnieniu, w zapaściach i jak na skrzydłach, podziemnymi przejściami i powietrznymi korytarzami. Niezmiennie. W mozaikowej zmienności. Jedno na opak drugiemu, w ciągle odnawianym przymierzu.

LESZEK SZARUGA

## Dobrze o złu (5)

W istocie gdy mówimy, że zło można czynić w relacjach ze światem zewnętrznym, że może się ono odnosić do innych stworzeń czy obiektów, ukrywamy – świadomie lub nie – swój antropocentryzm. W istocie bowiem wszelkie manifesty i apele dotyczące zachowania dobrostanu planety i stworzeń na niej żyjących dotyczą „naszej”, zawłaszczonej przez człowieka niszy egzystencjalnej. Nie jesteśmy w stanie określić, co jest dobrem lub złem dla zwierząt czy roślin, lecz wiemy, że dbając o zachowanie gatunków, które niszczymy, zabiegamy o własne dobro. Wiemy przecież, że niezliczone ilości gatunków w trakcie przemian ekologicznych uległo zagładzie bez udziału człowieka, którego wówczas jeszcze na Ziemi nie było. Trudno zatem owe zagłady gatunków określać mianem zła, gdyż stanowiły one część procesu metamorfoz, jakim podlegało życie na tym skalistym okruchu kosmosu. Co więcej – bylibyśmy zapewne skłonni do uznania tamtych katastrof za dobro jeśli byśmy uznali, że stanowiły one konieczny warunek dla pojawienia się *homo sapiens sapiens*.

Można się zastanawiać nad osobliwością jaką zdaje się być w całym naszym ekosystemie człowiek. Czy można bowiem pomyśleć, że jako ziemski gatunek stanowi on część swego rodzaju „gatunku kosmicznego”, jakim jest życie ziemskie jako całość? Jeśliby przyjąć taką kosmiczną perspektywę, wówczas za uprawnione można uznać, że agresywne zachowania na Ziemi jednych istot wobec innych podlegają tej samej zasadzie, o której pisze Konrad Lorenz w swej najgłośniejszej książce: „Gdy teraz spojrzymy na to wszystko w sposób syntetyczny, agresja wewnątrzgatunkowa nie wyda nam się już tak diabelska, nie będzie już dla nas ową bezwzględnie niszczycielską siłą, nie jest już nawet »tej siły częścią drobną, co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro«. Ukazuje się nam ona zupełnie jednoznacznie jako niezbędny do utrzymania życia i systemu element organizacji wszystkich istot, którego funkcja wprawdzie, jak wszystko na tej ziemi, może ulec wypaczeniu i który może prowadzić do niszczenia życia, ale pomimo to działa dla dobra wielkiej sprawy życia. A przy tym jeszcze nie wzięliśmy pod uwagę tego [...], że dwaj »wielcy konstruktorzy« – mutacja i selekcja, dzięki którym wyrastają wszystkie drzewa genealogiczne, wybrali właśnie, kostropatą gałąź agresji wewnątrzgatunkowej, aby na niej wyhodować pędy najpiękniejszych kwiatów osobistej przyjaźni i miłości”.

Wszechświat – co poświadcza istnienie ziemskiego „gatunku kosmicznego” – żyje: czymkolwiek owo życie jest. „Wielka sprawa życia” nie jest wyłączną własnością Ziemi, niezależnie od tego, czym mogą być „inni”, o których wszelkie wyobrażenia i fantazje zapisane w literaturze, jak choćby w *Solaris* Stanisława Lema, mogą być co najwyżej jedynie przybliżeniami. Solaryjski ocean można w tym kontekście potraktować jako kolejny obok ziemskiego „gatunek kosmiczny”. Tu wszak pojawia się pewien kłopot dotyczący statusu innego – niezdolność nawet na poziomie werbalnym, uzgodnienia jego statusu egzystencjalnego. Analizując przekład utworu autora *Cyberiady* na język angielski, pisze bowiem Jerzy Jarniewicz: „... zgodnie z tekstem Lema, to nie ocean oddycha, ale jego milczenie. To ono stanowi istotę oceanu, całkowicie wypełnia jego definicję: solaryjski ocean jest milczeniem. Ta epifaniczna chwila, którą narrator przeżywa pod koniec powieści, pozwala mu przejść od *c i s z y*, czyli od słowa, jakim dotychczas opisywał ocean i rzeczywistość na planecie Solaris, do *m i l c z e n i a*, a więc do uznania podmiotowości oceanu. Różnica między ciszą a milczeniem pełni tu zasadniczą rolę. Ale też stanowi dla tłumacza na język angielski nie lada kłopot, bo w angielszczyźnie ciszę i milczenie określa się tym samym słowem, »*silence*«. Trudno, zaiste, o precyzyjniejszą egzemplifikację problemu, jakim jest próba określenia tego, czym jest życie, tym bardziej że, konkludując kwestię tłumaczenia, podkreśla Jarniewicz: „Stąd w przekładzie końcowy obraz przedstawia *m a r t y* ocean”. A zatem – stawiając kropkę nad *i* – można stwierdzić zasadnie, że granice między życiem a jego brakiem określają nie naukowe definicje, lecz... słowniki. W tym jednak wypadku rzecz jest o tyle istotna, że dotyczy relacji z „innymi”, a zatem i kwestii etycznych, w tym dobra i zła.

Lekcja powieści Lema, jaką daje Jarniewicz, wydaje się niezmiernie ważna: pisząc o „uznaniu podmiotowości oceanu” dostrzeżonej przez bohatera utworu i wskazując na milczenie jako wyraz owej podmiotowości, pozwala przyjąć, że wszelkie obiekty mogą mieć charakter podmiotowy, tak jak to się dzieje w wierszu Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*, w którym „drzwi kamienia” pozostają zamknięte:

– Odejdź – mówi kamień. –  
Jestem szczelnie zamknięty.  
Nawet rozbite na części  
będziemy szczelnie zamknięte.  
Nawet starte na piasek  
nie wpuścimy nikogo. [...]  
Brak ci zmysłu udziału.  
Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.

Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia  
nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.  
Nie wejdiesz, masz zaledwie zamysł tego zmysłu,  
ledwie jego zawiązek, wyobraźnię.

Ów „zamysł zmysłu” pozwala Lemowi poczynić krok dalej niż się to udaje Szyborskiej, której wyobraźnia podpowiada słowa „martwego” obiektu: pozwala mu mianowicie kreować milczenie jako granicę kontaktu międzygatunkowego. W tym wypadku wszelkie problemy – w tym także kwestie moralne – zdają się być nierozstrzygalne. Siłą rzeczy także musimy zawiesić pytanie o to, czy kopnięcie kamienia lub spożytkowanie go jako pocisku wymierzonego w akcie agresji lub obrony przeciw innemu, jest z punktu widzenia tego obiektu złem. W odniesieniu do jeża podobne uczynki na gruncie naszego doświadczenia jesteśmy w stanie oceniać.

\*

Określenie przez Lorenza agresji wewnątrzgatunkowej mianem tak zwanego zła wydaje się ważnym aktem autorefleksji, pozwala bowiem dla tego, co za zło dotąd uznawaliśmy, odnaleźć inną niż dotąd, bo „pozagatunkową” czy po prostu „nie-ludzką” perspektywę. Być może to właśnie jest krok ku przybliżeniu możliwości, które wskazuje Lorenz: „Nie wierzę zupełnie, aby »wielcy konstruktorzy« przemiany gatunków mieli rozwiązać problem ludzkości przez całkowite zredukowanie wewnątrzgatunkowej agresywności. Nie byłoby to wcale zgodne z ich wypróbowanymi metodami. Gdy jakiś popęd w jakiejś określonej, nowo powstałej sytuacji życiowej zaczyna wyrządzać szkody, nie bywa on nigdy usuwany całkowicie, oznaczałoby to bowiem zrezygnowanie ze wszystkich jego niezbędnych funkcji. Raczej powstaje zawsze szczególny mechanizm hamujący, który – dostosowany do nowych warunków – uniemożliwia szkodliwą działalność popędu. Gdy w toku rozwoju rodowego pewnych istot trzeba było zahamować agresywność, aby umożliwić pokojowe współdziałanie dwóch bądź więcej osobników, powstawała więź osobistej miłości i przyjaźni, na której zbudowany jest także i nasz porządek społeczny”.

Ale też wynika z tych słów, iż całkowita eliminacja zła jest nie tylko niemożliwa, lecz nadto, że jest niepożądana. Jego postępująca redukcja atoli rozwija nasz „zamysł zmysłu udziału”, o którym mówi kamień Szyborskiej, a tym samym przygotowuje nas do otwarcia na innych – też zapewne nie do końca swobodnego i wyzbytego lęku, lecz zwiększającego nasze możliwości przetrwania, czyli realizacji podstawowego celu, jakim jest utrzymanie życia niezależnie od tego, jak bywa ono definiowane. Nie znaczy to wszakże, że zło można relatywizować bądź je ignorować

– przeciwnie: wciąż odkrywamy nowe jego obszary i objawy tam, gdzie dotąd ich dostrzec nie umieliśmy. Zarazem jednak bywa, że to, co dotąd byliśmy skłonni za zło uważać, złem dziś już nazywać raczej nie jesteśmy skłonni, czego dobrym przykładem może być stosunek do rozmaitych przejawów odmienności w ludzkich zachowaniach i obyczajach.

\*

Nasza wiedza o świecie i o nas samych wciąż jest w powijakach – zapewne skok, jaki stał się naszym udziałem od średniowiecza po współczesność XXI stulecia, choć widzimy go jako olbrzymi, z punktu widzenia naszych następców, za lat 200 lub 300 będzie wydawać się zaledwie drobnym kroczkiem i nie jest wykluczone, że w kwestii pojmowania zła i jego roli w naszych relacjach z innymi, nastąpi jakiś kopernikański przewrót. Na czym miałby on polegać, dziś nie jesteśmy w stanie nawet sobie wyobrazić, a przecież właśnie wyobraźnia jest owym „zmysłem udziału”. I ta właśnie wyobraźnia napędza teorie kosmologiczne wprowadzające nas w obszar stanowiący wyzwanie przekraczającej zdolność pojmowania najsprawniejszego księgowego: wedle koncepcji astrofizyków A. Londego i V. Vanchurina z Uniwersytetu Stanforda w Kalifornii liczba wszechświatów powstałych wedle rozszerzonej teorii strun (M-teorii) w efekcie kolizji membran w przestrzeni jedenastowymiarowej wynosi  $10^{10}$  podniesione do 10 potęgi i dodatkowo całość jeszcze do potęgi 7. Zważywszy, że liczba atomów w obserwowanym przez nas wszechświecie szacowana jest na  $10^{80}$ , mamy tu do czynienia z wieloświatem, którego ogrom zdaje się niemożliwy do ogarnięcia tym bardziej, że wedle owych teorii istnieją wszechświaty, w których funkcjonują zupełnie inne prawa fizyki niż w tym, w którym my żyjemy. Wiemy jednak, że teoretyczne ustalenia nierzadko w przeszłości wyprzedzały dostrzeżenie zjawisk, których istnienie wskazywały. I niezależnie od tego, za jak dalece „realistyczne” uznamy tego rodzaju teoretyczne konstrukcje, które zdają się urągać brzytwie Ockhama, to przecież wiemy, że czasem niemożliwe może okazać się możliwym, zaś nie ulega wątpliwości, że niektórzy teologowie chrześcijańscy, choćby mormońscy, podobnie jak buddyści, nie wykluczają istnienia światów alternatywnych czy równoległych. Któż zresztą jeszcze w XVIII stuleciu mógł wykoncytować rozwój nauki, który wprowadzi nas w przestrzeń fizyki kwantowej?

Można zasadnie przypuszczać, że nawet świętemu Franciszkowi nie wpadłby do głowy pomysł kodyfikowania praw zwierząt. Zło, które człowiek wyrządza innym istotom było mu, co prawda, dobrze znane i potrafił się pochylić nad losem naszych braci mniejszych – lecz nie młodszych przecież, gdyż my w tym świecie ziemskich istot żywych jesteśmy jeśli nie najmłodszy, to z pewnością większość ma głębsze od nas rodowody – ale obdarzanie ich prawami, których człowiek winien



przestrzegać, byłoby dlań pewnie jakimś dziwactwem. Dbałość o dobrostan zwierząt jest, rzecz jasna, odnoszona nie do realnego doświadczenia tych stworzeń, lecz do tego, jak je sobie wyobrażamy i tym samym nie można wykluczyć, że chcąc czynić dobro możemy stać się, wbrew naszym staraniom, sprawcami zła. Czy tak właśnie jest, o tym nie wiemy.

Lecz nasza niewiedza w tej sferze jest niczym wobec niewiedzy o skutkach, jakie w tej materii może przynieść spotkanie z życiem pozaziemskim, być może nawet ze stworami światów, w których obowiązują inne prawa fizyki – pomijam tu kwestie związane z możliwością takiego spotkania, bo tego nasze wyobrażenia i fantazje dotąd nie objęły – co już samo w sobie wydaje się wysoce nieprawdopodobne. Ben Bova, jeden z klasyków *science fiction*, w szkicu *Armie ignorantów* podkreśla: „Stoimy [...] w obliczu paradoksalnej sytuacji: im astrobiologowie będą bliżsi odkrycia życia i inteligencji gdzieś we wszechświecie, tym silniejszy będzie opór armii ignorantów. Ten opór przejawiał się już na arenie politycznej w dążeniu do odebrania rządowych funduszy tym badaniom, które się armiom ignorantów nie podobają. W oczach tych armii nauka nieustannie usiłowała negocjować »prawdy objawione« religii. Jednak mimo tego oporu badania trwają. Jeśli pozaziemskie życie zostanie znalezione, odkrycie to rozpocznie głęboką przemianę oceny miejsca ludzkości we wszechświecie – przemianę, której armie ignorantów przeciwstawią się z całą mocą”. Ta moc będzie tym większa, im wyraźniej odkrycia będą wskazywać na konieczność zmiany postaw etycznych i przewartościowania kategorii moralnych, w tym także kategorii zła: dość przypomnieć, jak długo trwa proces, który w kulturze europejskiej prowadzi do zaniechania określania jako zło zachowań nieheteroseksualnych. Niezależnie jednak od tych przewartościowań, pytanie o zło i jego przejawy pozostanie kwestią otwartą i rację trzeba przyznać słowom Barbary Skargi: „Do dziś filozofia, choć nie mogła i nie może się pozbyć myśli o złu, dziwnie jest wobec niego bezsilna”. Niemniej właśnie myślenie o złu, a nie samo zło, stać się może, jak chciał Musil, siłą napędową i zasadą porządkującą.

PIOTR SZEWC

## Z powodu i bez powodu (61)

Teren graniczny

Pani nazywała się Baranowa, ale nie wiem, jak miała na imię. I nie jestem pewny, czy w ogóle wiedziałem. Coraz bardziej doskwiera mi fakt, że nie znam jej imienia. Mieszkała blisko naszego domu, odległość nie większa niż pięćset, siedemset metrów. Gdy szło się w stronę miasta, w stronę ulicy Lwowskiej, była to lewa strona naszej ulicy Petera. Domek drewniany i niski, chciałoby się powiedzieć: akuratny. Przy nim kilka drzew owocowych, wypasiona przez krowę trawa, w głębi podwórza po prawej stronie obórka, a przy niej pod tym samym dachem kurnik i spichlerz. Pani Baranowa była drobna i niewysoka, miała koło pięćdziesięciu lat, może więcej. Schludna, czyściutka. Nosiła jasną, wiązaną pod brodą chustkę, a sukienkę czy spódnicę zakrywała gospodarskim fartuchem. Podobnie ubierały się inne, wiejskie, czy mieszkające na przedmieściu kobiety.

Lubiłem chodzić do pani Baranowej, bo wszystko, co u niej widziałem i z czym mogłem prawie swobodnie obcować – pies, kot, krowa, kury – przypominało mi Czołki. To było zastępcze, ale jednak dawało mi poczucie łączności z tym, co kochałem. I było ważniejsze od zabaw z rówieśnikami, których nareszcie miałem wielu. Nim urodziła się siostra Małgosia, chodziłem do pani Baranowej z litrową kanką po mleko. Mama znalazła sposób, by przełamać moją niechęć do mleka innego niż od krów z Czołek. Powiedziała: – Nie masz się co brzydzić, bo pani Baranowa jest jak babcia i mleko od jej krowy jest takie samo jak od krów babci. – Argument był trafny i nic już nie stało na przeszkodzie, bym pił mleko dojone przez panią Baranową.

