

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

115



Paris
art

REDAKCJA:

Krzysztof Myszkowski – redaktor naczelny

Anna Broda – biuro redakcji

ZESPÓŁ:

Adam Bednarek, Jan Błoński (1931–2009), Stefan Chwin, Aleksander Fiut,
Michał Głowiński, Marek Kędzierski, Julian Kornhauser, Leszek Szaruga

FRIEDRICH SCHILLER	3	Pierścień Polikratesa w przekładzie Antoniego Libery
ANTONI LIBERA	6	Nota
PIOTR MATYWIECKI	7	Sonda
	11	Haiku – dwadzieścia dwa
MIRON BIAŁOSZEWSKI	15	Listy do Jadwigi Stańczakowej
PIOTR SOBOLCZYK	29	Komentarz edytorski
KRYSTYNA RODOWSKA	31	Continuum
	32	Villancico
	33	„Rezydentka” w cieniu bazyliki. (Zapiski z Bordeaux, maj – czerwiec 2004, fragment)

MIASTA SZTUKI – PARYŻ

MAREK KĘDZIERSKI	41	*** (<i>Jak uartystycznąć...</i>)
ALEKSANDRA NOSALSKA	43	Muzea nowoczesności – fragmenty miasta
MAREK KĘDZIERSKI	61	Stracone i nie stracone okazje. Dialogi – kontrapunkty – konwergencje
ALEKSANDRA NOSALSKA	83	Fragmenty ulotne. Marzec 2022
MAREK KĘDZIERSKI	105	Mój kilometr Paryża
KRYSTYNA LARS	131	Uciekli z ogrodu
	134	Hymn spokojnych jezior na cześć niezdobytch gór
MAŁGORZATA SOKORSKA	136	Światło na Caravaggia
	137	Czas duszy • Czarna rzeka • Moment
	138	Nie minęło • Lato 2022. Telegram Sama na schodach Teatro Massimo
POLA REUTT	139	chore miejsce
	140	urodziłam jagnię

VARIA

KAZIMIERZ BRAKONIECKI	141	Widnoksiąż (8)
STEFAN CHWIN	146	Dziennik 2022 (3)
KRZYSZTOF MYSZKOWSKI	157	Komora (3)
LESZEK SZARUGA	162	Świat, w którym żyłem (6)
PIOTR SZEWC	168	Z powodu i bez powodu (67)
ARTUR SZŁOSAREK	170	Notatki do zapomnianych podróży (12)

RECENZJE

ALEKSANDER FIUT	178	Pisane poetyckim szyfrem
MAREK BIEŃCZYK	182	Zaczepek Sommera
ANNA NASIŁOWSKA	186	Po Jałcie

NOTY O KSIĄŻKACH

LESZEK SZARUGA	189	Poezja na czasie
MACIEJ WRÓBLEWSKI	192	Taka ekstaza
PAWEŁ TAŃSKI	195	Dymitriada, rokosz, Godunow i smuta
ROBERT PAPIESKI	198	Poeci, czyli Poeta
TOMASZ WASZAK	200	Stare dzieje?
NOTY O AUTORACH	203	
NOWE KSIĄŻKI	208	

FRIEDRICH SCHILLER

Pierścień Polikratesa

w przekładzie Antoniego Libery

Z królem Egiptu stał wysoko
I sycił swoje władcze oko
Widokiem niezmiernych ziem.
„To wszystko moje”, podsumował.
„Już zawsze będę tu panował.
Mam szczęście, prawda? – Sam to wiem”.

„Owszem, bogowie ci sprzyjają
I jak dotychczas pozwalają,
Byś swoich wrogów trupem kładł.
Lecz póki masz choćby jednego,
Nie uznaj cię za szczęśliwego,
A masz go, nie? – Od wielu lat!”.

Ledwo dokończył król to zdanie,
Z Miletu zjawia się posłaniec
I już z daleka woła w głos:
„Zwycięstwo, panie! Złóż ofiarę
I przywdziej wieniec na swą miarę,
Bo ci naprawdę sprzyja los!

Przeciwnik w pył i proch rozbity,
A twój odwieczny wróg zabity;
Przeszyty włócznią, martwy padł”.
I by potwierdzić swoją mowę,
Wydobył z worka jego głowę
I uniósł ją, wyraźnie rad.

Zaprzyjaźniony król, stropiony,
Odwraca się i zasępiony
Do gospodarza rzecze tak:
„Nie ciesz się jeszcze. Sztorm nadchodzi.
Dla twych okrętów i twych łodzi –
Dla całej armii to zły znak”.