Już nie wieś, a jeszcze nie miasto. Teren graniczny, który korzystał ze swobód w stopniu, w jakim się dało. Półdziki i półoswojony. Na południowym krańcu ulicy Petera zagony ziemniaków, żyta, tytoniu, podmokłe w nachyleniu terenu łąki i pastwiska z krowami i owcami, wstęgi przecinających okolicę sosnowych i mieszanych lasów. Zatopione w ogrodach domy parterowe, obórki, komórki, studnie, szczekające za ogrodzeniem psy. To wszystko otwarte na daleką przestrzeń, jakby za chwilę miało na wielkich skrzydłach odlecieć. A na północnym, „miejskim” krańcu, cmentarz i lecznica. Mijałem je w drodze do szkoły, która mieściła się już po

drugiej stronie ulicy Lwowskiej. Na cmentarzu nie byłem, a w lecznicy tak. To tam zdiagnozowano u mnie, pierwszoklasisty, żółtaczkę. Mama uprosiła lekarza, bym mógł odbyć leczenie w domu. Kiedy indziej lekarz mierzył mi w lecznicy ciśnienie. Ucisk rękawa sprawił mnie w stan niemal euforii. Było to nowe doświadczenie. Lekarz zgodził się zmierzyć mi ciśnienie jeszcze raz.

Ulicą Petera (jej patronem był lekarz i regionalista związany z ziemią tomaszowską), na północnym odcinku utwardzoną, rzadko przejeżdżały samochody osobowe. Najczęściej były to furmanki, rowery, czasem pokazywał się motocykl. Motocykl radzieckiej marki Iż miał ojciec. Ciężki, duży i silny, jak opancerzony, czarny owad. Rzadki model, jedyny egzemplarz iża, jaki kiedykolwiek widziałem. Lubiłem na nim jeździć usadowiony przed ojcem na baku. Ale byłem za mały i miałem zbyt krótkie nogi, bym mógł się nauczyć jeździć samodzielnie. Zdarzało się, że do motocykla ojciec mocował przyczepę. Z przyczepą lub bez niej, zanim urodziła się siostra, jeździliśmy na izu do Zamościa. To znaczy na Czołki. Siedziałem przed mamą za plecami ojca.

Co innego południowy odcinek ulicy Petera, o wiele dłuższy, kończący się pośród pól i ugorów. Tu prowadziły piaszczysto-gliniaste koleiny, rozjeżdżone, przesypujące się pod kołami i butami. A po deszczu błotniste, pełne kałuż. Wydawały się nie do przebycia, ale dawały się pokonać. Nie było innej drogi do szkoły, kościoła, do miasta. Późną wiosną na mokrym piasku przy kałużach przysiadły gromady motyli. Byłem pewny, że przylatują tu, żeby się napić. Woda deszczowa zmieszana z końskimi odchodami, najbrudniejsza, a może najczystsza. Najlepsza.

12–13 III 2020

ARTUR SZLOSAREK

## Notatki do zapomnianych podróży (6)

Zaczernione strony. Spontaniczny remanent

O czym napisać w taką porę? Po tym wszystkim, co już się zdążyło (samo, tak, właściwie też – samo przez się) napisać? Klimat mamy coraz mniej umiarkowany. Z każdym dniem dodają się nowe niewiadome do zagadki nie naszego (w gruncie rzeczy) świata. Wciska się mgła pod tylną lampę samochodu. Nie wiadomo, jak i kiedy wcisnęła się tam woda i zaczęła parować. Najpewniej po wymianie żarówki, która miała miejsce kilka tygodni temu, kiedy jeszcze wiatr nie rzucał w nasze okna łopatom mokrego śniegu – jak teraz, tu, gdy dzień w dzień przybywa szarego dnia w poszarzałej codzienności. Niech będzie może tak: Helena van der Schalcke ma za sobą dwa nieudane małżeństwa, ale nie została na starość sama. Trudno ją rozpoznać, ale to ona, bardzo punktualna. Codziennie rano wywozi Maję na spacer w dziecięcym wózku. A Maja, kiedy ją wystawia na zewnątrz, zatacza się niezgrabnie na bruku – w słotę odziana w gustowny wełniany pulawerek, codziennie inny. Ile ma lat? Trudno zgadnąć. Przybyła w XVI wieku z dalekich Chin, jako pies specjalnie wyhodowany do bezruchu, nudy i polegiwania. Nie chce się poruszać z definicji, ale jest bardzo pocieszna, telluryczna i wynudzona – jak Mops, który wszedł do naszego języka tylnymi drzwiami, dysząc albo charcząc, dusząc się właściwie, zaplątany pod nogami, na kostce i najprostszej ulicy. Mops na Jedwabnym Szlaku, pamiątka tysiącletniej hodowli okadzonej opium nie dla ludzi. Mops w roli antypudła? Pamiętam, że siostra mamy miała onegdaj smolistego pudła – Ikara. Skąd jednak to imię? Pojęcia nie mam, wątpię jednak, że na pamiątkę mitycznej ucieczki z Krety, której Auden poświęcił wspaniałą wiersz o starych mistrzach i cierpieniu. Pudła z Fausta rodem. Ale skąd ten Mops? Już prędzej ze skromnej Markel Strasse, choć bogatszej w chwili obecnej o jeszcze jedno skojarzenie, ten bezwarunkowy odruch niepamięci, snującej nić, czerwoną. Snującej miłość? Pani Helena van der Schalcke stoi na progu otchłani, fikcyjna Wenus, która wyprowadza rano na spacer Maję z futra, krwi i kości, a obok niej zaraz, uchylająca wieka sklerozy, pojawia się Kristina van de Sand w zakrzywionej czasoprzestrzeni, obecnie zamieszkała w Porto, pierwsza nauczycielka skrzypiec mojej córki. Jaki pomiędzy nimi związek? Ile to było lat temu i czy – naprawdę? Ile miała wtedy lat Jaśmina? Chodziła do przedszkola czy była w zerówce? Kristina mieszkała obok legendarnego lotniska Tempelhof w trzypokojowym i z surowym smakiem urządzonym mieszkaniu;

w kamienicy z chodnikiem koloru krwawnika, wyłożonym na klatce schodowej. Raz w tygodniu siadałem za jej okrągłym stołem z rozłożoną książką, ale zamiast czytać albo udawać, że czytam z uwagą, patrzyłem, jak urzeczony – na tę nienamalowaną przy pomocy wyostrzającej soczewki scenę pierwotną z flamandzkiego płótna, na którym młoda kobieta w wysokiej ciąży, z kasztanowymi włosami, spiętymi w niedbały kok, o twarzy jasnej i ciepłej, w białej koszuli, pochylała się nad dziewczynką, układając jej palce na strunach, żeby dusza bezbłędnie mogła przenieść drgnienie z przeszłości i zamienić je w czysty ton.

Kto swe serce zbada  
W taki zmierzch jak ten?  
Łza śmiertelnie blada  
W snu głębinę spada,  
Choć nie wierzy w sen!...

**Bolesław Leśmian**, *Zmierzch*

Powoli zabieram się za redagowanie przekładów wierszy Celana do mojego kolejnego tomu. Kiedy Celan zaraz po wojnie czytał przed Grupą 47, między innymi, *Fugę śmierci*, która po rumuńsku nosiła tytuł *Tango śmierci*, jeden z uczestników tego inauguracyjnego spotkania skomentował sposób, w jaki poeta prezentował własne utwory: „czyta jak Goebbels”. Celan usłyszał ten jadowity komentarz, wygłoszony jakby mimochodem, przez jednego z obecnych na spotkaniu pisarzy. Nie zapamiętałem, kim był – a nie mogę znaleźć Israhela Chalfena ani Felstinera wśród książek na półce – ten obdarzony szczególnym rodzajem wrażliwości autor; mam jednak pewność, że jego konspiracyjny szept, który rozniósł się po sali i dotarł do nas po długich latach, nie miał wiele wspólnego z Grassem, członkiem Waffen SS, którym jeszcze wtedy nie był. Dlaczego o tym piszę? Otóż wyłącznie na marginesie odrobinę obsesyjnej myśli o poetce, którą wtedy właśnie poznał Celan – a właściwie o jej odejściu ze świata, które miało miejsce jesienią 1973 w Wiecznym Mieście. Co czuje kobieta, która zasypia w łóżku z papierosem w dłoni i zajmuje się ogniem we śnie? Co musi czuć mężczyzna, który wybiera śmierć w Sekwanie, będąc wytrawnym pływakiem? Kiedy Paul Celan podarował Bachmann debiutancki tom, Ingeborg znalazła w nim aż dwadzieścia trzy utwory liryczne, które były nią zaurzeczony i do niej skierowane – Celan osobiście zaznaczył je w tekście. Odwiedziła go w Paryżu w 1950 roku, zatrzymując się, między innymi, w wierszu *Hôtel de la Paix*... Reszta jest literaturą.

Pomyśl ze mną: paryskie niebo, niewyczerpany jesienny zimowit...  
Kupowaliśmy serca u kwiaciarek:  
były pijane i rozkwitały w wodzie.  
Zaczynało przeciekać w pokoju,  
gdy odwiedził nas sąsiad, *monsieur* Le Songe, mizerak.

Graliśmy w karty: straciłem gwiazdy z oczu,  
potem pożyczylaś mi włos i też przegrałem – załatwił nas!  
Kiedy wyszedł, deszcz postąpił za nim.  
My zaś, martwymi będąc, mogliśmy oddychać.

**Paul Celan**, *Przypomnienie Francji*

Próbowałem porzucić poezję na rzecz fotografii. Jak się nazywa ta sztuka? Pułapka na myszy. Oto dowód rzeczowy, przebrany w słowa Kafki: Mojżesz nie dociera do Kanaan nie dlatego, że żyje krótko, ale dlatego, że jego życie jest życiem ludzkim. (Wedle mojego notatnika pisze tak w dzienniku). Nie zapominaj o śmiechu Kafki, kiedy skończył czytać Brodowi i Baumowi pierwszy rozdział *Procesu* – mam też i taką notatkę. Aforyzmy powstają wtedy, kiedy Franz Kafka przestaje się interesować literaturą, czyli sobą („jestem literaturą”). Dora ocaliła kilka notatników w Berlinie i jakieś listy, które – a paliła nimi w kozie na jego wyraźne życzenie – zabrali naziści, więc istnieje możliwość, że kiedyś wypłyną. Co jeszcze? W ostatnie dni myśli o pływaniu i szklance dobrego piwa, którego napiłby się z ojcem. Klopstock (nie chce mi się wszystkiego tłumaczyć) posyła Dorę na pocztę. Wraca ze świeżymi kwiatami. Kafka umiera, wążając kwiaty – w trzeci dzień czerwca 1924. Wedle Borgesa był spadkobiercą Zenona. W Pradze wiosłował pod prąd, a potem kładł się na dnie łodzi i dryfował tak z prądem Wełtawy – jakby umarły w dzień sądu (według słów kolegi, który widział taką scenę z mostu): otwarta trumna, zmarły nie zdążył powstać. Tego umarłego już za życia eleganta wyrzucono pewnego dnia z burdelu w Mediolanie – żeby nie było: przybytek ten nazywał się „Il vero Eden”. Jak to pisał o sobie – „diabelski w całkowitej niewinności”? Lustro nie traci kolorów. Pomyślane, w takiej czy innej formie, istnieje... Na tablicy należącej do *Polittico dell'Apocalisse*, poliptyku przypisywanemu Jacobello Albergno, kościołupy trzymają w rękach otwarte książki i zdają się z czegoś gorliwie tłumaczyć zaraz po zmartwychwstaniu – jakby na chwilę przed mającym nastąpić sądem doraźnym. Wstępna selekcja została już dokonana. Ale co zostanie uczynione żywemu trupowi, który stoi na środku z podniesionymi w górę ramionami, z pustymi dłońmi i czarną dziurą w brzuchu? Tego nie wiadomo. Wprawdzie wiedział, iż Publius Vergilius Maro nakazał spalić po swojej śmierci *Eneidę*, ale nie zdołał pojąć, że piekło jest puste.

## Anioł na stacji metra

Ten anioł (płci żeńskiej)  
Reprodukowany na plakacie  
Organizacji dbającej o nasze zdrowie,  
Przyklejony do ściany na stacji metra  
(Gesundbrunnen, dosłownie:  
Niezatrute źródło), mógłby naprawdę  
Roznosić choroby przez kontakt fizyczny?

Mogłaby, jak czytamy, swędzieć anioła  
Jego żeńska płęć między celestialnymi  
Udami? Solidny plakat (płci męskiej)  
Informuje nas, że tak. I można też  
Podejrzewać, że nie jest inaczej.  
Nawet gdy jego rozanielona nieziemskość  
Dotyka nam ucha czubkiem języka (teraz)

I szepcze aż (tutaj) przechodzą ciarki:  
– „Już mnie nie ma”.

Artur Szlosarek





## „Słowa to świat”

Zamysł pisania wierszy zakorzenionych w Biblii towarzyszy Piotrowi Matywieckiemu od początku. Pisze zresztą w posłowie do wydanego właśnie – w trzeciej już wersji – tomu: „Praca nad tym cyklem wierszy, który powstaje od 1965 roku, towarzyszy i będzie towarzyszyła mojej poetyckiej drodze. Inspiracje biblijne zarówno w poezji, jak i w eseistyce formują moją wyobraźnię oraz etyczną i filozoficzną świadomość”. To wyznaczenie znajduje swe ważne dopełnienie w zbiorze esejów *Dwa oddechy*, w którym analizie poddana została podwójna tożsamość – chrześcijańska i żydowska – autora. Gdyby rzecz rozwinąć, wówczas należałoby się zastanowić nad istotą tej dwojakiej natury zakorzenionej jednocześnie w Księdze Prawa oraz w Księdze Miłosierdzia.

Sięgając do Biblii pisał Zygmunt Kubiak: „Piękności Biblii, trudno nie dostrzec, piękności nieporównanej. Także dla tej piękności ciągle się wraca do Księgi. Ale gdy usiłujemy określić, na czym polega wspaniałość poezji biblijnej, stajemy zakłopotani. Można odnieść wrażenie, że styl Księgi nie ma żadnego określonego charakteru”. W zakończeniu zaś tej refleksji powiada: „Kiedy wsłuchujemy się w biblijną poezję, której Muzą jest Mądrość, czujemy się tak, jakbyśmy wędrowali przez góry, albo jakbyśmy oglądali świat na przemian »z lotu ptaka« i leżąc na ziemi, w najbliższym sąsiedztwie drzew i trawy”. Można rzecz rozwinąć – można powiedzieć, że zdumiewa w Księdze jej oczywistość tak skondensowana, że budzi zdumienie swą niezwykłością. I tak właśnie jest, gdy czyta się wiersze zgromadzone w tym tomie

Matywieckiego. Tak właśnie widzi poeta – w wierszu *Twarze zawsze widziane* – Chrystusa:

Jezus zobaczył swoją twarz  
odbitą w Jordanie. To był Jego chrzest –  
zobaczyć Siebie. [...]   
Od kiedy przyszedł,  
w Nim  
widzimy innych.

Bywa wszakże inaczej, odwrotnie –  
w innym potrafimy dostrzec Jezusa –  
jak w utworze Różewicza *Widziałem Go*:

twarz miał zanurzoną  
w kłakach rudej brody [...]

pochyliłem się nad nim  
i poczułem zepsuty oddech  
z jamy ustnej

a jednak coś mi mówiło  
że to jest Syn Człowieczy

Matywiecki w *Paruzji* rysuje sytuację  
jeszcze bardziej dramatyczną:

Ale czy Biblia nie mówi,  
że On przyjdzie jak złodziej/

Przyszedł po Swoim proroku.  
I wykradł obrazy ze Swojego słowa.  
I wykradł wiadomość o Sobie.

Motyw Drugiego Przyjścia jest tu  
potraktowany w sposób wysoce  
nieortodoksyjny, ale zarazem niesły-  
chanie kreatywny: pozwala w innym  
dostrzec Boga bądź, co zapewne  
nie musi być tym samym, Bóg sta-  
je się obrazem innego, On sam jest  
„przezroczysty”, wcielony w każdego  
i w każdym wysłowiony, w każdym  
inaczej, lecz zawsze tak samo, gdyż  
– o czym mowa w wierszu *Przetłuma-  
czalne* – „każdy człowiek / żyje i umie-  
ra w Biblii”, lecz:

Słowo to samo,  
dla każdego inne:  
narodziny, śmierć.