Lecz nim wybrzmiała ta przestroga,
Przychodzi wieść już uchu błoga,
A za nią tryumfalny krzyk:
„Niewyciężona nasza flota
Wpływa do portu, pełna złota –
Pysznych okrętów długi szyk!”.

Gość kręci głową ze zdumienia
I mówi: „Coś cię opromienia –
Wyjątkowego szczęścia blask!
Lecz nie wierz mu. Kreteńczyk zbrojny
Żądny zdobyczy, prze do wojny.
Już słyhać jego dziki wrzask”.

Lecz nim przedstawił te obawy,
Przybywa goniec z innej nawy
I znowu w mig rozprasza je:
„Panie, pogrzebać możesz troski,
Kreta przegrała w bitwie morskiej!
Pod wodę poszła flota jej!”.

Gość na te słowa spuszcza oczy
Po czym uderza w ton proroczy:
„Zaprawdę, wielkie szczęście masz!
Lecz niebo patrzy na to krzywo:
Nie dla śmiertelnych takie żniwo!
Właśnie ten nadmiar w sercu zważ.

Mnie także długo się szczęściło:
Miałem królestwo, złoto, miłość
I obfitości pełen róg.
Ale zawistny los zdradziecko
Zabrał mi ukochane dziecko.
Tak szczęściu swój spłaciłem dług.

Jeśli więc nie chcesz iść w me ślady,
Posłuchaj teraz mojej rady:
O łut goryczy bogów proś.
Bo nikt nie zaznał jeszcze tego,
Ze nie doświadczył czegoś złego.
Jeszcze nie istniał taki ktoś.

A jeśli prośby twej bogowie
Nie posłuchają, to ci powiem,
Abyś sam sobie zadał ból.
Pozbaw się czegoś najdroższego;
Rzuć w morze coś ukochanego –
Coś, co miłujesz jako król”.

Na co ten odrzekł, zatrwożony:
„Najdroższy jest mi, prócz korony,
Ten pierścień, co mi zdobi dłoń.
By więc okupić szczęścia zbytek,
Obdarzę nim Erynie skryte”.
I rzucił klejnot w morską toń.

Ledwo kolejny dzień nastaje,
Młodziutki rybak przed nim staje
I kładzie przed nim zdobycz swą:
„Panie, to pierwsza taka ryba,
Jaką złowiono tutaj chyba.
Dlatego zechciej przyjąć ją”.

Oddano rybę kucharzowi,
A ten aż nie mógł się wysłowić,
Gdy ją oprawił. Wołał w głos:
„Panie, w tej rybie darowanej
Był pierścień twój umiłowany!
O, równy bogom jest twój los!”.

Gość na to zerwał się w panice:
„Nie, to przekracza już granice!
Twojej gościny nie chcę już!
Niebo z pewnością w ciebie strzeli;
Więc nie chcę tego losu dzielić.
Bywaj!” – I ruszył w przestwór mórz.

Nota

Jak powszechnie wiadomo, hymnem UE jest *Oda do radości* Fryderyka Schillera, do której muzykę napisał Beethoven. W jakim stopniu jej treść i sens znane są obecnym elitom tej instytucji, Bóg raczy wiedzieć. Skoro jednak nie wykreśliły one dotychczas słów refrenu: „Wierście, tam, na nieboskłonnie / Mieszka Ojciec pośród gwiazd”, to przynajmniej formalnie potwierdzają zawarte w nim przekonanie. Napawa to niejaką nadzieją (choć raczej złudną), że może nie odrzucą ze wstrętem lub zniecierpliwieniem innego wiersza tego poety (tym bardziej że literacko stoi on wyżej) i zastanowią się nad jego przesłaniem.

Ballada ta osnuta jest wokół opowieści Herodota, greckiego historyka z V wieku p.n.e., o wielkim władcy Polikratesie, który na wyspie Samos stworzył potężne państwo morskie i otoczył się tam wspaniałym dworem, na którym żyli najwybitniejsi artyści ówczesnej epoki. Wskutek wieloletniej prosperity Polikrates uwierzył, że jest dzieckiem szczęścia lub wybrańcem bogów i upojony powodzeniem pławił się bezmyślnie w przepychu. Zapłacił za to straszliwą cenę: perski satrapa, pozazdrościwszy mu potęgi i bogactw, uprowadził go podstępnie, po czym bezceremonialnie ukrzyżował w małoazjatyckiej Magnezji.

Posłuchajmy tej historii w ujęciu boskiego Fryderyka, przyjmując dla zabawy, że rolę Polikratesa pełnią aktualni rządcy UE, a rolę króla Egiptu – wciąż przyjazna Zachodowi Polska.