W istocie przewodnim motywem ca-  
łego zbioru – stanowiącego niewątpli-  
wie przykład *work in progress* – jest in-  
spirowany lekturą Biblii proces poszu-  
kiwania czy wydobywania znaczeń  
wpisanych w słowa Księgi. Przy czym  
ma Matywiecki pełną świadomość  
faktu, iż jest to proces niemogący  
mieć końca, zaś relacja Bóg-człowiek,  
dalece odmienna od – asymetrycznej  
z zasady – relacji człowiek-Bóg, musi  
pozostać niewiadomą, ale ta właśnie  
niewiadoma stanowi najwyższe i naj-  
trudniejsze wyzwanie dla dochodze-  
nia sensu ludzkiego bytowania. Tekst  
Biblii traktowany jest tutaj jak wielo-  
znaczny szyfr skrywający migotliwą  
prawdę kosmicznej metaświadomo-  
ści. Doskonale ów proces wyłożony  
został w *Psalmie Hemana Ezrachity*  
(chodzi dokładnie o *Psalm LXXXIX*  
podany w tomie Matywieckiego  
w błyskotliwej trawestacji, a z którego  
warto przypomnieć słowa: „Wspo-  
mnij jak nietrwałe jest moje życie, do  
jakiej nicości stworzyłeś wszystkich  
synów człowieczych”), w którym, po  
tekście psalmu pojawiają się kolejne  
części: *Pytania zadawane psalmowi*  
oraz *Pytania zadawane pytaniom psal-  
mu* – ta misterna konstrukcja zwień-  
czona jest dobitną puentą: „Jak mnie  
ocalisz, kiedy nie wiem, kim jestem?”.  
To spiętrzanie pytań jest otwieraniem  
i pogłębianiem tekstu psalmu, lecz

jest też jednocześnie wyzwaniem dla czytelnika, ku któremu zwraca się tekst utworu. Jest zatem w konsekwencji wyzwaniem dla innego, którego widzimy w Chrystusie, i który jest szansą ocalenia człowieka.

Bez wątpienia *Poematy biblijne* – zwłaszcza gdy się je potraktuje jako metapoemat – Matywieckiego można wpisać w niewielki w gruncie rzeczy krąg utworów współczesnej poezji polskiej, takich jak choćby *Odwrócone światło* Tymoteusza Karpowicza, podejmującej próbę zmierzenia się z Chrystusowym dziedzictwem w obliczu katastrof ubiegłego stulecia. Wiadomo bowiem, że, jak w *Powrocie*:

Nie da się dziecka uchronić  
przed wiedzą o tym, co było.  
I o tym, co może być. Co ma być.

Będzie żyło w niebezpieczeństwie,  
zawsze w niebezpieczeństwie. Bez trwogi  
i bez przyzwyczajenia. Uważne.

Uważność należy się nade wszystko mowie, językowi, słowu, które jest zarazem jedno- i wieloznaczne. Zwraca na to uwagę wiersz *Powiedziane*, w którym tłumacze Biblii mówią „po ludzku”, podczas gdy tekst oryginału „mówi ściślej, tajemniczo, / bosko i ludzko”:

Mowa z mową.

Słowa to świat,  
akcenty – każdy osobny człowiek,  
zdania – nasze losy.

Spotkanie mowy boskiej z mową ludzką, wieloznaczności z jednoznacznością ewokuje napięcie poznawcze właściwe jedynie poezji,

co doskonale pojmował mityk Jakob Böhme piszący nieukończoną, wizyjną *Aurorę* i poszukujący *lingua adamica*. To napięcie pojawia się w *Powiedzianym* podczas spotkania Boga z Mojżeszem i ich rozmowy „twarzą w twarz”. Twarz, oblicze, imię, słowo – to chyba podstawowy, główny dukt narracji tego tomu. Tak jest choćby w *Psalmie Hemana Ezrachity*:

Gdzie jestem, kiedy Twarz Boga  
ukryta jest przede mną?  
Kim jestem, kiedy Oblicze Boga  
jest przede mną ukryte?

Tak też w litanijnym wierszu bez tytułu:

twarze chytne na wszelki wypadek [...]  
twarze polityków zamknięte na przeszłość  
i przyszłość  
twarze proroków zmieniające się szybciej niż  
czas [...]

twarz Jezusa

twarze zamyślonych niemowląt [...]

twarze rodzących

I wreszcie, w wierszu *Imię*:

moim imieniem jest ten kto jest we mnie  
zapytałem o jego imię – płonie bezimiennie  
jestem który jestem

Imię jest w słowie, tylko ono zakorzenia w bycie. Lecz słowo jest wieloznaczne, migotliwe, zmienne, jak w przytoczonym już fragmencie: „Słowo to samo / dla każdego inne”. Akt kreacji jest w swej istocie aktem poetyckim, a tym samym wynoszącym doraźną egzystencję w przestrzeń transcendencji, w której wyjawia się jej skryty sens. Być może najpełniej ta intuicja poetycka wyrażona została w kwancie poetyckim, zwięzłym jak migawkowe haiku

z cyklu refleksyjnych impresji *Wierszy pod krzyżem*:

zastanawiasz się czy istniał  
nie zastanawiaj się  
jesteś

Ładunek energetyczny tego trójwersu powstaje w napięciu, w łuku rozpostartym między czasem przeszłym dotyczącym trzeciej osoby i czasem teraźniejszym drugiej osoby, przy czym – w beczasowej przestrzeni medytacyjnego skupienia – zdaje się nie ulegać wątpliwości, że dochodzi tu do utożsamienia obu postaci w paradoksalnym wezwaniu autora tych słów, który jest dla obu osobą pierwszą. Można tu odnaleźć echo poszukiwań Martina Bubera ustanawiającego „ja–ty” jako pierwsze słowo każdego języka dopełnione przekonaniem, że to właśnie słowo jest podstawowym słowem poezji.

Leszek Szaruga

**Piotr Matywiecki**, *Poematy biblijne z lat 1965–2019*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020

## Krytyk pragmatyczny

Obszerna książka profesora Andrzeja Zawady – nosząca wszelkie znamiona summy krytyki lat ostatnich autora – zatytułowana została zaiste skromnie. *Pracownia literacka* to wszak synonim pierwszej przymiarki krytyczno-literackiej, punktu wyjścia do szerszego ujęcia panoramicznego obejmującego jakiś większy obszar czasu historii literatury najnowszej i wysoce warsztatowego charakteru tekstu wchodzącego w interpretacyjne zwanie z konkretnym działem literackim. Tymczasem Zawada dał próbę niczym Montaigne. Jego książka, poza ogromem krytycznej świadomości, jest z ducha aktem namysłu nad kondycją świata w warunkach uchodzącego zeń sensu ocalającego znaczenie literatury jako wehikułu wzajemnej komunikacji między ludźmi. Zawada wydaje się krytykiem paradygmatu odchodzącego w przeszłość. Ten krytyk to pragmatyk, który dba o utrzymanie wysokiej pozycji literatury w fenomenie siatki komunikatów, mając świadomość, że zrzeczenie się roli obrońcy znaczenia literatury zrównuje jego pozycję do żurnalistycznego komentarza opartego o doraźne emocje i sezonowe przymusy świadczenia bardziej rynkowi książki niż literaturze jako takiej. Obiema rękoma Zawada broni się przed tym dominującym

zaszeregowaniem współczesnej krytyki literackiej. Co ciekawe, nie szuka rękopisów w gruncie akademickim prestiżu bezpiecznie izolującym krytyka od żywego nurtu przemian literatury współczesnej. Dbaj o zachowanie w miarę chłodnej i ostrej perspektywy własnego pisania krytycznego, dokonując żywotnego *résumé* dwudziestowiecznych, wybitnych realizacji polskiej poezji i prozy. W trzyczęściowym zaszeregowaniu tematycznym (choć może ściślej byłoby napisać o „zaszeregowaniu temperamentalnym” krytyka) Andrzej Zawada dyskutuje milowe dokonania autorów tej miary co Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Konwicki, Miron Białoszewski, Julia Hartwig, Ewa Lipska, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold. Wymieniam tylko tych bliskich i mojemu sercu, gdyż zakres wektorów orientujących uwagę krytyka znacznie wykracza poza doświadczenie literatury krajowej. Część druga *Pracowni literackiej*, będąca ciekawym, gatunkowym „zanieczyszczeniem” dyskursu obecnego w pierwszej części książki, w dużej mierze poświęcona jest fascynacjom literaturą obcą, w której uprzywilejowaną pozycję zajmują pisarze tacy, jak chociażby Imre Kertész – ta apokaliptyczna Kasandra, profetycznie wieszcząca dalsze losy człowieczeństwa w stanie historycznego i ideowego upadku. W tej części

książki zatytułowanej *Porządkowanie biblioteki* Zawada gościnnie zaprasza czytelnika do skrócenia dystansu lektury. To zaproszenie dokonuje się poprzez włączenie w dyskurs fragmentów notatek, strzępów dziennika lektur, własnych reakcji na bieżące, ważne wydarzenia w polu literackim. Już do końca lektury książki Zawady nie potrafiłem się wyzwolić z wrażenia wizyty domowej, gdzie mam wgląd w regały, z których Zawada buduje własne krytyczno-literackie światoodczucie. Radość tego rodzaju obcowania z tekstami krytycznymi jest tym bardziej intensywna, gdy krytyk nie ucieka od emocji dnia codziennego, od tonacji melancholijno-żałobnych (jak w przypadku tekstu o Pilchu), czy kadencji uroczystego i uczciwego oddania tego, co w literaturze cesarskie Stefanowi Chwinowi czy Oldze Tokarczuk. Nigdy jednak teksty Zawady nie świecą światłem odbitym komentarzy już obecnych w obiegu kulturalnym. To zawsze są teksty rewidujące pewne stabilne stanowiska krytyczne. Sęk w tym, że rewizja odbywa się w nich na prawach wymagającego „czytania od początku”. Za Beckettem należałoby napisać „ostatni raz raz jeszcze”. Tak dzieje się w części pierwszej *Pracowni literackiej*, gdzie rozpoczynamy przygodę lektury od Miłosza. Nie czas w tym miejscu streszczać stanowiska interpretacyjne Zawady. Nadmienię jedynie, że od razu imponuje

ostrze „antymesjańskie”, które każe mi właśnie we wrocławskim krytyku widzieć umysł prawdziwie pragmatyczny. Esejem o wysokooktanowym, ontologicznym paliwie z pewnością jest tekst o Różewiczu. Moim skromnym zdaniem, jednak najbardziej wpływowym poecie drugiej połowy XX wieku, jeśli weźmiemy pod uwagę jego optykę „zera złudzeń” dla porządku etyczno-metafizycznego, który to porządek Miłosz wszelkimi siłami talentu próbował utrzymać w pionie. Horyzontalna optyka i żabia perspektywa pisarstwa Różewicza wydaje się Zawadzie równie bliska. Nie bez kozery przypomina figurę Satyra, silnie przyległą do Różewicza. Dopowiem jedynie, że sam Miłosz ją radykalizuje, przydając autorowi *Nic w płaszczu Prospera* kreciego przydomku. Przecinanie się linii Miłosza i linii Różewicza wydaje się dziś bardziej intelektualnie produktywne niż utrzymywanie *status quo* linii Miłosza i linii Przybosia. Co ciekawe, Zawada chyba nie obstawia tu do krytycznego ataku, wychodząc z założenia, że awangarda stygmatyzowana nazwiskami Peipera i Przybosia znajduje swoje artystyczne maksimum w Różewiczu, który staje się jej powojennym *signum*, bez względu na przywiązanie Różewicza do chociażby Staffa. Ale to tylko moje przypuszczenie, do którego prowokuje *Pracownia literacka* – miejsce dyskusji i wolna trybuna czytelnicznych podejrzeń. Istotną

zachętą do skorzystania z tego rodzaju lekturowej wolności wydaje mi się część trzecia *Pracowni literackiej*, z której wzięła tytuł całość. O ile część pierwsza, czyli *Historia ludzi*, wydaje się najbardziej szczelna, przez co rozumiem zamkniętą formę dużych esejów interpretacyjnych, z wyraźnie przeprowadzonym tokiem myślenia w krytycznym języku, i co tu kryć – dyskursywną presją argumentującą kanoniczny wymiar przywoływanych nazwisk – o tyle część trzecia to prawdziwe otwarcie dla pytań, jakie pozostawia lektura książki Zawady. Są to pytania najbardziej może dla krytyki niewygodne. Andrzej Zawada problematyzuje w nich tak kwestie pracy i natchnienia, jak i przystawalności słów i rzeczy. Gdzieś w tyle głowy pobrzmiwa w tej części tradycja rzemieślniczego myślenia w języku, które zaciążyło za sprawą Heideggera nad przełomem językowym w filozofii metafizyki. Jeżeli zgodzimy się ściętnić perspektywę do języka krytyki literackiej, nieodmienne warto za Zawadą zapytywać o transfer znaczeń, jakiego dokonuje każdy gest krytyczno-literacki w przestrzeni mowy wspólnej, zasilając ją autorskim idiolektem i przygodnym ekscysem odważnego doświadczenia lektury rozumianej jako interwencja w moje własne doświadczenie rzeczywistości. Doświadczenie to poprzez literaturę jest zawsze odkształcane i powoduje wywłaszczenie

z bezpiecznej strefy poznawczego komfortu. Jakże potrzebna nam jest dzisiaj tego rodzaju krytyczna kwerenda coraz bardziej zideologizowanych praktyk nagiego życia, które toczymy pod pustym niebem politycznych sloganów. Odnoszę wrażenie, że Zawada swoją książkę skompiłował właśnie z fragmentów niezgody na zamknięcie literatury w szufladzie z napisem: „śmierć autora”. Owo poszukiwanie autorskiego brzmienia i idiomatycznego pisania „blisko tekstu” okazuje się ocalające krytykę literacką w jej zasadniczym powołaniu estetycznym. Pod piórem Zawady jest ona znowu twórczością. A przez to wyzwaniem.

Krzysztof Siwczyk

**Andrzej Zawada**, *Pracownia literacka*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2020

## Beckett Kędzierski, Beckett Myszkowski

W zakończeniu zbioru rozmów Marka Kędzierskiego i Krzysztofa Myszkowskiego o Samuelu Beckettcie, prowadzonych w latach 2006–2019, a zatem przez długi i intensywny okres życia obu pisarzy, pada propozycja, żeby zakończyć je wypiciem Jamesona (rozmówcy nie precyzują, czy chodzi o całą butelkę, czy tylko o kilka szklanek). Być może nie jest to pomysł oryginalny, ale wydaje się w tej sytuacji naturalny, oczekiwany i zrozumiały. Kilkanaście lat dialogów, setki godzin, wiele miejsc w Polsce i za granicą, gdzie Myszkowski z Kędzierskim nagrywali spotkania – wszystko to robi niezwykle wrażenie, o którym od razu należy powiedzieć, że to ono, a nie tylko wiedza na temat autora *Kroków*, płynąca z tej książki, oddziałuje na odbiór, napisanej wspólnie przez rozmówców, *Pułapki Becketta*. Dlatego też tytułowa pułapka jest nie tylko miejscem, w jakim na kilkanaście lat znaleźli się oni obaj, nie umiając uwolnić się ani od potrzeby kontaktu, ani od fenomenu literatury Becketta; to także słowo oddające stan ducha czytelnika książki, przyłączającego się – dobrowolnie – do wspomnianego uwięzienia.

W przypadku Becketta jest ono czymś nieoczywistym. W rozmowie dla „Toposu” wybitny polski tłumacz pisarza, eseista i prozaik, a prywatnie także

autor tekstów o Beckettcie pisanych dla „Kwartalnika Artystycznego”, Antoni Libera tłumaczył, że „rzeczywiście miał on [Beckett – M.T.] w sobie jakąś zagadkową siłę i charyzmę, trudną do nazwania i opisanie, bo opierała się nie na słowach, które były jego główną domeną, lecz na milczeniu i... jakby to powiedzieć?... na samym byciu, jakby w innym wymiarze”<sup>1</sup>. Myszkowski z Kędzierskim zdają się tym słowom niezupełnie dowierzać, przyjmując, że charyzma Becketta jest po prostu problemem do opisanie, tematem do podjęcia, zadaniem, którego odrobienie trwać wprawdzie musi latami, ale skończy się sukcesem. Kędzierski już w 2019 roku, próbując uporządkować dotychczasowe wnioski, przekonywał, że charyzmatyczną cechą irlandzkiego noblisty była umiejętność klucia czytelnika w jego czułe miejsca za pomocą pojedynczego spostrzeżenia czy celnej ewokacji określonych sytuacji życiowych. Ukłuty miał odtąd niczego nie przyjmować na wiarę, domagać się precyzji w używaniu języka, być uczulony na pustostowie, wywracać świat na lewą stronę i niczego bezkrytycznie nie afirmować. Wprawdzie to podsumowanie wydaje się niezwykle

trafne i zwięzłe, ale jest zaledwie wstępem do rozległej i zróżnicowanej problematyki, zaproponowanej w *Pułapce Becketta*.

Obu rozmówców interesuje jego biografia, a zwłaszcza prywatne kontakty z pisarzem. Kędzierski opowiada więc o spotkaniu w 1980 roku w Paryżu, w kawiarni hotelu PLM, podczas którego udało mu się otrzymać na wszystkie zadane (o twórczość Becketta) pytania odpowiedzi. Miało to być również spotkanie, podczas którego noblista ujął gościa niezwykłą koncentracją i uważnością, a także narysował dwa rysunki do *A Piece of Monologue* w przekładzie Libery; opowieść dotyczy także kontaktów naukowych Kędzierskiego z twórczością Becketta, doktoratu u prof. Stefana Treugutta, współpracy z Janem Błońskim... Myszkowski opowiada o „swoim” Beckettcie z pozycji teologicznych i literackich. Chętnie zestawia go z Biblią, metafizyką i absolutem, co z kolei budzi sprzeciw Kędzierskiego, który stara się zwracać uwagę na znaczenie poszczególnych słów pojawiających się w tej twórczości, wyabstrahowanych i niekiedy osamotnionych jak wkładane do kopert – według relacji Barbary Bray – miniatury poetyckie, wysyłane zamiast listu i komentarza. Miałyby one odnosić się do dwu ważnych dla pisarza idei: głosu i milczenia. Kędzierski i Myszkowski, pochylając się nad kilkoma przekładami *Jakie*

<sup>1</sup> Powiedzieć coś jeszcze po siedemdziesiątce. Z Antonim Liberą rozmawia Małgorzata Juda-Mieloch, „Topos” 2019, nr 2 (165), <https://teologiapolityczna.pl/powiedziec-cos-jeszcze-po-siedemdziesiatce-rozmowa-z-antonim-libera> [dostęp: 30.01.2021].



tu słowo, dają dowód myśleniu, że egzegeza nawet tak karkołomnej zagadki językowej, napisanej przeciw retoryce, jaką jest ten wiersz, nie może być aforyzmem. Słowo „egzegeza” do pewnego stopnia trafnie oddaje też ton prowadzonych w tej książce rozmów, nie przypominają one bowiem przyjacielskich pogawędek, ale dwie, równorzędne, choć zupełnie inne narracje, biegnące zwykle tuż obok siebie jak dwa pasma tej samej drogi.

Dwa pasma oznaczają tu jednak przede wszystkim dwu Beckettów – modernistycznego i teologicznego. Ten pierwszy należy do badacza i tłumacza, drugi – do powieściopisarza. O zbeckettyzowaniu prozy Myszковского (*Powrót Mohla*) Kędzierski mówi, wskazując na jej napięte zdania, erotykę, oddechy języka; ale zbeckettyzowanie myślenia Myszковского to także – o czym wspomina sam pisarz – poświęcenie mu wielu numerów „Kwartalnika Artystycznego” (na końcu książki autorzy umieścili stosowny apendyks), a wreszcie określona postawa życiowa: „Z Beckettem nie można być letnim i nieokreślonym, ale trzeba być w jakiś sposób radykalnym – w stosunku do siebie, życia i literatury”.

Zbeckettyzowanie – termin, który bardzo mi się podoba, oddaje bowiem ideę spotkań obu autorów, ich (spotkań) uzależniającego urok i obsesyjną, do pewnego stopnia, tematykę – dotyczy jednak przede wszystkim

wzajemnego kształtowania się poglądów obu rozmówców. Pytania Kędzierskiego pomagają Myszkowskiemu zrozumieć, jakich problemów szuka u Becketta (mystycyzm). Z kolei Kędzierski rozwija swoją narrację, by zrozumieć rolę autora *Końcówki* jako kompasu w swoim życiu („Pomagał, psuł, krzyżował”). Obaj intelektualisci zdają się jednak przede wszystkim widzieć w zbeckettyzowaniu coś w rodzaju *metanoi*, nawrócenia – wejście na ścieżkę wiodącą ku światłu każe im wprost iść po śladach Becketta i zмагаć się z jego demonami. To jednak, co odróżnia ich wspólną, dwupasmową, ciągnącą się latami drogę od dróg pojedynczych, należałoby nazwać słowem „wspólnota”, które w tej książce nie pada. Czytelnik ma możliwość nie tylko poznać, co o Becketcie sądzą wybitni polscy intelektualisci; ma przede wszystkim okazję, by czytać o nich samych. Wtedy bohater schodzi – dobrze rozumiejąc swoją rolę – na dalszy plan, można by nawet rzec, iż znika i jedynie z oddali przysłuchuje się rozmowom, które prawdopodobnie, po jednym czy drugim jamesonie, będą toczyć się dalej, choć w jakim kierunku i o czym, tego nie wiadomo.

Marta Tomczok

**Marek Kędzierski, Krzysztof Myszkowski:**

*Pułapka Becketta. Rozmowy 2006–2019*, Biblioteka „Kwartalnika Artystycznego”, tom 20, Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, Dom Wydawniczy Margrafen, Bydgoszcz 2020

## Drgający elektron

Bardzo lubię, gdy Bogusław Kierc opowiada Przybosia. Bo czyż nie są piękne zdania o poszukiwaniu transcendencji w tym, co przyparte do ziemi, o doświadczaniu religijności w wypowiedziach od religii stroniących? Przyboś Kierca nie jest poetą z podręczników do literatury, z wypisów, antologii, nie jest nawet poetą z książek, tomików wierszy. To raczej medium, z którym podtrzymuje się kontakt dla własnej przyjemności. Przyjemności poznania. Kolejne strony traktatu o Przybosiu mówią o szczególnej relacji dwóch poetów – mistrza i ucznia, to oczywiste, ale też uczestników tej samej wyprawy. Łączy ich obu poszukiwanie aktywnych części świata, czyli takich

elementów, przy których *de facto* zatrzymuje się poezja. I język. Istnieją one na obszarze przenikania się realności i nierealności, subiektywizmu i obiektywizmu, szczegółu i ogółu, słowem: wszędzie tam, gdzie rzeczywistość próbuje się „domknąć” i w tym krótkim momencie pozwala się podejrzeć w całym pięknie i przeobrażeniu. U Przybosia obecne jest właściwie wszystko, aby mogła zaistnieć istota poezji: spotkanie, widzenie, przecucie (pewność) nieśmiertelności, zdolność poznania i tajemnica, archetypy, tęsknota za tym, aby być Wszystkim. To, o czym pisze Kierc, dzieje się poza właściwym czasem, teraz i wiecznie, tutaj i tam, wszędzie. Bo skoro mówimy o Obecności, a o tym przecież tak naprawdę jest ta książka, to zawsze będzie to Obecność, którą

trzeba ujrzeć. Jeden z rozdziałów za-tytułował autor: *O chłopcu, który chciał ujrzeć jaśniej*. Myślę, że właśnie w tej części tkwi sedno całej opowieści. Ów baśniowy tytuł ukazuje moment przeistoczenia i – jak napisano „głębokiego i wysokiego wtajemniczenia w przerastającą go [wiejskiego chłopca] istnieniowość świata”. Terenem „akcji” uczynił autor łąkę, która w przejmującym opisie staje się przestrzenią „objawicielską”. I dalej łączy Kierc „łąki umajone”, a także „miłą zieleń” z rzeczami niebiańskimi, ale dla mnie ważniejsze jest wyznaczenie autora, iż on sam – choć już nie w dzieciństwie – doznał intensywnego „istnienia łąki”. On sam powtarza zatem cudowne doświadczenie, które kształtowało Przybosiową wrażliwość, duchowość, wyobraźnię itp. Być może w tej jednej chwili obserwujemy najprawdziwszą łączność pomiędzy dwoma poetami. Ale jest to dopiero początek podróży.

Ocierający się o zasadę świata wędrowiec próbuje dociec sensu, a w sukurs przychodzi mu twórczość nie jego, a jednak jak najbardziej jego, obca i swoja, wchłonięta niczym gęsta mgła. Wydaje mi się, że autorowi tej książki chodzi nie tyle o bezpośredni kontakt z Obecnością (co mogłoby być opłakane w skutkach), ile o błędzenie, muskanie, dotykanie tejże poprzez sieć symboli i śladów z istniejącego już repertuaru. Interpretacja Przybosiowych

wierszy staje się czynnością bardzo namacalną, a jednocześnie precyzyjną, dokonaną całym sercem. Poezja przypomina dren, wetknięty w przestrzeń niepoznawalnego, dzięki czemu Tajemnica stopniowo „sączy się” na naszą stronę. Przy czym Kierc chciałby chyba postrzegać Przybosia jako demiurga, któremu doświadczenie liryczne służy w codziennej pracy układania świata, wskazywania, gdzie powinno stanąć słońce, gdzie księżyc, jaką grubość chmur warto uwzględnić dziś, a jaką jutro. Mierzy się demiurg Kierca z odwiecznymi prawami natury i w trakcie trwania lirycznej sytuacji odpowiednio je interpretuje. I dzięki temu odkrywa też, niejako przy okazji, a przecież bardzo „specjalnie”, obecną w tej poezji „skazę”, czyli rodzaj wiary kojarzonej z widzeniem i wizją, które pozostają w orbicie Kontaktu (poety z poetą, poety z Bogiem).

W opisie Kierca poezja Juliana Przybosia zachowuje się jak drgający elektron, wszystko się tu „usensawnia”, co z kolei przywodzi na myśl wyraźnie religijną wykładnię rzeczywistości. Ta twórczość jest Kosmosem, ale Kosmosem w trakcie narodzin, kiedy wszystko, jeszcze gorące i w ruchu, dopiero nabiera kształtów, realizuje zapisany wcześniej program. I w takim ujęciu poezja Przybosia (ale też meta-poetyckie zapiski jako uzupełnienie) staje się prawdziwą dokumentacją

ćwiczeń duchowych, o czym autor tej książki napomyka pod koniec, a ja bardzo mu wierzę.

Ta moja wiara umacnia się podczas lektury ostatniego tomu wierszy Bogusława Kierca. Podmiot jawi się tu jako „zupełny duch”, obleczony w ciało poety, ale wyraźnie „nadający” z tamtej strony, czyli ze strefy Sensu. Pojawia się w takim zamyśle przynajmniej ziarno prawdy (gdyby przyjąć, że reszta to literatura), ponieważ wprawia Kierca w obroty swoje różne oblicza i „ucieleśnienia” (znamy to z poprzednich tomów), a najczęściej dotyczą one przeszłości, kiedy ogląda się siebie samego, ale jakby w pomniejszeniu, w perspektywie pozwalającej wytłumaczyć i objąć więcej, bo bohater niby mniejszy, o skromniejszym kroju egzystencji. Tak więc ogląda poeta swoje reakcje i relacje, aby wydostać się na zewnątrz, czyli do nas – do czytających. Efektem ubocznym takich zabiegów będzie coś, co banalnie nazwałbym prawdą o człowieku. W wierszach widać ją jako efekt nadaktywności podmiotu. Ta senilna poezja realizuje temat dzieciństwa w formie tajemniczej obrony przed przemijaniem i zmianą (tajemniczej, bo podszytej ugodą). Oczywiście, naiwne są pytania w rodzaju, czy to się kiedykolwiek uda, ale właśnie w tym szaleństwie jest metoda. W wierszach *Dawno temu dzisiaj przed Pierwszą komunią czy Miły chłopczyku, przyszedł*

*nieboszczyku* słowa zostały tak mocno nasycone pragnieniem „umocowania się” w doczesności, że przejście w zaświaty (w drugim utworze osłabiane humorem) wydaje się całkowicie naturalne. To bardzo jasna poezja, mimo swej pomrocności i skrywanego napięcia.

I jeszcze jedna uwaga. Otóż w swojej wędrówce „po śmierć” szuka Kierca miary, która mogłaby usprawiedliwić, uznać, potwierdzić nadzwyczajną sytuację podmiotu. Przez sformułowanie „nadzwyczajna” rozumiem rodzaj oczekiwania i spełnienia. Miarę tę znajduje poeta w „powtórzeniu” (tak bym to nazwał) pozaczasowej (jak u Przybosia) formuły Obecności. Ona rozwija się na wielu polach, poważnych i żartobliwych, ale zawsze uparcie kierowana jest w stronę Sensu, również przez „namacalność transcendencji”, przez Chrystusa, Krzyż, Zmartwychwstanie, ale też archetypowo rozumiane „odwiedziny”. Chodzi więc o pewnego rodzaju zjednoczenie w akcie wyraźnie religijnym (choć zdrząła mi ręka, gdy to pisałem). W pewnym miejscu czytamy: „ośmielam się przybliżyć / marnym ciałem do krzyża // mojego Zbawiciela, / który się we mnie wciela”. Wcześniej mowa jest o tym, że przyszedł nieboszczyka przenika światło życia wiecznego, co już wyraźnie wskazuje na pewien przemyślany plan. Zjednoczenie, komunია – czyż nie o to chodziło w próbach z Przybosią?

wizją całości? Komunia ta przenika pełnię doświadczenia i w tym jest jej największa wartość. W wierszu *W głębi las* przywołanie raz już kiedyś wypowiedzianego tytułu, a także transpozycja treści rodzą wyraźne pocieszenie (taki też sens ma radość czerpana z możliwości kucia kolejnych neologizmów). I nawet gdy, jak się dowiadujemy, autor tytułowego zaklęcia (czyli sam Przybós) „gdzieś się zapodział”, to słowa działają na tyle mocno, że powtórzyć mogą rytm świata, który zaczyna się i kończy bez przerwy. Tak więc, jak stoi w wierszu *Tyle na chwilę*, „głuchy akord ziemi na wieku”, niczego tak naprawdę nie przesądza, mimo że wyraźnie go słyhać i autentycznie niepokoi. Ale to właśnie „[...] za nim miło, / bez czasu ni przestrzeni, łudzi zwiewna wieczność, / czyli – nieustająca w byciu Bycia – Teraz”.

Akord ziemi, zwiewna wieczność – od Przybosa do Kierca każdy zatacza własne koło.

Jakub Beczek

**Bogusław Kierc**, *Płomiennie obojętny*, Wydawnictwo FORMA, Dom Kultury 13 Muz, Szczecin, Bezręcze 2020

**Bogusław Kierc**, *Atrakcje i nieszczęścia dla chwilowo żywych (epifanie, satyry i satyriazy)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020

## Rozrzutna nicłość albo biała rozpacz

Andrzej Szuba, wybitny tłumacz poezji anglojęzycznej, a także chińskich i japońskich wierszy zen (haiku i tanka), jako poeta czerpie inspirację ze swoich doświadczeń translatorskich. Nie chodzi tu bynajmniej o naśladownictwo, lecz o wycucie, czy wręcz wyczulenie językowe, jakie daje praca tłumacza, polegająca na ciągłym szukaniu konotacyjnych, ekspresyjnych i emocjonalnych ekwiwalentów jednego języka w drugim, a także o wyraźną fascynację poezją i filozofią zen właśnie. Szuba od kilkudziesięciu już lat konsekwentnie pisze wyłącznie poetyckie „strzępy” – zwane przez niego również *Postscriptami*, czyli dopiskami do wcześniejszych wierszy – numerowane kolejno cyframi rzymskimi, które stopniowo stawały się coraz bardziej oszczędne i skondensowane, a w ostatnich kilkunastu latach nigdy bodaj nie przekraczają trzech wersów, przy czym zdarzają się również strzępy jeszcze skąpsze, jak choćby *Postscriptum DCCXL* o wymownej treści: „szkoda / słów”.

Natychmiast pojawia się skojarzenie z haiku, choć Andrzej Szuba w swoich *Postscriptach* bynajmniej nie liczy sylab ani też nie przestrzega ściśle trzywersowości, ponadto jego wiersze nie są refleksyjnymi impresjami,

ich medytacyjność jest bardziej intelektualna, duchowa niż zmysłowa. Poeta w swoich rozważaniach nie tyle kontempluje, ile kontestuje rzeczywistość, wadzi się niejako z Bogiem – który w jego wierszach przyjmuje postać niewyraźnego, nieuchwytnego lirycznego TY – i to zarówno na poziomie ciała: „aż dziesięć palców / jakby dotyk / coś mógł” (PS DCCI), „wplątałeś nas w ciało / to teraz bezboleśnie / z niego wyplątaj” (PS DCCXXXIX, będące skądinąd bezpośrednim nawiązaniem do znacznie wcześniejszego PS CCLXXX: „który wikłasz nas w oddech / by za chwilę / z niego wywikłać”), jak i ducha: „jakby istniało coś / co nie jest / umieraniem” (PS DCCXLI) oraz w otwierającym najnowszy tomik *Postscriptum DCXCVII* – „być żeby nie być żeby potem / znów być lecz już zawsze jakby / nie można było tak od razu”. Ten ostatni wiersz uważam za najlepszy przykład „białej rozpacz”, o którą postuluje (modli się) Szuba w PS DCCXI: „a rozpacz / jeśli ma być / niech będzie biała”, podobnie jak w większości zresztą jego „strzępów” powaga, groza, posępność czy rozpacz właśnie lub żarliwe modlitewne dążenie do pogodzenia się z nieodwołalnym wyrokiem śmiertelności i przemijania równoważone są (rozbielane) subtelnym, dyskretnym humorem, *stricte* językowym lub conceptualnym. Czy można nie uśmiechnąć się, czytając takie streszczenie

(w gorzko-kwaśnej pigułce) ludzkiej egzystencji: „najpierw zjeździć samego siebie / dopiero potem / last minute” (PS DCCLII).