Antoni Libera

PIOTR MATYWIECKI

Sonda

1

W południe
na powierzchni słońca
ocean głęboki jak wszechświat.

Toniemy w świetle,
bo jesteśmy cieniami.

2

Zgaśmy morskie latarnie,
żeby nie przyćmiły wód,
które wyjaśniają świat.

3

W morzu więcej morskoczynów niż wody
załęgło się dla starego słońca,
żeby łagodnie zaszło na zawsze.

4

Niech się ocean rozleje
za bobrową tamą.

5

Zdania to są okręty.
Czasami płyną odwrotnie,

masztami do głębiny,
a w żaglach mają oceaniczny prąd.

6

Transatlantyk szerszy od oceanu,
dziobem wbity w jeden kontynent, sterem w drugi –
most nieruchomej podróży.

7

Ocean był prostą i wysoką drabiną
służącą Bogu do wznoszenia nieba.
Jeszcze ma tamten rytm,
ale już poziomo, monotonnie.

8

Przewoźnik

Oblodzone zmarszczki trzymają okręt przy brzegu,
ostatnim dzwonieniem dzwonią o powietrze.

Liny pękają.

Żagiel drętwieje – oddala się twarz.
Przewożę uczucia między kością a duszą.

9

Od nikogo do nikogo
żeglujże spalony list.

Siec za burtą wlecze czas, którego już nie mam.
Ocean jest sternikiem nieruchomego okrętu.

Maszt utkwiony w gwieździe.
Kotwica wbita w pamięć.

Przeszłość jak świeca w kapitańskiej kajucie.
Płomyk jest żaglem na wietrze popiołu.

10

Morski szum nie jest dźwiękiem,
bo słuch go słyszy
bez słuchającego.

11

Ocean wyrzeźbiony z oceanu.
Ani rzeźba ani ocean.
I nikt jej nie rzeźbił.
To są twoje oczy.

12

Cieszę się, bo morze
nie ma głębokiego sensu.
I to nie jest radość falująca,
ani morska, ani moja.
Nawet nie uśmiech.
Tylko powierzchnia wód
po wszystkim i po mnie.

13

Razem ze mną zaokrętowała się śmierć.
Do portu po drugiej stronie oceanu
dopłynął tylko ocean.

14

Pamięci Holana

Znękany pozorami swojej powierzchni
ocean ponurzeje do dna.
Sztorm pryska w jego zamknięte oczy –
niech się ocknie! Niech zechce
zobaczyć jak wiatr rozbija
szkliwo fal.

Ale ocean ma ten sztorm za nic.
Myślę, że nie da się zwięść.
To tylko symbole. Jak on sam.

15

Zapach morza
i bezwonna abstrakcja
głębin.

16

W najgłębszym miejscu oceanu
skorupa ślimaka
ma kształt niemożliwy,
nieznany geometrom.

Dlatego nikt nigdy
tej głębi nie odkryje.

17

Ciemno na dnie.
Ale właśnie tam żyją widzący:
głowonogi, podmorscy oślepieńcy
mają oczy największe na świecie –
całe są oceanem.

18

Morze ma granice. Ale nie graniczy.

19

Wyobraź sobie kroplę – mówi ocean do siebie.
I wyobraził sobie wyspę.
Jest w nim i jest obca.

Wyobraź sobie kroplę – mówi ocean do siebie.

I wrysował w siebie kontynent.
Jest jego granicą i on ją ogarnia.

Wyobraź sobie ocean – mówi ocean do siebie.
I wyrzucił z siebie deszcz.
Ocean jest przestrzenią między kroplami
tam gdzie go nie ma.

20

Dno zalega na powierzchni głębiny.
Tędy płynie okręt przewrotnego Odysa.

21

Na głuchym morzu
wiotkim zmierzchem wiatr wsłuchany w żagle.
Jestem zawołanym żeglarzem –
żegluję w wierszu.

Haiku – dwadzieścia dwa

Kwitnących wiśni
chyba już nie zobaczę.
Zdjęć nie chcę widzieć.

Kiedy byłem dzieckiem
poznałem najdłuższy most –
znikąd donikąd.

Czerń rozdarła śnieg –
gawron drze mordę
wściekły na białe zimno.

Deszcz deszcz deszcz deszcz deszcz.
Między kroplami nieruchomy
chłód.

Napić się kawy byle gdzie.
Osiemdziesiąt lat.
Przypadkowo zobaczyć oczy naprzeciwko.

Na drucie anteny
usiadł czarny ptak. To nic.
Ekran jest kolorowy.

Słownik otwarty
na przypadkowym słowie –
to słowo „słownik”.

Telefon milczy.
Dziewczyna przegląda się
w ślepym ekranie.

Stuletni zegar
najszybciej przemierza czas.
Bez sekundnika.

Jeden jedyny poranek.
Haiku ułoży się
po wielu nocach.

Senny poranek.
Krzyk sprzed tysięcy lat
nie mnie obudził.

Zamknięte w skrzyni
białe prześcieradło
po śnie.

Kiedy zjawia się deszcz
ziemi wydaje się,
że na nią pada.

Na blaszanym dachu
wrony zrobione z czerni –
meteorologiczne przyrządy.

Herbatę wypilem rano.
Ale do wieczora
stygnie pragnienie.

Jak opisać
ten kamień?
Tylko tak: kamień.

Milion siedemset tysięcy
czterysta dwie
krople niepoliczalnego deszczu.

Pajęczyna – biała chorągiew
pająka, który nic nie złowił.
Przezroczysto poddaje się słońcu.

Po parapecie na parterze
przeszedł gawron
z nieba do nieba.

Kolor nieba
byłby niebieski.
Ale już nie ma nieba.

Warstwa chmur, warstwa nieba –
między nimi
przezroczysty wiatr.

MIRON BIAŁOSZEWSKI

Listy do Jadwigi Stańczakowej

1.

strona tytułowa

P.S. ukłony, lizy i mrumru
od psów, kotów które mile
obkładanie Cię
na noc wspominają jako rzadką okazję!

to jest WIERSZ

KUZYNKI czyli MOLOYOGA
Nie cierpi wody w zimie, trzęsie się, wiatr
ale prowadzi ją na molo
codziennie
niewidomą
medytującą
co ileś tu zjeżdżającą
przeżywać ten szu u um;
systematyczną.

Sopot, 28 listop. 78

KOCHANA JADWIDZIU!

Sopot, listopad na grudzień

Byłem dwa razy jeszcze u Wybickich.
Kotka Znajda się nie odnalazła. Kotka Pucynda mruczy kiedy mówię do niej
– Placyda

(15) Myślę, że ta powieść w Warszawie, opo-
 ale w uwadze z Młodej i - Sine...
 z ich podziw i... z...
 przedmiotem i...
 kulturalnych, filmowych, mediów...
 Sine... z...
 jest to...
 Michalina...
 prawdziwa...
 co...
 A...

Prof. Misia...
 w...
 Kasia...
 głupio...

Nona...
 po...
 S...
 mi...
 de...

o...
 A...
 w...
 na...
 r...

Nie mam...
 Ch...
 Czy...
 Tu...

(15) An...
 M...
 T...
 K...
 M...
 W...
 N...

W...

Konrad ma poczucie dowcipu, łapie wiele, ma dobre powiedzki. Dobry dom. Wielki pies mnie dziś oblizał i obdmuchał jak krowa. Też taki miękki na pysku. Z Haliną trochę tak jak gdybym zaznajamiał się po przerwie od półpoczątku na tym etapie. Przecież musi się przyzwyczaić do mojego wyglądu i poglądu tych czasów. To miła osoba, porządna, bliska i bezpośrednia, bez cienia udawania, duża inteligencja. Na wznowienie przyjaźni żywszej konieczne obcowanie przez ileś dni. Marylka wróciła podjudzona Warszawą, opozycją, ale uśmieła się z Mierzejewskich – Sznerówien z ich gadań, ile zarabia, co je Zanussi. Ja powiedziałem, że od Tadzia mogłaby o takich ludziach, filmowcach, wiedzieć więcej niż oni, a szczególnie o Zanussim, bo mieszka o blok od Tadzia i jest łączniczka redaktorka Janicka – blond. Mickiewicza można psuć, mordować. To nieprawda, że tekst wytrzymuje. Ja myślę, że co gorsze, to wytrwalsze, bo mniej traci.

A nie co lepsze.

WESOŁEGO GRUDNIA!

Prof. Misia ubawiła mnie tym śpiącym wagonem z ożywieniem o mnie. A jeszcze więcej mnie i dom Wybickich ubawiła kartka do Berbery. Wiersz ci посыłam w rękopisie o molo-yodze.

Morze po dobijaniu się do ziemi, po hukach, pruciach, wyciach, uspokoiło się całkiem. Deszcz sikał, sikał, aż mi w przedpokoju kapąło, co mi nic nie przeszkadzało, byle nie na łóżko, choć i ono da się przesunąć.

O Zdzisławie wszyscyśmy

tu złożyli sobie opisanie sympatii do niego.