U Szuby słowa są precyzyjnie (wy)ważone, w tym sensie, że żadne nie jest „puszczone”, zbyteczne, chybione, lecz także – mam wrażenie – poeta nie pozwala sobie na zbytnią mroczność, zarówno słowem, jak i (prze)milczeniem bierze rozpacz i smutek w rzy, a tym samym ów nieodwołalny wyrok niejako w zawieszenie. „Naucz / jak się odnaleźć / w rozruttnej nicości” – prosi poeta w PS DCCXIV, a gdzie indziej (PS DCCVII) sarka: „nie zasłużyłeś / na tak wystawną / nicość”, a owe szumne epitety zdają się mimochodem odejmować nicości nieco grozy, oswajają ją i poskramiają.

*Postscripta* Szuby można by zresztą porównać do kolejnych stopni medytacji zen, których celem jest przejście od zagubienia i rozpacz w stan spokoju i „oświecenia”. Również czytanie *Wygasić* może stać się medytacją, słowa są tak oszczędne i gęste, że wymuszają najwyższe skupienie, *Postscripta* można czytać chronologicznie lub nie, trudno jednak nie wracać do tych najbardziej celnych i przejmujących, a wtedy lektura staje się swego rodzaju litanią z dowolnie wybranym refrenem, chociażby: „nie-dościgła / uważność / drzew i kamieni” (PS DCCCXVII) albo z kolei, zamiast *kyrie eleison*: „milcz / za siebie / panie”

(PS DCCXV), Bóg bowiem, według Szuby, „nie słowem jest / lecz kunsztownym / milczeniem” (PS DCCXXIX).

Milczenie, słowna asceza, stają się w *Wygasić* jeszcze ważniejsze niż we wcześniejszych wierszach poety, który zdaje się zmierzać ku ostatecznemu wyciszeniu, pragnie, przeczuwając być może nadciągający powoli kres swojej ziemskiej drogi, „wygasić zdania / słowa litery / interpunkcję” (PS DCCXLIV), by maksymalnie zbliżyć się do Boga, który „nie w słowie / a w milczeniu / się ukrywa” (PS DCXCVIII). Milczenie, wewnętrzna cisza, to także najwyższy stopień wtajemniczenia zen. Ostatecznym celem medytacji jest osiągnięcie „stanu Buddy”, nie trzeba jednak traktować „strzępów” Andrzeja Szuby ściśle po buddyjsku, by w ostatnim wierszu tomiku dostrzec tajemne przejście od boskiego lirycznego TY do TY, które można chyba utożsamiać z podmiotem lirycznym antycypującym własne odejście z tego świata: „odkąd cię nie ma / jesteś wszędzie / i skrzętnie tępisz fotografie”. A może adresatem tego wiersza jest czas, który przemienia się w wieczność i zaciera wspomnienia? *Postscriptum DCCLXVI* podobnie jak wszystkie inne strzępy, raz ostre i wyraziste, to znów enigmatyczne i zamglone, niczym kamienie w ogrodzie zen, pozostawia czytelnikom inspirującą dowolność interpretacji, a po nim – na razie – zapada cisza,

którą możemy potraktować jako kontemplacyjny „brak / słów” (PS DCCXXXIII).

Katarzyna Bieńkowska

**Andrzej Szuba**, *Wygasić*, Górnos Śląskie Towarzystwo Literackie, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2020

## Márai, do końca

W tomie *Dziennika pisanego nocą* z czerwca 1998 roku Gustaw Herling-Grudziński z racji podróży do Budapesztu przypomina sylwetkę Sándora Máraiego, bliskiego mu także z powodu miejsc ich włoskiego zamieszkania i wędrówek (Neapol – Posillipo; Salerno – Dragonea). Kończy swój zapis trafną prognozą: „Kiedy dobiørą się do niego na serio wydawcy (góry rękopisów!), stanie się pośmiertnie sławny”.

I stało się; jest pośmiertnie sławny, ukazało się w Polsce około dwudziestu przekładów jego książek, najnowszy to wybór opowiadań spolszczonych przez Irenę Makarewicz pod tytułem *Stara miłość*, prawie pięćset stron prozy. Pierwszą najpewniej był *Żar*, powieść opublikowana tutaj w 2000 roku. Warto więc odnotować, że już dwadzieścia lat pisarstwo Węgra jest z nami, zyskało trwałą i ciągle powiększającą się krąg czytelników.

Ale wcześniej, bo w latach 2019 i 2020 w przekładzie i wyborze Teresy Worowskiej, ukazały się ostatnie, czwarty i piąty, tomy pięciotomowej edycji dziennika węgierskiego pisarza. – Tom czwarty obejmuje lata 1967–1976, ostatni: lata 1977–1989, zakończony finalnymi zapisami z San Diego, tuż przed samobójczą śmiercią schorowanego i osamotnionego artysty. Zestawmy tu dwa ostatnie zdania, z roku 1988: „Dziś bardzo mi brakowało szlachetności i rasowości ciała L. Jej uśmiechu. Głosu”; i jedyna notka z 15 stycznia 1989: „Czekam na wezwanie, nie ponaglam, ale i nie ociągam się. Już pora”. Nie żył już pod wieczór 21 lutego 1989.

W styczniu 1967 roku (na początku 67 roku życia) pisarz notuje uwagę, że po piętnastu latach życia w Ameryce nie może sobie przyswoić ani tym bardziej utożsamić się z tą kulturą, odczuwaniem świata, tamtejszą sztuką, etc. – podsumowuje: „byłem zmuszony żyć w niegodnym, prostackim otoczeniu. Amen”. Młodszy o trzy co najmniej pokolenia Krzysztof Varga w swoich omówieniach nazwie taką postawę Węgra „pryncypialną rozpaczą”. I pewno to racja – Márai ukształtowany, uformowany wedle wartości europejskich, przedwojennych, uciekinier, wygnaniec, emigrant, nie ma miejsca ani czasu, do którego mógłby powrócić. Nie ma Kassy, są teraz czechosłowackie Koszyce, nie ma

tamtych Węgień, przejęli i przeinaczyli je komuniści z Kadarem do rewolucji 1956 roku. Do tego starzenie się jego i Loli, odosobnienie, twórcza samotność przy nocnej lampce – jakby nowojorski „dziennik pisany nocą”.

Marzy mu się jednak powrót „przynajmniej” do Europy, do miejsc znanych i lubianych we Włoszech. Dysponuje przecież paszportem jako obywatel amerykański, ma swobodę przemieszczania się. W 1967 kończy współpracę z RWE (napisał dla tej rozgłośni ponad tysiąc felietonów) i w maju tego roku przenosi się do Salerno koło Neapolu.

Jego książki ukazują się tłumaczone na pięć języków, ale w USA nic nie udało się dotąd opublikować. Ciesząc się ze stabilizacji, emerytury i posiadania amerykańskiego paszportu, z radością podróżuje z żoną lub sam po Włoszech. Pojawiają się w jego włoskim domu coraz liczniejsi goście europejscy; wśród nich „emisariusze” węgierskich komunistów, kuszący publikacjami w ojczyźnie, namawiający do powrotu do kraju. Pisarz – nieprzejednany – odmawia.

Od początku lat 70. leczy się z powodu wrzodu żołądka – pobyty w szpitalu, obserwacje i konsultacje, we Włoszech i w Szwajcarii. Znaczny ubytek masy ciała – w końcu powolny powrót do zdrowia. W 1973 roku uroczyste obchody pięćdziesiątej rocznicy małżeństwa z Lolą, świętowane



w Wiedniu. Parokrotne w tym okresie powroty do Ameryki – odwiedzi u przybranego syna, Janosa, który ożenił się, pracuje jako technik elektronik w różnych stanach USA, także w Nowym Meksyku. Konstatacja, że więź z Janosem rozluźniła się, że przyjął typowy dla mieszkańców Ameryki pewien rodzaj umysłowej gnuśności, że nie interesuje go kultura wyższa.

W tym czasie pisarz porządkuje swój dorobek, przewozi wielką skrzynię z rękopisami dziennika, wydaniem utworów, edycjami zagranicznymi – do Salerno. Ta inwentaryzacja przynosi mu chwilowe uspokojenie. W latach, które obejmuje czwarty tom wyboru z dziennika, pisze i publikuje dość sporo: kolejne roczniki dziennika, kończy powieści *Sąd w Canudos* oraz *Ziemia! Ziemia!...*, pisze i publikuje *Pokrzepiciela*. Znajduje się wreszcie wiarygodny wydawca w Toronto, István Vörösváry, drukujący węgierską gazetę i książki dla wielotysięcznej grupy węgierskich czytelników w Kanadzie. Ta znajomość i współpraca będzie się stawała dla autora *Wyznań patrycjusza* z czasem coraz ważniejsza.

W ostatnich zapisach z 1976 roku zanotuje: „uważam, że naprawdę do czegoś doszedłem i już nie muszę żyć tak, jakbym coś posiadał, jestem niezależny i niczego mi nie brakuje”.

I tom piąty – niecałych trzynaście ostatnich lat życia, obserwacji świata,

lektur, uczestnictwa w zdarzeniach. Pierwsze tygodnie 1977 rozpoczynają się zapisami z Włoch o sytuacji światowej, o powstaniu w Czechosłowacji dysydenckiego ruchu Karta 77, o książkach (pochwała pisarstwa V. Woolf; zakupy w Rzymie listów Byrona, esejów Orwella, pism Machiavellego i drugiego tomu *Gułagu* Solżenicyna – przy okazji tej lektury analiza systemu komunistycznego i kształtowania przezeń „nowego człowieka”). Pojawiające się coraz częściej zapisy o starczym zmęczeniu, utracie sił w różnych aspektach, analizy poczucia starości: „Z długiego życia nie pozostaje żadne dające się podsumować doświadczenie – tylko chwile, wspomnienia chwil uzupełniających się dialektycznie czy logicznie albo też irracjonalnie sprzecznych ze sobą”.

Na koniec przytoczmy duży fragment z posłowia tłumaczki, Teresy Worowskiej; pokazuje tu odmienną perspektywę, przedstawienie akcentów pojawiających się w zapisach ostatnich roczników tego dziennika: „W ostatnim tomie wszystko to dość mocno się zmienia. *Dziennik* staje się coraz bardziej osobisty, skupiony na codzienności, objawach słabnącego zdrowia, coraz więcej zapisków dotyczy opieki nad chorą Lolą i jej powolnego gaśnięcia. Przez całe lata, ba, dziesięciolecia, nie dowiadywaliśmy się prawie niczego o życiu emocjonalnym Sándora Máraiego. W ostatnich latach poznajemy to, co było ukryte –

wielką miłość i przywiązanie do żony. Po jej śmierci *Dziennik* przeobraża się w dokument własnego odchodzenia, ale dokument fragmentaryczny, brakuje w nim zapisków z ostatnich miesięcy, tygodni. Kończy *Dziennik* zdanie pożegnalne, po Máraiowsku nie do końca jasne, niedopowiedziane...”.

Krzysztof Lisowski

**Sándor Márai**, *Dziennik 1967–1976*, tom 4; *Dziennik 1977–1989*, tom 5; wybór, przekład, opracowanie, przypisy i posłowie Teresa Worowska, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2019–2020

## Na rozwidleniu dróg

Te dwa tomy „Dzieł zebranych” Czesława Miłosza zamykają monumentalną edycję, choć w zapowiedziach są jeszcze, jakby na pocieszenie, varia, korespondencja oraz inne przekłady.

Z *archiwum* zawiera wybór publicystyki z lat 1945–2004, czyli z wielkiego obszaru ponad pół wieku pisanych w Londynie, Nowym Jorku, Waszyngtonie, Paryżu, Brie Comte-Robert, Montgeron, Berkeley i Krakowie, kolejnych ważnych miejscach jego biografii. Jest, jak to określa, na rozwidleniu dróg, szukający właściwego kierunku i idący w tę stronę, wahający się i błędzący, zdecydowany

i zatrzymywany, cofający się i dążący naprzód. Jakby ktoś go prowadził, jakaś ręka czy czyjaś wola, ku przeznaczeniu, losowi, który jest jemu pisany, a który jest jak zadanie, seria zadań i misja.

Zaczyna od omówienia poezji angielskiej, od jej początków w 1066 roku i przez m.in. Chaucera, poetów metafizycznych, Milтона, Macphersona, Blake’a, Wordswortha, Coleridge’a, Scotta, Byrona, Shelleya, Keatsa i Yeatsa dochodzi do T.S. Eliota podkreślając, że stał się on metafizykiem i poetą ortodoksji religijnej.

W notatkach londyńskich z dystansem i z humorem opisuje kłopoty i zabawne perypetie (sprawa spodni), a swoją podróż tam porównuje do odlotu na Marsa, choć na Europę patrzy jak na krainę wielkiej maskarady. Szuka dróg i raz po raz staje na ich rozwidleniu, na którym nie ma ani drogowskazów, ani znaków. Mówi, że jego serce pokrywa „rdza obojętności i cynizmu”, stwierdza, że nie stać go na bunt i współczucie dla pokrzywdzonych, ale jednak oczekuje czegoś nowego.

Pełne tragizmu, ciemności i mroku są opisy życia i powstania w getcie warszawskim, walki żydowskiego oddziału powstańczego, losu żydowskich dzieci i piekła niemieckiego ludobójstwa. Mówi o sytuacji Polski i jej literaturze, szczególną uwagę zwracając na Conrada, Witkiewicza, Gombrowicza,

Schulza czy Iwaszkiewicza, a w innym tekście cytuje wiersze Różewicza.

Pisze o życiu i sztuce w USA, o amerykańskiej literaturze widzianych tak z jego punktu widzenia, jak i z perspektywy tamtejszych artystów i intelektualistów. Opisuje dolinę Taos, którą D.H. Lawrence nazwał „najpiękniejszym widokiem na świecie” i żyjących tam ludzi. Ogłasza zapisy z „Notatnika: Chicago”. Snuje rozważania o nieszczęściu i szczęściu: „Poezja to nic innego jak forma buntu przeciw nieszczęściu człowieka”, mówi o szacunku ludzi do poezji, wspomina Whitmana, a przede wszystkim Mickiewicza, którego, mimo jego tak trudnego życia, uważa za wzór człowieka szczęśliwego: „Jedynie człowiek twórczy może być szczęśliwy”, tak to uzasadnia. Na Columbia University wygłasza odczyt o powojennej literaturze w Europie, a w szczególności w Polsce, zaczynając: „Nikt nie może tworzyć, jeżeli jego namiętność i wiara nie są dostatecznie silne”, ostrą linią oddzielając Europę przedwojenną od powojennej, pytając o wartości i dając wyraz swoim spostrzeżeniom, refleksjom i obsesjom. Cytując *Miłosną pieśń Alfreda Prufrocka* i *Grzebanie umarłych* T.S. Eliota stwierdza półironicznie: „Kamienne rumowisko cywilizacji może być interpretowane, jak w cytowanym poemacie, jako mistyczna noc duszy. Jest tu jednak miejsce na

podejrzanie, że ci, którzy ograniczają się do siedzenia w ciemnym pokoju, czekając na wewnętrzną przemianę dzięki łasce, mają ochotę odrodzić się bez trudu umierania. Podobni do ludzi, którzy niezdolni są wyobrazić sobie nieśmiertelności bez swoich okularów, swojego aparatu radiowego i sklepu, w którym kupują whisky, chcą dostać coś, nie ofiarując nic w zamian”.

Proste i jasne, a jednocześnie pełne tragizmu i napięcia jest wyjaśnienie z 1951 roku o powodach jego zerwania z PRL-em, mimo przywilejów i korzyści jakie miał. Powód był jeden: kłamstwo, gdyż: „Naczelnym obowiązkiem poety jest mówić prawdę”. Kto tego nie rozumie, nie rozumie ani poezji, ani sensu bycia poetą. Faszyzm, komunizm i każdy totalitarny system oparty jest na kłamstwie, którego ojcem jest diabeł. Tak było, tak jest i tak będzie, chociaż stosuje on coraz bardziej wyrafinowane sposoby, maskuje się, przebiera w nowe szaty i udaje w realistycznych formach, że kłamstwo jest prawdą, nawet jedyną i wyłączną – wystarczy uważnie rozejrzeć się dookoła, żeby to zobaczyć i usłyszeć (a minęło już siedemdziesiąt lat). Kłamanie lub uleganie kłamstwu jest hańbą, mówi Miłosz, dlatego lepszy był los wygnańca, mimo że dla poety to wielka tragedia.

Pisze o problemie uchodźców i własnych przeżyciach emigracyjnych,

z Vincenzem wspomina rocznicę masakry Żydów w Kołomyi, a komentując *Poemat dla dorosłych* Ważyka stwierdza: „Odpowiedzialność pisarzy, którzy wyśpiewywali entuzjastyczne pieśni ku czci reżimu, podczas gdy mordowano, więziono i skazywano ludzi w pozorowanych procesach, jest poważna i wszyscy w Warszawie świetnie zdają sobie z tego sprawę”. Odwołując się do własnych doświadczeń rozpatruje racje pobytu pisarzy na emigracji i szkicuje propozycje.

W odczycie o apokaliptycznym duchu lat sześćdziesiątych przywołuje werset z Kazania na Górze o dniu jutrzejszym i poprzez analogie oraz odwołania do dawnych i niedawnych wydarzeń historycznych, podwójnego doświadczenia Wschodu i Zachodu, a także głośnych dzieł sztuki i literatury, głosi pochwałę ogromnej intensywności (pasji) i teraźniejszości: „Naprawdę liczą się nie tysiąclecia, ale ten dzień. Tu i teraz”.

Zastanawia się, co wynika dla pisarzy z faktu życia – albo nie – w społeczeństwie dobrobytu i zwraca uwagę na życie wewnętrzne i jego kontakt ze światem zewnętrznym oraz możliwość kryzysu i katastrofy przepowiadanej przez jednych i duchowe nawrócenie, o którym mówią drudzy. Na kanwie pism świętego Tomasza i świętego Pawła, a także Hegla i Marksa przedstawia dialektykę Poganina i Żyda. Mówi o antysemitkiej

kampanii prowadzonej w Polsce w latach 1967–1968 i moralnej de-grengoladzie jej organizatorów i uczestników. Rozmyśla o strefie pośredniej i zadaje zasadnicze pytania, które pomija zacadzona techniczną cywilizacją ludzkość. W tekście *Kohelet* zastanawia się nad ludzkim życiem i głosi pochwałę pasji i umysłowej dyscypliny na co dzień, systematycznej pracy po parę godzin każdego dnia, co, jak wyznaje, ratowało go w nieszczęściach i uciskach oraz pochwałę pisania „dla ludzi”, a nie tkwienia w hermetycznych zapisach artystycznych przeznaczonych tylko dla nielicznych. Łączą się z tym rozważania o nadziei, która nie jest nadzieją czegoś, ale po prostu – nadzieją, o wolności od literackich mód i obyczajów danego czasu, zmiennych koniunktur intelektualnych i doktryn, i tej siły, która trzyma przy powołaniu, a gdy się wytrwa nagradza w niespodziewany sposób, bo najważniejsze jest to, co ukryte i nienazwane, a nie to, co szumnie i hucznie kotłuje się na powierzchni. Mówi, że „zejście na dno, zgoda na przegraną ma właściwości lecznicze i wyzwalające”, co przypomina rady Becketta. W innym tekście pyta o to, co jest najtrudniejszym problemem dla poety XX wieku i odpowiada: „dowiedzieć się, czy i jak można pokonać uczucie bezradności wobec samozwańczych wysłanników Historii”. Rozróżnia nacjonalizm ciemieżców

i nacjonalizm ciemionych oraz pokazuje związek erozji ideologii zaniku metafizycznego rdzenia religii instytucjonalnych z rosnącym wpływem nauki i technologii, i wskazuje, na zasadzie antidotum, połączenie różnych form nacjonalizmu z rozrastaniem się wielkich wielonarodowościowych imperiów o abstrakcyjnym charakterze.

Wspomina lekturę *Czarodziejskiej góry*, wyjaśnia, dlaczego nie pisze powieści, podkreślając problem „prawdy i zmyślenia” i jej wierność rzeczywistości. Bliskie są także wyznania o świadomości tego, że właściwie nic nigdy nie zależało od niego i że jego szczerość, naiwność czy prostoduszność okazywały się, w efekcie, najwyższym gatunkiem sprytu (inni kierowali się rachubą i przegrywali).

Spoglądając na renesans opisuje rozwidlenie dróg, na jakim stanęła wtedy ludzkość i wybór, który ma swoje skutki do dziś. Z jednej strony kontynuacja zespolenia nauki z religią i wyobraźnią artystyczną, i z drugiej czysta „obiektywna” nauka, coś w rodzaju jakiegoś „nadludzkiego obserwatora”: „nauka i technologia, zrodzone z umysłowych ćwiczeń chrześcijańskich teologów oraz z gorliwych poszukiwań duchowych, szybko zwróciły się przeciwko wszelkiej religii, a dopiero potem rozeszły się po świecie, zamieniając go w jedną wioskę”. I to rozwidlenie dróg przyniosło „skrajne

konsekwencje dla poezji”. Jedynym dla niej ratunkiem jest „gęstość i intensywność nie tylko formy, ale przede wszystkim myśli”, powrót do swoich źródeł, czyli zajmowanie się „podstawową tajemnicą ludzkiej egzystencji” i jednak jej więź (nawet na zasadzie antynomii) z religią, która jest zdumiewającym zjawiskiem i przekracza „wszelkie inne wyobrażenia ludzkości razem wzięte”. Kto tego nie rozumie i nie czuje, nie może być poetą, chociaż byłby laureatem dziesiątek nagród. To problem kondycji ludzkiej, zakorzeniony w największych dziełach literackich od tysięcy lat oraz istniejący obok niego i proponujący nową drogę kierunek właściwy „naszemu szczególnemu momentowi dziejowemu”. Napisał to w 1986 roku i do dziś ten wybór-problem tylko się wyostrzył i uwybraźnił. Można też sformułować go tak: z jednej strony dekadencja, z drugiej nadzieja, nie zapominając jednak, że dekadencja może przemienić się w nadzieję, a nadzieja w dekadencję, czego opisy mamy w Biblii. Dlatego proroctwo Blake’a o wielkim zjednoczeniu intelektu i imaginacji zawsze może być bliskie spełnienia lub spełniać się.

Co jest ważne dla pisarza, dla jego powołania i misji? Przedstawienie miejsca, w którym się urodził i w nim ludzi i przedmiotów oraz osadzenie w języku i w tradycji, także tej literackiej. Z jednej strony opis świata,

a z drugiej świadomość niszczącej siły czasu odbijającego się w mikrokosmosie konkretnych szczegółów i przeżyć najlepiej samemu doświadczonych. Tak więc zmysły i duch działające w tej przedziwnej i wspaniałej, żeby nie powiedzieć cudownej unii i baczenie na szczegóły, żeby było ich tyle, ile trzeba, pamiętając radę Mickiewicza. Wrażliwość ukształtowana przez architekturę, krajobrazy, tradycję, historię i koloryt, czyli specyfikę rodzinnego miejsca oraz precyzyjnie działające filtry języka i literatury. Tło szerokie, obejmujące kraj, kontynent i świat, i tło najbliższe, czyli region, ulica, dom i pokój dzieciństwa – to „prawdziwa siła i prawdziwe bogactwo”.

Ciekawe, bo historyczne i jednocześnie aktualne są teksty o polityce i literaturze oraz sztuce i polityce ukazujące ciągle obecny wybór między cesarzem i papieżem, totalitaryzmem i wolnością, oczywiście z uwzględnieniem stopni pośrednich, choć najciemniej i najjaśniej jest rzecz jasna na biegunach. Wspomina m.in. Dostojewskiego i Brzozowskiego, Ezrę Pounda i współczesnych poetów rosyjskich, Sartre’a i Camusa, mówi o cynizmie i wierze, o tak zwanych dziejowych koniecznościach, o „duchu czasu” (niem. *Zeitgeist*), koniunkturalizmie i karierowiczostwie, retoryce lewicowej, liberalnej, katolickiej i nieczystym sumieniu, o przemianach

państwa totalitarnego (obserwujemy rzeczywistość, a nie jej spreparowane tak lub inaczej majaki), przywołuje dzieła m.in. Tomasza Manna i Orwella, cytuje wiersze Różewicza i głosi prymat trzymania się elementarnych pojęć dobra i zła w tej gmatwaninie wahań, sprzeczności i bezprogramowości.

Na kanwie listu Jeleńskiego odnoszącego się do jego korespondencji z Wańkowiczem analizuje zagadnienie współuczestnictwa i współodpowiedzialności, odwołując się do własnych postaw i decyzji ze świadomością ceny, „jaką się płaci za pobyt w labiryntach”. Tak z jednej strony są eseje i rozprawy o zakrętach historii, „heglowskim ukąszeniu” i polityce, a z drugiej szkice i wiersze opisujące „nihilistyczny kryzys cywilizacji”, które, jak stwierdza, są „znacznie lepszą kroniką moich wewnętrznych sprzeczności, w których przeglądały się sprzeczności mego stulecia, niż jakiegokolwiek nieeseistyczne roztrząsania”.

Tom zaopatrzony jest w rozbudowane *Przypisy*, niekiedy potrzebne i pomocne, a niekiedy nie, z nieuniknionymi i, niestety, powtarzanymi uproszczeniami, jak np. to o opinii Miłosza o Becketcie, w którym odwołuje się do jednych, też przecież niejednoznacznych zapisów, a pomija inne, choć wiadomo, że na przestrzeni dziesięcioleci uzupełniał, modyfikował, jeśli nie zmieniał, swoich zdań

i sądów, co jest przecież rzeczą naturalną, widzimy to np. w przypisie 927 dotyczącym Leśmiana.

Wybór z *Bibliografii przedmiotowej 1932–2020* obrazuje zakres i skalę badań, opisów i refleksji krytyczno- i teoretycznoliterackich, diarystycznych i epistolograficznych, a także filozoficznych, teologicznych, historiozoficznych, a nawet z nauk ścisłych dotyczących tego wielkiego dzieła. Zdumiewa tak długi okres jego twórczych działań obejmujący ponad siedemdziesiąt aktywnych lat, w którym wybitne dzieła powstawały do końca. Całość pogrupowano w dwóch zasadniczych działach: *Opracowania w języku polskim* oraz *Opracowania w językach obcych*, przy czym w dziale pierwszym przyjęto czteroczęściowy podział materiału, co czyni tom przejrzystym i łatwym w użytkowaniu. Obserwujemy przemiany, jakie dokonywały się w miłoszologii w kraju i na świecie, kolejne fazy i etapy, poczynając od dwudziestolecia, a na latach ponoblowskich kończąc. Jak w kalejdoskopie widzimy największego polskiego poetę i pisarza XX wieku i jednego z najwybitniejszych na świecie, i wracamy do jego utworów i tekstów.

Krzysztof Myszkowski

**Czesław Miłosz**, *Zarchiwum. Wybór publicystyki z lat 1945–2004*, pod kierunkiem Aleksandra Fiuta zebrali, odczytali z rękopisów, zredagowali

i opracowali Mateusz Antoniuk, Stanley Bill, Karina Jarzyńska, Ewa Kołodziejczyk, Marzena Woźniak-Łabieniec, „Dzieła zebrane”, tom 43, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020

**Czesław Miłosz**, *Bibliografia przedmiotowa 1932–2020. Wybór*, pod kierunkiem Aleksandra Fiuta opracował Emil Pasierski, współpraca: Stanley Bill, Xavier Farre Vidal, Nikolaï Iwanow, Beata Kalęba, Magdalena Lubelska-Renouf, Anna Małyszkievicz, Marian Zaczyński, Marek Zaleski, Małgorzata Zemła, „Dzieła zebrane”, tom 44, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020

**Jakub Beczek**, ur. 1976 w Żyrardowie, literaturoznawca, autor wierszy i recenzji, edytor listów Edwarda Stachury; ostatnio opublikował książkę *Teraz oto jestem. Edward Stachura we wspomnieniach* (2020). Mieszka w Warszawie.

**Katarzyna Bieńkowska**, ur. 1972 w Warszawie, tłumaczka, krytyk literacki, autorka wierszy; ostatnio opublikowała tomik *Działania na ulamkach* (2010). Mieszka w Pułtusku.

**Kazimierz Brakoniecki**, ur. 1952 w Barczewie, poeta, eseista, tłumacz poezji frankofońskiej, regionalista; ostatnio opublikował: *Drzewo alfabetu* (2019), *Twarze świata* (2019) oraz *Poeta i świat. Wyznania, wywiady, wiersze* (2020). Mieszka w Olsztynie.

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

**Henryk Citko**, ur. 1964 w Augustowie, kustosz Archiwum Zbigniewa Herberta w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej, edytor m.in. ineditów i korespondencji Zbigniewa Herberta. Mieszka w Warszawie.

**Stanley E. Gontarski**, ur. 1942, profesor literatury angielskiej na Stanowym Uniwersytecie Floryda; w latach 1992–2008 redaktor naukowy magazynu „Journal of Beckett Studies”; autor fundamentalnego przewodnika po twórczości

Becketta *The Grove Companion To Samuel Beckett* (2004); współpracował z Beckettem przy dwóch produkcjach – teatralnej i filmowej wersji *Co gdzie* oraz scenicznej wersji *Towarzystwa*; przyczynił się do powstania jednoaktówki *Impromptu Ohio*, którą Beckett napisał na jego prośbę na sympozjum w Columbus w 1981. Mieszka w USA.

**Zbigniew Herbert** (1924–1998), poeta, dramaturg, eseista [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 1998 nr 1 (17), 1999 nr 2 (22) i dodatek do nr. 2/2008 (58)]; ostatnio ukazały się m.in.: *Pan Cogito szuka rady. Mr Cogito Seeks Advice* (2017), *Wiersze wybrane. Wydanie nowe, zmienne* (2017).

**Michael Krüger**, ur. 1943 w Wittgendorf, niemiecki poeta, prozaik, tłumacz, wydawca i edytor; redaktor naczelny miesięcznika literackiego „Akzente” i prezydent Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych; autor około dwudziestu książek poetyckich; ostatnio opublikował *Umstellung der Zeit* (2013); w Polsce ukazały się powieść *Wiolonczelistka* (2005) i wybór wierszy *Pejzaż z drzewem* (2013); wiersz *Wybór Zbigniewa Herberta* ukazał się we „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 31 sierpnia 2016.

**Ryszard Krynicki**, ur. 1943 w Sankt Valentin (Austria), poeta i wydawca; autor tomów poetyckich, tłumacz poezji niemieckojęzycznej, m.in. Paula Celana, Georga Trakla, Nelly Sachs; edytor tomów wierszy m.in. Zbigniewa Herberta i Wisławy Szymborskiej; ostatnio opublikował przekład wierszy Hansa Magnusa



Enzensbergera *Spotkanie innego rodzaju* (2019) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2013 nr 2 (78)]. Mieszka w Krakowie.

**Antoni Libera**, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; ostatnio opublikował *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta* (wraz z Januszem Pydą OP) (2015, 2018), 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 tomik *Zaginiona we śnie* (2019) oraz *Domy dni. Antologia osobista* (2020). Mieszka w Krakowie.

**Piotr Matywiecki**, ur. 1943 w Warszawie, poeta, eseista, krytyk literacki; ostatnio opublikował tomik *Do czasu* (2018) i *Poematy biblijne* (2020). Mieszka w Warszawie.

**Krzysztof Myszkowski**, ur. 1952 w Toruniu, pisarz; ostatnio opublikował *Puste miejsce* (2018), *Punkt wyjścia* (2019) i *Pułapkę Becketta* z Markiem Kędzierskim (2020). Mieszka w Toruniu i w Bydgoszczy.

**Jacek Napiórkowski**, ur. 1966 w Rzeszowie; autor wierszy i prozaik; redaktor naczelny „Nowej Okolicy Poetów”; ostatnio opublikował tom wierszy *Święto* (2016) i zbiór opowiadań *Gniazdo* (2017). Mieszka w Rzeszowie.

**Piotr Piaszczyński**, ur. 1955 w Olsztynie, autor wierszy, publicysta, krytyk literacki; ostatnio opublikował *Przerwę w podróży* (2014). Mieszka w Kolonii.

**Jerzy Plutowicz**, ur. 1947 w Bielsku Podlaskim; autor wierszy i eseista; ostatnio opublikował, tom wierszy *Krąg* (2016) oraz tom esejów *Kładka przez rów. Obrona modernizmu* (2019). Mieszka w Białymstoku.

**Tomasz Różycki**, ur. 1970 w Opolu, poeta, tłumacz; ostatnio opublikował: tomy wierszy *Wiersze wybrane* (2018) i *Kapitan X* (2020) oraz tom esejów *Próby ognia. Błędna kartografia Europy* (2020). Mieszka w Opolu.

**Krzysztof Siwczyk**, ur. 1977 w Knurowie, poeta, eseista; ostatnio opublikował: *Manual. Felietony i szkice z lat 2013–2019* (2020) oraz tom wierszy *Osobnik* (2020). Mieszka w Gliwicach.

**Leszek Szaruga**, ur. 1946 w Krakowie, autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckojęzycznej i rosyjskiej, profesor Uniwersytetu Warszawskiego; ostatnio opublikował m.in. zbiór aforyzmów *Kanibale lubią ludzi* (2019), tom esejów *Przestrzenie dialogu* (2019) oraz *Istnienie* (2020) *Deutsche vita. Zarys dziejów literatury niemieckiej do końca wojny trzydziestoletniej* (2020) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2016 nr 1 (89)]. Mieszka w Warszawie.

**Piotr Szewc**, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki; ostatnio opublikował tom wierszy *Światelko* (2017) oraz *Tymczasem. Wybór wierszy* (2019). Mieszka w Warszawie.