A Ty – dlaczego masz nie być subtelna? Ty masz w sobie, w swojej postaci i na duchu coś bardziej znacznego: uciszenie na cienko.

Kwiryna Zięba Ince też się b. spodobała. Na zachciankę POLITYKI chyba nic nie poradzę. Nie mam w głowie żadnego noworocznego wyskoku. Chciałbym, ale nie zanoszą się na to.

Czy byłaś na wykładzie o medytacji u Dominikanów?

Czy sama pisałaś ten list na maszynie? Jeśli tak, to gra-

tuluję ogromnej staranności.

Tu bez przerwy jesień, hortensje kwitną, śniegu nie znamy.

Teraz pokrzykują tu pijane chłopcy i baby. Noc. Hotel.

Postój taxówek.

Anuli dawno nie ma. Ciebie też nie. Agnieszka wyjeżdża zaraz o świcie.

Wspomnienie

Te rzeczy w miarę w wypracowanie
z sandomierza z Elżbieta z Prus na polu
wzięte ~~z~~ laryngi nuniarce w pretekst
dopis i mnie w ZAKSIE nie za paręty
i wrocławsk w kotko w bukiet
w wspaniałym.

MB

list
Jadwiży
do Przechowywali
Pisanstw
Psychodrogich
do Pana Mirona

Wspomnienie
Lampy Sopot
miś wisi nowy
władca dżucie
skurczył się
wuchysyński
Hoskoff
nie czy Sopot
ni Teodor
ni Teodor
dalszy szkodę
15.11.1915
Dziękuję ci
umiesz.

3) Ważne rzeczy tu dobrane. patrz w katalogu

Jan do Heliny
Helina - już wiem, ty jesteś warszawojdanki
Jan - już nie w Warszawie
Jan - gdańska, tu się przyznaje
Helina - raportowa w kuchni
Jan - bo ja wiem, czy się przyznaje
Jan - Helina - tyle lat?

Jan - może chyba tak ale to może zbyć nie
wspominać z sobą możliwości. gdzie indziej - tu mi
odpowiada moje, ja leżę. moje słonko. Najlepiej
był się czuć na poturku. Tam mi się podoba.
to kolorowa i ciepła. Wtedy lepiej mieszam. Wtedy
ciężkie koleżanki w na tydzień, następnego dnia
One, w wspaniałych. Srebrzy, a ja sam do di
głód napi w pićcyku

Misia wyjechała. Zostałem ja. W poniedziałek przeprowadzka do Haliny na Długą.
Ściski, MIRON

M.B. jako P.S. do Jadzi

Te rwane w powrocie w wypadzie z samochodu z Elbląga z Anulą na pola nagłe larwy rumianków przekwitają u mnie w ZAIKSie nie za gorącym i rozkwitają w kółko w bukiet w rogu pokoju.

MB

List
Jadwidzi
do Przechowywalni
Pisaństw
Przychodzących

Hasło:
Lepszy Sopot
niż Ursynów,
trzeba dusić
skurwysynów
i skurwysynki.
Hasłotór
nie chcę Sopot
ni Jelonek
ni też żadnych
dalszych stronek.

Wniosek
Los pewnie się zemści
Daleko umieści.

Nareszcie zaczęli tu dobrze palić w kaloryferach. Od 1 grudnia.

Ja do Haliny

– już wiem, ty jesteś warszawogdańszczanka

Jej mąż

– gdańszczanka, tu się przyzwyczaiła

Halina zapatrzona w kuchnię

– bo ja wiem, czy się przyzwyczaiłam

Ja zdziwiony

1) tu jest użycie - wyrażenie przesłaniem by
 angozami, to są jego mieszkańcy. Reżyser
 z detektywem, tymczasem, mnie uspokaja.
 Może tak się przenosi, zmieniło towar-
 stwo, decyduje o tym, jak widać.
 RS Sprawy klej gwałtu, to jest dobre.
 Tu no wybiera, że z Heling, z Wybie-
 ków, i szon mógłby być ciekawie.
 No może to. miżem tu za miłą wami
 na rozdanie w sobie na kle,
 wiem, że to widać, jednak w ucieczce
 rozpięta się i wypięta do, od Warszawy.
 Wzrostu też nie urosnąć! nie kuleć.
 No i żeby talent dopisywać, bo
 mnie ręka lewniejsza, głowa wiec-
 i lżejsza, a chce startować,
 ale na wylocie akurat spięci,
 smicia, przewróty na bok, i
 w zyciu bez sentu - w tych smoch.
 Ostatnio, to. Lepiej by było, ja
 z nim w jednym pokoju. Tędyż to:
 ja nogę do nich
 - ja z wami nie wytrzymam
 Inny po. Potem unikam / Swero.
 Dzielęm Anna G. i lat Także to:
 Dzielęm w miły ser. Długo do Komanis, kto
 ze b. a. a. Sulejko, na tym żeby ten słub, że:
 - tutaj światu może być z sobą z
 NO TO DOBRA! Jednostki ich, z kłopotami, IMPROV

Nie wygonyj jest na Heling

– tyle lat?

Halina

– więc chyba tak, ale to nie to żeby nie wyobrażała sobie mieszkać gdzie indziej, tu mi odpowiada morze, ja lubię morze, słońce. Najlepiej bym się czuła na południu. Tam mi się podoba, bo kolorowo i ciepło. Zawsze marzłam. W dzieciństwie koleżanki na łyżwy, narty. Ja nigdy. One w rozpiętych swetrach, a ja szłam grzać nogi w piecyku.

Ja też warszawsko-warszawski przestałem być, Warszawy potrzebować. Nie jestem przywiązany do swojego mieszkania. Raczej wolę z daleka. Tymczasowość mnie uspokaja. Mogę tak się przenosić, zmieniać towarzystwo. Oczywiście przyjaźnie w Warszawie, sprawy. Ale gdzie indziej też dobrze. Tu na Wybrzeżu, z Haliną, z Wybickiego [sic], i sam mógłbym całą zimę. Na razie to miałem tu za mało czasu na rozdłużenia w sobie na tle. Wiem, że to w końcu jednak w układzie rozpięcia się i wypięcia do i od Warszawy. Ważne żeby nie marznąć. I nie kuleć. No i żeby talent dopisywał, bo mnie ręka leniwieje, głowa wieje i łąduje, a chce startować, ale na wylocie akurat śpiącość, śnicia, przewroty na boki, i życie bez sensu – w tych snach. Ostatnio, że Leszek się zenił, ja z nimi w jednym pokoju. Niby dobrze i ja nagle do nich

– ja z wami nie wytrzymam

Intryga. Potem unikanie Swena. Przedtem Ania 9 lat, Tadzio 10. Poślubieni w kołysce. Ona do komunii, ktoś że biała suknia, od razu żeby ten ślub, ja:

– takie dzieci mają żyć ze sobą?

NO TO DOBRA! Jednak cieszę się, że kiedyś wrócę. MIRON

Nienajgorzej jest na Hożej.

Dodatek

List Jadwigi Stańczakowej do Mirona Białoszewskiego

Warszawa 28 listopad 1978r.

Kochany Mironku!

Tęskno mi za Wami, psami i kotami.

Nawet mi się wierszowato o tych łagodnych

zwierzach snuje.

Pada śnieg z deszczem. Ale w nocy podobno dachy i drzewa były pobielone. Oszczędziłeś sobie kawałka zimy. Twoja karta do Berbery wisiała kilka dni w bloku pani Anny. Anna mówi „Poznałam bazgroły Mirona. To do jakiejś Ewy”. Poleciłam kartę tu przynieść. I Ania wysłała do Berbery. Marylka w pociągu poznała Misię z opisu.

Byłyśmy u niej z wagonową wizytą. Ona podsypiała z przepracowania, a ja jej o medytacji. Ona sceptyczna. Ożywiła się dopiero na wspomnienie Twojego wieczoru. Cała szczęśliwa. Dzwonił jakiś z „Polityki”. Te D.T-owe bardzo im się podoba, ale woleliby dać później. Bardzo zazdroszczą kabaretu Kici Koci. Chcieliby taką „satyryczną bombę, gwóźdź numeru” dać na Nowy Rok. Powiedziałam, że nie masz. I że jeszcze Ciebie zapytam. A może coś Ci tam wystrzeli na humorze.

W przyszłej „Polityce” pewnie będzie *Moje pożegnanie z lękiem*. Ja chudopachołek cieszę się.

Przeczytałam „Białoszewskiego” podsłuchanego przez Maksymowicza. Dobre. Misi genialna studentka Kwiryna Zięba naprawdę świetna.

Byłam na *Dziadach...* Hanuszkiewicza. Pamiętasz, Berbera snuła o tych różnych tam, jak Ty mówisz hopsztosach.

Trochę za wrzaskliwe. Ale mnie przejęło. Mickiewicz. Trudno go popsuć. Chcę znowu go czytać.

Napisz. Całuję.

Jadzia

P.S. Napisalam do Mamy, bo bylam zazdrosna, ze nie pozdrowiles. Marek Rosenberg z Łodzi i ze Szwecji miał w Kościele Dominikanów wykład o medytacji. Obchodziliśmy dziś rano imieniny Zdzisława w jego pokoju z Anią i Marylką. Te imieniny prawie ponadczasowe. Tylko dawniej zjawiała się Babcia Stańczak. Właściwie powinna się „zjawić” w takim momencie.