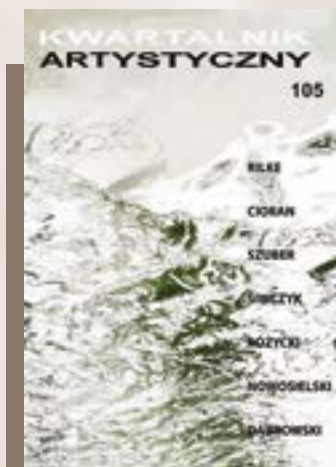
**William Shakespeare** (1564–1616), jeden z największych dramaturgów świata, autor m.in. *Romea i Julii*, *Makbeta*, *Hamleta*, *Króla Leara* i *Burzy*.

**Artur Szlosarek**, ur. 1968 w Krakowie, poeta, tłumacz, eseista; ostatnio opublikował *Późne echo* (2017). Mieszka w Berlinie.

**Marta Tomczok**, ur. 1980 w Knurowie, literaturoznawczyni, profesor Uniwersytetu Śląskiego; ostatnio opublikowała *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja* (2019). Mieszka w Katowicach.

**Maciej Wróblewski**, ur. 1968 w Elku, eseista i krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; ostatnio opublikował *Doświadczenie dzieciństwa. Studium z antropologii literatury* (2019). Mieszka w Toruniu.

# „KWARTALNIK ARTYSTYCZNY” W 2020 ROKU



## Nr 1/2020 (105)

- ♦ Rainer Maria Rilke – *Zwiastowanie* w przekładzie Antoniego Libery
- ♦ Emil Cioran – *Okna na nicość* w przekładzie i z notą Ireneusza Kani
- ♦ Wiersze: Janusza Szubera, Tomasza Różyckiego, Tadeusza Dąbrowskiego, Łukasza Nicpana oraz Fleur Adcock i George'a Mackay'a Browna w przekładzie Andrzeja Szuby
- ♦ Krzysztof Siwczyk – *W pomroce*
- ♦ Kazimierz Nowosielski – *Karola Olgierda Borchardta morska szkoła życia*
- ♦ Renia Spiegel – *Pamiętnik 1939–1942* (fragmenty) w opracowaniu Ewy Bathelier
- ♦ Wkładka ze zdjęciami – Joanny Helander, pt. *Pisarze*
- ♦ *Varia*: Stefan Chwin, Krzysztof Myszkowski, Tomasz Różycki, Leszek Szaruga, Piotr Szewc
- ♦ *Recenzje i Noty o książkach*: Krzysztof Lisowski, Wojciech Tomasiak, Andrzej Zawada, Leszek Szaruga, Konrad Zych, Piotr Sobolczyk, Bogusław Kierc, Tomasz Waszak, Bartosz Suwiński, Maciej Wróblewski, Krzysztof Myszkowski



## Nr 2/2020 (106)

- ♦ *Czarna maska* – libretto opery Krzysztofa Pendereckiego na podstawie dramatu Gerharta Hauptmanna pod tym samym tytułem w przekładzie Antoniego Libery i z jego szkicem wprowadzającym
- ♦ Czesław Miłosz – *Kwestie narodowości i patriotyzmu*; „*Skorzystam z przywileju poety...*” w przekładzie Magdaleny Heydel; „*Rozmyślam o strefie pośredniej*”; esej Aleksandra Fiuta o esejach Czesława Miłosza pt. „*Pisane było?*”; Listy Czesława Miłosza do Krystyny i Stefana Chwinów z notami Krystyny Chwin-Lars; esej Stefana Chwina *Wiara, nadzieja i Miłosz*; wkładka ze zdjęciami Aleksandra Fiuta pt. *Moje spotkania z Czesławem Miłoszem (1979 – lata 90.)*
- ♦ Wiersze Susany Szwarz w przekładzie i z notą Krystyny Rodowskiej oraz Mirosława Dzieńca, Kazimierza Brakonieckiego, Piotra Szewca
- ♦ Szkice Krzysztofa Myszkowskiego – *Domek z kart* i Marka Kędzierskiego – *Epoka jest niezwykła, dziwne czasy nastąpiły*
- ♦ *Varia*: Stefan Chwin, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek
- ♦ *Recenzje i Noty o książkach*: Maciej Wróblewski, Piotr Sobolczyk, Krystyna Rodowska, Marta Tomczok, Konrad Zych, Tomasz Mizerkiewicz, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Paweł Tański

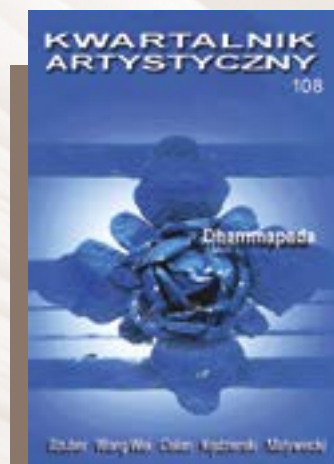
### Nr 3/2020 (107)

- ♦ Wisława Szymborska – przekłady wierszy francuskich poetów barokowych i dwie kartki poprawionego przekładu *Bereniki* Jeana Racine'a; esej Aleksandra Fiuta pt. *Szymborska zagląda w barok*; wkładka ze zdjęciami, rękopisami i wyklejankami Szymborskiej z Fundacji jej imienia w opracowaniu Sebastiana Kudasa; Wisława Szymborska – List do Ryszarda Krynickiego, wyklejanki oraz przypisy adresata
- ♦ Wiersze Krystyny Rodowskiej i w jej przekładzie Leopoldo Castilla oraz Ewy Sonnenberg, Samantha Kitsch, Anny Matysiak
- ♦ Antoniego Libery szkic i wariacje na temat Jerzego Pilcha
- ♦ *Varia*: Stefan Chwin, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek
- ♦ *Recenzje i Noty o książkach*: Leszek Szaruga, Paweł Tański, Krzysztof Siwczyk, Krzysztof Myszkowski, Jakub Beczek, Bogusław Kierc



### Nr 4/2020 (108)

- ♦ Ostatnie wiersze Janusza Szubera i pożegnanie Antoniego Libery
- ♦ *Dhammapada* czyli *Ścieżka Prawdy* (fragmenty) w wyborze, przekładzie, z przypisami, komentarzami i szkicem wprowadzającym Ireneusza Kani pt. *Dhammapada – buddyjski „katechizm” i księga mądrości*
- ♦ Wang Wei – wiersze w przekładzie z języka chińskiego i ze szkicem wprowadzającym Jacka Hajduka
- ♦ Paul Celan – *Fuga śmierci* w przekładach Stanisława Jerzego Leca oraz Antoniego Libery i z jego szkicem wprowadzającym
- ♦ Wiersze Piotra Matywieckiego, Bogusława Kierca, Andrzeja Szuby, Tomasza Hrynacza, ks. Janusza Adama Kobierskiego
- ♦ Marek Kędzierski – *Józef Kordian* (fragment opowieści)
- ♦ Esey Andrzeja Zawady o wierszach Wisławy Szymborskiej
- ♦ *Varia*: Kazimierz Brakoniecki, Stefan Chwin, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga, Piotr Szewc, Artur Szlosarek
- ♦ *Recenzje i Noty o książkach*: Marta Tomczok, Karol Płatek, Tomasz Waszak, Jakub Beczek, Oskar Meller, Krzysztof Lisowski, Jerzy Madejski, Piotr Szewc, Krzysztof Myszkowski, Leszek Szaruga
- ♦ Reklama Biblioteki „Kwartalnika Artystycznego”

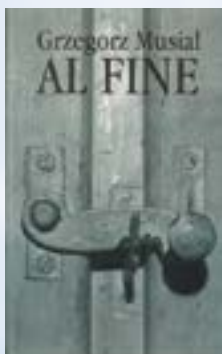




ABSE ACHMATOWA ADAMIEC ADCOCK AHREND AJVAZ ALOCHIN ALTIEV AMICHAJ ANCKET ANDERMAN ANDRZEJEWSKI ANTONIUK APOLLINAIRE APPEL ARP ASMUS ASPENSTRÖM ATWOOD DAUBIGNÉ AUGUSTYNIAK AUSLÄNDER AUSTER AWIDAN AWINGERCEW BACHMANN BACON BACZAK BADZIĄG BAGIĆ BAGIŃSKI BAJSIĆ BAKEWYŚKI BALANTIN BALCERZAN BALIŃSKI BANACH BANVILLE BARAN BARANOWSKA BARAŃSKA BARRAL BARTCZAK BARTOSZEWSKI BASHŃ BATHELIER BAUCHROWICZ-KŁODZIŃSKA BECKETT BECZEK CZ. BEDNARCZYK K. BEDNARCZYK BE'ER BELMONT BENKA BENN BERLIN BERNACKI BERNADAC BERNHARD BERNOLD BESANÇON BESZCZYŃSKA BEYER BIAŁOSZEWSKI BIELSKA-KRAWCZYK BIENKOWSKA BIENKOWSKI BIGA BLIN BLOOM BŁASIAK BŁOŃSKA BŁOŃSKI BOBKOWSKI BOCHNEK BOCHENSKI BOCZKOWSKI BOLEC BOLECKA BOLECKI BOLEWSKI BORAWSKA BORGES BORKOWSKA BOROWIEC BORUŃ JAGODZIŃSKA BOURGEOIS BRAKONIECKI BRAUN BRAUTIGAN BRAY BRECHT BRINKMANN BRKA BRODA BRODSKI W. BRONIEWSKI BROWN BRUNNÉ BRZOSKA BUKOWSKI BUNIN BUREK BURIAN BURYŁA BUSZA BÜTTNER CADENAS CALDER CASTILLA ČEČEK CELAN CELEWICZ CÉLINE CENDRARS CHALFI CHARMS CHETWYND CHEVILLARD CHLEBNIKOW CHOJNOWSKI CHOLIN CHWIN CHWIN-LARS CIELECKI CIELESZ CIEŚIELSKA CIEŚLAK CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI CIORAN CIŚŁO CLAUDEL CLUCHEY CONNOR CORYELL CRONIN CUMMINGS CVETKOVSKI CWIETAJEWĄ CYRANOWICZ CZARKOWSKI CZAYKOWSKI CZĘSTOCHOWSKI CZORYCKI CZUCHNOWSKI CZUKU CŹWIKLIŃSKI DANILEWICZ-ZIELIŃSKA DANN DĄBEK DĄBROWSKA DĄBROWSKI DEHNEL DELEUZE DEMBOWSKI DERDOWSKI DERVAL DEVILLE DEBICZ DĘTKOŚ DICKINSON DEUSKI DOBIES DOMARUS DOOLITTLE DORN DRAWERT DRIVER DUBOWIK DUKES DUNIN DUPIN DURAKOVIĆ DURAS DYAKOWSKI DZIEŃ DZIURZYŃSKI DŻUMAŁA ECHENOZ T.S. ELIOT ENDRES ENGELKING ENRIGHT ENZENSBERGER ESSLIN FABJAN FALAŃSKI FERENC FERRINI FIETT FILIPIAK FIUT FLAUBERT FLEISCHMANN FLETCHER FRAJLIICH FRANASZEK FRANCUZ FRANIA FRÉNAUD FRIEDELÓWNA FRYDRYCZAK FUCHS GAILLY GALAS GARDZIELEWSKA GARLICKA GASPAROW GENET GEORGIEW A. GIACOMETTI M. GIACOMETTI GIBASZEK GIDLECKA GIEROYC GIERZEWSKI GILBOA GINSBERG GIZELLA GLEŃ GLONDYS GŁOWIŃSKI GNIAZDOWSKA GOERKE GOLLNIKOWA GÓMÓRI GORBANIEWSKA GORCZYŃSKA GÓRSKI GRABOWSKI GRENIER GROSSMAN GRUCHAŁA GRUDZIŃSKA GRÜNBEIN GRUŚE GRYKO GRYNBERG GRZEBALSKI GRZEGORZEWSKA GRZESIAK GUMIŁOW GURI GUTOROW GUTOWSKI HAJDUK HALAS HALEVI HAMKAŁO HANDKE HARRIS HARTWIG HASS HASSEK HAUPTMANN HAVEL HAWAŁEJ HAZZARD HEANEY HEDLUND HEJMEJ HELLIKES K. HERBERT Z. HERBERT HERLING-GRUDZIŃSKI HERTZ HETMAN HEYDEL HIEBEL HIRSCHBERG HODROVÁ HOFFMAN HOFFMANN HÖLDERLIN HOLLAND HOLUB HONET HRYNACZ HUNKELER HUNTER IONESCO ISSA IWANUK IWANOW JACCOTTET JAGIEŁŁO JAKUBOWSKA-FIJAŁKOWSKA JAKUBOWSKI JAN PAWEŁ II JANKO JANKOWSKI JARNIEWICZ JARZEBSKI JASEK JASPERS M. JASTRUN T. JASTRUN JASTRZEBIEC-MOSAKOWSKI JEDLIŃSKI JELINEK JELLOUN JENTYS JONATAN JOYCE JUARRO JULIET A. JUREWICZ J. JUREWICZ JURKOWSKA JURZYSTA KAFKA KAJAK KAKAREKO KALANDYK KALB KALEBA KALINOWSKI KALISZCZAK KALOTA-SZYMAŃSKA KÄNCZELI KANIA KANTOR KAPUŚCIŃSKI KARALIUS KARASEK KAROLAK KASTEL-BLUM KAWARIS KEFF KĘDZIERSKI KIBIROW KIELAR KIEPUZEWSKI KIERC KIJOWSKI KIRKILLO-STACEWICZ KIŚEVIĆ KITSCH KIZNY KLEDZIK KLEJNOCKA KLEJNOCKI KLEJNA KLOTT J.A. KŁOCZOWSKI OP J.M. KŁOCZOWSKI P. KŁOCZOWSKI J.A. KOBIEŃSKI R. KOBIEŃSKI KÖHLER KOLBE KOLTÉŚ KOŁACKA KONWICKI JAKUB KORNHAUSER JULIAN KORNHAUSER KORZENIOWSKI KOŚCIŃSKA KOŚCIAŁKOWSKA KOŚKA KOŃAŃSKI KOTKOWSKI KOTLARCZYK KOTT KOVILOWSKI K. KOZIOŁ U. KOZIOŁ KOZMIŃSKI KRALL KRASIŃSKI KRAUSS KREMER KRONHOLD KRÓL KRÜGER KRYNICKI KRYSZAK KRZYŻAN KUBIAK KUCIAK KUDAS KURAS KUREK KURYŁAK KURYŁUK KÜSTER KUŚ KUŹMIŃSKI KUŹDOWICZ KWIETKAUSKAS KWIATKOWSKI LALIĆ LAMPRECHT LASBECKI LASKER-SCHÜLER LATAWIEC LE CLÉZIO LEC LEFCOWITZ LEHTINEN LEIRIS LEKSYCZYKI LEM LEMPP LENKOWSKA LENOIR LEOCIAK LEOPARDI LESZKOWICZ LEVERTOV LEVINE LEWANDOWSKI LEYVA A. LIBERA Z. LIBERA LIGEZA LIČEANU I. LINDON J. LINDON LIPKA LIPSKA LIPSKI LIRA-SLIWA LISOWSKI LORD LOVELL IÓW LUBIŃSKA LUDWIKOWSKA LUKIĆ LUPA LUTOSŁAWSKI ŁUKASIEWICZ ŁUKASZEWICZ ŁUSZCZYKIEWICZ MACCAIG MACIERZYŃSKI MACKIEWICZ MADEJSKI MAGEN MAJ MAJERSKI MAKOVIĆ MALANOWSKI MALINA MALISZEWSKI MAŁACHOWSKI MARANO MARCZEWSKI MARJAŃSKA MASIANIS MASOŃ MATUSZEWSKI MATYŚIAK MATYWECKI MAUVIGNIER MCMULLAN MELBECHOWSKA-LUTY MELECKI MELLER MENASSE MESHONNICH MICHAJŁOWSKAJA MICHAŁ ANIOŁ MICHAŁOWSKI MICHNIK MIĘDZYŃSKI MIELHORSKI MIESZKO MIĘDZYRZECKI MIKOŁAJCZAK MIKOŁAJEWSKI MIŁOŚLAWSKI MIŁOŚZ MISIAK MITTERRMAYER MITZNER MIZERKIEWICZ MŁADENOSKI MOCARSKA-TYCOWA MOCZKODAN MOCZULSKI MOMRO MORAWIEC MORGAN MOŚCICKI MOYER MROZIŃSKI MÜLLER-FREIENFELS MURCIA MUSIAŁ MUSZYŃSKI MYSZKOWSKI NAPIÓRKOWSKI NASIŁOWSKA NDIAJÉ NEUGER NICPAN NIEMIEC NIXON NOWACKI NOWAKOWSKA NOWAKOWSKI K. NOWICKI W. NOWICKI NOWOSIELSKI OBREMSKI OLEK OLEDZKA-FRYBESOWA OŃATE ONDAATJE OPALIŃSKA ORDAN OREŁOŃ ORSKI OSA OSTER OSTI OSZAJCA OŻÓKÓ PACHOCKI PACHOLSKI PANECZKO PANKOWSKI PAPIESKA PAPIESKI PAULIŚ PAWŁOWSKA PAŹNIEWSKI PENDERECKI PEPIATT PETRESKI PIASZCZYŃSKI PICARD PIECHOCKA PIECHOWICZ PIECZYŃSKI PIETRYK PIĘTNIEWICZ PILCH PINGET PINTER PINTILIE PIRIE PIWKOWSKA PJEUCUH PLATH PLESZYŃSKI PLUTOWICZ PŁATEK POLKOWSKI POLLAKÓWNA POMORSKI POTOKAR POUND POUNTNEY PRAŻMO PROCKI PROUST PRUSS PRUSZYŃSKI PRZEGALIŃSKI PRZYBYŁAK PRZYBYŚLAWSKI PUĆCIATA PYDA OP QUADFLIEG RABINOWICZ RACINE RADZIEJOWSKI RAJCKOVIĆ RASZKA RAWIKOWICZ RENOUDARD REŚICKI REUBNER REVERDY REXROTH RIEGEL RIEGER RILKE ROBBE-GRILLET ROBERTS ROCA RODOWSKA ROGUSKI ROMANIUK ROMANOW ROSENTHAL ROSIŃSKA ROSSET ROSZAK ROTH ROTHMANN ROUAUD J. RÓZEWICZ S. RÓZEWICZ T. RÓZEWICZ RÓZYCKI RUBINSTEIN RUSINEK RUTKOWSKI J.M. RYMKIEWICZ RZĘDZIAN RZONCA SACHS SADECKI ŚALAMUN SALMONOWICZ SALSKA SARAJLIĆ SARNA SARRAUITE SARTORIUS SARTRE SAS SAWICKA SCHAUB SCHEIDEGGER SCHILLER SCHNEIDER SCHUBERT SCHUYLER SEIFERT SEJFAS SELLMER SENKTAS SEXTON SHLIEN SIEGEL SIEMASZKO SIENKIEWICZ SIMIĆ SIMON SINGER SIWCZYK SIWIEC SKRENDO SKUCZYŃSKI SKWARŃNICKI ŚLAWIŃSKA ŚLAWNIKOWSKI ŚŁOŃSKA ŚMALCERZ ŚMOLKA ŚNYDER SOBKOVIAK SOBOLCZYK SOBOLEWSKI SOBOL-JURCZYKOWSKI SOCHON SOKOKLES SOKOŁOWSKI SOLIŃSKI SOMMER SONNENBERG SPARK SPIEGEL STACHURA STANIŁKO STANKOWSKA STARCZAK-KOZŁOWSKA STASIUK STAŚKIEWICZ STEFKO STERN STERNA-WACHOWIAK STOJIC STRAMM STRERUWITZ STROIŃSKI STRUMIŁO-MIŁOŚZ STRUMYK STYCZEŃ SULEJMAN SUSLIN SUWIŃSKI SYLVESTER SYNDER SYNORADZKA-DEMADRE SZAFRANIEG-SZARMACH SZARUGA J.J. SZCZEPAŃSKI SZEWEC SZKŁOWSKI SZŁOSAREK SZUBA SZUBER SZWALBE SZWARC SZYMANOWSKI A. SZYMAŃSKA B. SZYMAŃSKA I. SZYMAŃSKA SZYMBORSKA ŚMIEJA ŚWIETLIK TABORSKI TAHAR BEN JELLOUN TAŃSKI TARASEWICZ TERC THOMAS TISCHNER TKACZYSZYŃ-DYCKI TOCINOWSKI TOMASIK TOMASZEWSKI TOMCZOK TOMLINSON TOUSSAINT TRAKL TRÉŠŃÁK TRIECHEL TRZECIAKOWSKI TRZEŚNIEWSKI TUNNER TUSZYŃSKA TWARDOWSKI TYRANKIEWICZ URBAŃSKA VARGA VENCLOVA de VIAU VIEL VODUŠEK WAGA WAJDA WALC WALSER WANG WANIEK WANTUCH WARRILOW WARTA WASZAK WEBER WELTER WENCEL WENDORFF WHITELAW WHITMAN WIECZOREK WIKTOROWSKA WILDE WILLIAMS WINIARSKI WIRPSZA WIŚNIEWSKI WITKOWSKI WITTCHEN-BAREŁKOWSKA WOHN WOJCIECHOWSKA WOJCIECHOWSKI WOLEŃSKI WOLSKI WOLĘK WOŁOŚYŃ WOLOWIEC WOROSZYŃSKI WÓJCIK WRÓBLEWSKI WYCZÓŁKOWSKA K. WYKA M. WYKA YEATS YOURCENAR J. ZACH N. ZACH ZADURA ZAGAJEWSKI ŻAGAR ZAJC ZALESIŃSKI ZALESKA ZAMIARA ZARĘBIANKA ZAWADA ZAWISTOWSKI ZBGARLIŃSKI ZETTINGER ZIELENKIEWICZ ZYCH ŻAKIEWICZ ŻYŁKO

28 lat

## BIBLIOTEKA „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

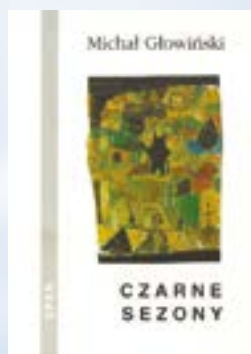


Grzegorz Musiał

**AL FINE**

1997

nakład  
wyczerpany



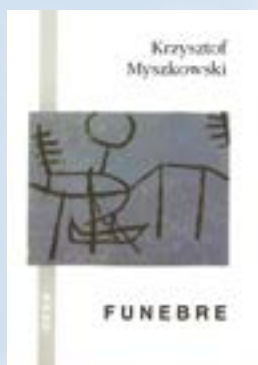
Michał Głowiński

Michał Głowiński

**CZARNE  
SEZONY**

1998

cena 15 zł



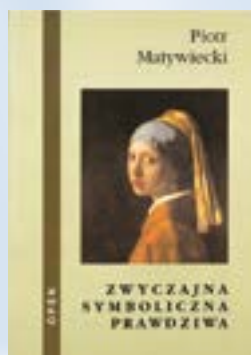
Krzysztof  
Myszkowski

Krzysztof  
Myszkowski

**FUNEBRE**

1998

cena 15 zł



Piotr  
Matywiecki

Piotr Matywiecki

**ZWYCZAJNA  
SYMBOLICZNA  
PRAWDZIWA**

1998

cena 12 zł



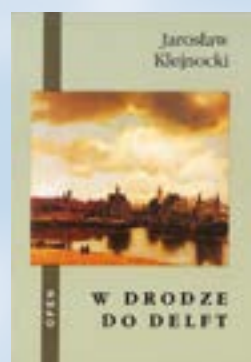
Mirosław  
Dzień

Mirosław Dzień

**CIERPLIWOŚĆ**

1998

nakład  
wyczerpany



Jarosław  
Klejnocki

Jarosław  
Klejnocki

**W DRODZE  
DO DELFT**

1998

cena 12 zł





Grzegorz Musiał

**DZIENNIK  
Z IOWA**

2000

cena 17 zł



Bożena Keff

**NIE JEST  
GOTOWY**

2000

nakład  
wyczerpany



Janina  
Kościółkowska

**BIŁ MI!**

2000

nakład  
wyczerpany



Maria  
Danilewicz-Zielińska

**BIURKO  
KONOPNICKIEJ**

2000

cena 15 zł



Grzegorz Musiał

**KRAJ  
WZBRONIONEJ  
MIŁOŚCI**

2001

cena 12 zł



Jerzy Andrzejewski

**DZIENNIK  
PARYSKI**

2002

nakład  
wyczerpany



Tadeusz Nowakowski

**OBÓZ  
WSZYSTKICH  
ŚWIĘTYCH**

2003

nakład  
wyczerpany



Mieczysław Orski  
**LUSTRATORZY  
WYOBRAŹNI,  
REWIDENCI FIKCJI**

2002  
nakład  
wyczerpany



Kazimierz Hoffman  
**ZNAKI**

2008  
nakład  
wyczerpany



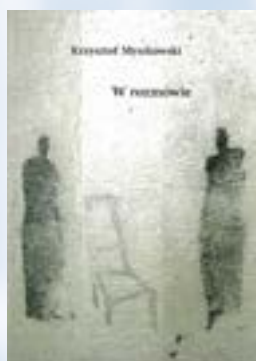
Krzysztof  
Myszowski  
**ADDENDA**

2017  
cena 30 zł



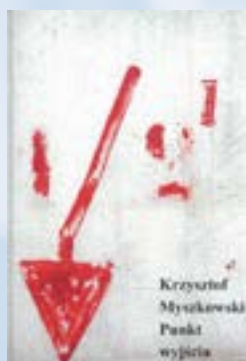
Krzysztof  
Myszowski  
**PUSTE MIEJSCE**

2018  
cena 35 zł



Krzysztof  
Myszowski  
**W ROZMOWIE**

2018  
cena 25 zł



Krzysztof  
Myszowski  
**PUNKT  
WYJŚCIA**

2019  
cena 40 zł



Marek Kędziński  
Krzysztof Myszowski

**PUŁAPKA BECKETTA**

2020  
cena 35 zł



**KWARTALNIK ARTYSTYCZNY**

*prenumerata*

w kraju i za granicą



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

**Wydawca:**

Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy



**Adres redakcji:**

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6

tel. 52 585 15 02 wewn. 115

e-mail: [kwartalnik@kpck.pl](mailto:kwartalnik@kpck.pl)

[www.kwartalnik.art.pl](http://www.kwartalnik.art.pl)

Prenumerata: Barbara Laskowska, tel. 52 585 15 02, wewn. 101

**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 4305 7874

„Kwartalnik Artystyczny”

Projekt okładki: Ewa Bathelier

Korekta: Barbara Dąbrowa, Ligia Podgórska

DTP: Wydawnictwo Pejzaż, Stadnicki s.k.

ul. dr. Karola Marcinkowskiego 1/2, 85-056 Bydgoszcz, [projektpejzaz.pl](http://projektpejzaz.pl)

Druk i oprawa: Drukarnia Abedik, Bydgoszcz

*Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje  
Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu  
i Urzędowi Miasta Bydgoszczy za pomoc finansową w wydaniu numeru 1/2021*



Województwo  
Kujawsko-Pomorskie



Miasto  
Bydgoszcz

Instytut Literatury

Monika Krajewska, *Wilcze tropy. O twórczości Mariusza Wilka*, seria: Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków 2021

Hanna Kryńska, *„Rzeczy niepokój”. O twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, seria: Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków 2021

Maciej Nowak, *Inaczej przeżyta nowoczesność. O pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego*, seria: Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis”, Kraków 2020

Instytut Literatury, Agencja Dramatu i Teatru

Jarosław Jakubowski, *Witaj Barabaszu. Nowe dramaty*, Warszawa 2020

Instytut Literatury, Oficyna Wydawnicza Volumen

*Antologia dzienników pandemicznych. Wiosnę odwołano*, seria: Dzienniki Pandemiczne Instytutu Literatury, Kraków – Warszawa 2020

Walery Butewicz, Jacek Adamczyk, Miłosz Tomkowicz, *Świat w grupie ryzyka*, seria: Dzienniki Pandemiczne Instytutu Literatury, Kraków – Warszawa, 2020

Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka

Marek Hłasko, *Diabły w deszczu*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 182, Mikołów 2020

Petr Hruška, *Szmaty i drut*, tłumaczenie Franciszek Nastulczyk, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 180, Mikołów 2020

Bogdan Prejs, *Wanna na balkonie*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 179, Mikołów 2020

Witold Wirpsza, *Drugi opór*, Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego, tom 181, Mikołów 2020

K.I.T. Stowarzyszenie Żywych Poetów, Miejska Biblioteka Publiczna im. Księcia Ludwika I

Olaf Clemensen, *Lato ATO*, seria: „Faktoria Prozy”, tom VIII, Brzeg 2020

Państwowy Instytut Wydawniczy

*Bibliografia Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Dzieła zebrane”, tom 1: 1885–1989, tom 2: 1990–2019*, Warszawa 2020

Wasył Słapczuk, *Nowiutki rower starych binokli*, przełożył Bohdan Zadura, Warszawa 2021

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi, Instytut Literatury

Maciej Taranek, *Impresariat*, seria: Biblioteka Literacka Kwartalnika „Nowy Napis”, Łódź – Kraków 2020

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział Olsztyn

Andrzej Wojciechowski, *Cyfry lęku*, Biblioteka Autorów Warmii i Mazur, seria 5., tom X, Olsztyn 2020

Wydawnictwo a5

Wojciech Bonowicz, *Wiersze wybrane*, seria: Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5, tom 111, Kraków 2020

Wydawnictwo Austeria

Renata Gorczyńska, *Portret mężczyzny z kamerą*, seria: „Z rękopisów”, Kraków, Budapeszt, Syrakuzy 2020

Wydawnictwo MG

Charlotte Brontë, *Villette*, tłumaczenie Róża Centnerszwerowa, Warszawa 2021

Michał Bułhakow, *Życie pana Moliera*, przekład Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, Warszawa 2021

Antoni Gołubiew, *Bolesław Chrobry. Puszcza*, Warszawa 2020

Ksawery Pruszyński, *Trzynaćcie opowieści*, Warszawa 2021

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

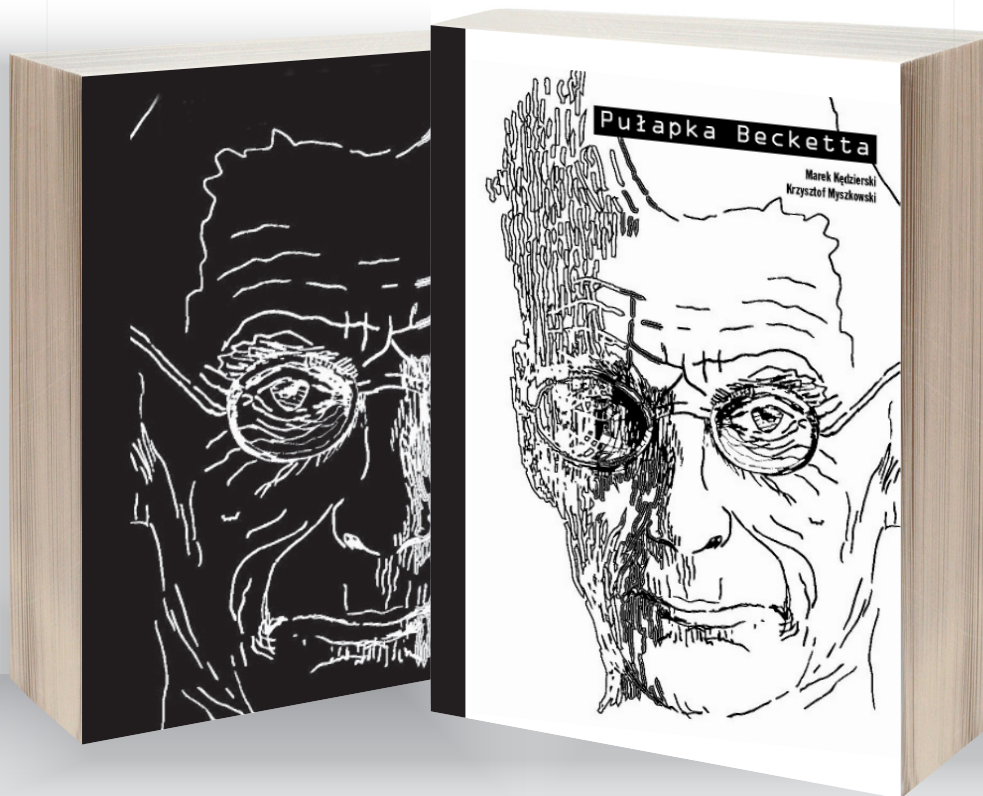
Artur Duda, *Teatr w Toruniu 1904–1944. Opowieść performatyczna*, Toruń 2020

## BIBLIOTEKA „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Ten dialog od samego początku miał poruszać się według prawideł logiki nastroju i kaprysu rozmówców. Z założeniem i zastrzeżeniem, że wynikają z imperatywu poszukiwania. Miały to być rozmowy bez planu szczegółowego, ale niekoniecznie bez ładu i składu.

Przeskakiwaliśmy z tematu na temat – nie tracąc wszakże z oczu naczelnego tematu – z nadzieją, że może się to okazać bardziej odkrywczym niż przewidywalne formuły jednego egzegety. Że na styku osnowy i wątku, w pęknięciach między płytami tektonicznymi, pod nawarstwieniami zasklepianych stwierdzeń i potwierdzeń, w tym dwugłosie może nagle zaświtać, między wierszami lub nie, jakaś mała prawda, która nie objawiłaby się w uczonym wywodzie.

(ze słowa wstępnego)



Książkę można zamówić w redakcji „Kwartalnika Artystycznego”  
tel. 52 585 15 02 w. 101 lub 115, e-mail: [kwartalnik@kpck.pl](mailto:kwartalnik@kpck.pl)

**CENA 11 zł (8% VAT)**

ISSN 1232-2105



**INDEKS 36294**