Ten mroczny pokój się do tego nadaje.

Było mi głupio, że Anna w kuchni, przecież należy do rodziny. Ale ona nie składała Zdzisławowi życzeń, więc mu nie przyszło do głowy jej zaprosić. A zresztą to nie moja sprawa. Za to mała Marylka raniutko poleciała po kwiaty.

Krysia Sznerówna powiedziała podobno, że jestem subtelna i miła. Piszę, żebyś się uśmieł, że to piszę. Ty jesteś dla mnie skąpiradło w komplementach. A każdy jest na to łasy. Ty też, jeszcze jak!

2.

za Działdowem 8 rano 20 marca 1979

z pociągu

Koch. Jadziu!

Po dotarciu z sapaniem, zadyszką i z lekką torbą po wyślizganym śniegu po ciemku do pociągu siedzę i jadę przez biały kraj, zimowy, widać czarno-białe płoty i czarne z białymi nie-cieniami lasy. Bug biały, pod śniego-lodem, cieknie gdzie niedzie strumykiem. Pociąg luźnym, z pustakami siedzeń. W moim przedziale lotnik młody dosyć, ale z podbródkiem; facet nudny, średni – i baba średnia, teraz w lustrze przedziału sobie twarz od kremu poprawiająca, szumiąca torebkami, pismami. Przedtem było mroczno i biało jednocześnie. I wszyscy w wagonie spali. Lotnik śpi dalej w kącie. Mój facet naprzeciw czyta gazetę, ciemka jabłko. Baba obok grzebie w torbach. Teraz wyszła ze śniegowcami na korytarz. Pociąg się rozpędził i bardzo dymi śniegiem. Z początku nawet myślałem, że pada i może zacząć zawiewać tory. Bo jednak śniegu sporo. Marynarka w pewnej chwili – spostrzegłem – mokra. A to śnieg sypał szynami od rozpędu pociągu. Zasunąłem nieco firankę.

Krajobraz bardzo delikatny, monotony, japoński, piórkowy. Białości niebieskawe z silniejszym pasmem blasku i odbić blasku. Nieba dużo. Niebo szaro-niebieskawe-szare. Wjechaliśmy w las. Wszystkie drzewa ogałężone śniegiem i szronem. W polu za lasem o wiele mniej, drzewa czarniejsze, sylwetowe. Podcieniowane opłotami pagórki z wkopanymi w widok i śnieg domki mdło-kolorowe, bardzo mdło, nawet mdło na domyśle! Dalsze łapią tylko szarość, i trzymają. Lotnik się przebudził, facet średni czyta książkę, baba wyszła, pociąg zwolnił bieg. Od śniegu płasko. Dobrze że koła trajkoczą. Czasem kto westchnie.

Dmuchnęła mijanka, lokomotywa. Śnieg się zaokrąglił. W trzy brzuchy widoku. Przyśpieszenie.

Zwolnienie. Śniegi shuštały się w widokowe doły. Lotnik zgarnął się do czytania. Baba nieobecna. Torów dużo. Koła podrygują. Już coś za nami.

Płoty i trawy wystające blisko żółtawe na tle dalszych śniegów i zadrzewień niebieszczejących. Baba obecna. W czwartym kącie. W dole wioseczki w białym półodlegle czarny mały człowieczek nad studnią (chyba).

Lotnik kaszlnął. Baba za nim. Grzebnęła w torbie. Zaszumiała. Czyta. Książkę. Nie tyle czyta, ile z szelestem kartkuje. Schowała książkę do torby. Pozgrzytała okularami. Wyjęła inną książkę z szelestów torby. Kartkuje. Chrycha.

Cisza. Z kołotokiem.

Znów wjechaliśmy w biały las.

Do lotnika zajrzał drugi lotnik.

– coś zimno, przestali grzać – mówi

– u was zimno? siadaj tu – zaprasza go nasz

siada

– co za książkę ciekawą czytasz?

– 1935ty rok

Sosny jak pod białymi strzechami na sobie.

Lotnicy pogadują do siebie. O książkach.

– sta... ca jest dobra

Niewyraźnie. Słyszać więcej pykań niż słów.

– ...paplacówkę znasz?

– w zjednoczeniu

– którego e karo?

– e w zjednoczeniu!

– prosze?

pociąg zatrąbił. Tory. Miejscowość. Stoi zielony pociąg. Co za ulga, że wyraźny kolor.

Trąbimy

Ława Główna.

Minęliśmy staroświecki mały przez kielich komina dymiący parowóz.

Miasteczko mdło-kolorowe.

Bardzo mdło.

Nagle my w dole, a z góry mija nas jaskrawa kamieniczka. Pomarańczowa w beżowe prostokąty. I już las. Białe rozgałęzienia, biało-czarne sploty.

I już po lesie. Białe pole do nieba. Niskiego.

I już znów las. Śniegi schylone gałęziami do samej białej ziemi.

Lotnicy wyszli na korytarz. Wrony.

Za Warszawą na początku dnia stało dużo wysokich drzew z czarnymi punktami w koronie. A to wrony. Jeszcze śpiące. Inne już wstały, leciały.

Po śniegu nisko laźła czarna kula z ogonem. Bażant. Na jednym rowie pływały wąsko kaczki.

3.

GARWOLIŃSKA DEKLAMACJA
O CHUŚCIE WERONIKI

Cesarz wodą puchnie,
Kto go z niej oddmuchnie?
„Cesarzu, cesarzu,
W dalekim zanadrzu
Jest żydowski ktoś,
Ma ducha na głos”.
„Dajcie tego pana tu!”
– Trututu-tu-tu!!!
Gdzie żyd cudo-

wnik?

Zabity.
I znikł.
Więc trzeba ratunku
Choćby z wizerunku.
Na te rady w Rzymie
Gwałt w Jerozolimie.
Piłat czuje gromy.
Rewiduje domy.
Szedł szept o odbiciu
Że ktoś ma w ukryciu.
I było: na chuście
W Weroniki gnieździe.
W łóżku to trzymała.
Ale tam nie spała.
Spojrzał w chustę cesarz.
Choroba mu przeszła.
„Co z tym panem?” pyta
„Kto mi zabił żyda?”
I zębami zgrzyta.
Przestroga jak z dymem
Gna w Jerozolimę

Na ucho elicie
„Chwieje wam się życie”.
Żydzi nie lubięją
Pokazać, co mają;
Annasz i Kaifasz
Z kolczykami w uszach
Wszystko pokazali
I posprzedawali.
A w nocy uciekli
Ze strachu wymiękli.
Przez Syrię i Kaukaz
Cieniem, nie na pokaz
Biegli aż do Polski
Pod ten las garwolski.
Do dziś strony nasze
Annasze, Kajfasze
Zamieszkują, bo znam z bliska
Osoby z nazwiska.
A i Piłat wtedy
Musiał uciec z biedy.
Bo jeden tu dziad
Za swych młodych lat
Chciał dziwną personę
Mieć za narzeczonę.
Ta rzymskim profilem
Patrzała przez chwilę
„Nie, ty mówisz do mnie
A twoja myśl w oknie”.
Potem wieść go doszła dumna
Że to Piłatówna.

Garwolin 4 czerwca 1980

Dzwoniłem do prof. Misi, zaprosiła mnie do siebie na przyszłą środę. Będzie oczywiście Maryna Żmigrodzka. Małgorzata Baranowska jeszcze posiedzi z półtora miesiąca w szpitalu. Szczęśliwie zastrzyki dają skutek. Mam ją odwiedzić.

Przymierzam się do *Garwolińskiej deklamacji o chuście Weroniki*.

Najpierw taki rytm

„Cesarz ma puchlinę wodną,

Kto by tu się cudu podjął!”

a dalej o ucieczce Kajfasza i Annonasza

„Szli przez Sybir, szli przez Kaukaz.

Szli bokami, nie na pokaz.

Czasem siedli, w cieniu jedli.

Aż do Polski się przywiedli

Sam nazwiska ich znam z bliska.

I Annasze i Kajfasze

zamieszkują strony nasze.

Piłat też tu musiał dotrzeć

Bo za młodu jedna owszem

Moja prawie narzeczona,

Rzymski profil miała ona,

Wieść mnie potem doszła dumna

Że to była Piłatówna.

Więc mnie poznaj. Na co czekasz?

Deklamator Wacek piekarz”.

Potem takie próby rytmu

„Wielki cesarz w Rzymie

Ma wodną puchlinę.

Kto by mu ją odjął

I cudu się podjął?”

Albo tak

„Cesarz wodą puchnie.

Kto go z niej oddmuchnie?

„Cesarzu, cesarzu

W dalekim zanadrzu

Jest u ciebie żyd

Miałby na to chwyt.

„Dajcie tego pana”

Tak go nazwał, ano
na na na na na...
Podobno go nie ma.
Dzika śmierć go wzięła.
Więc trzeba ratunku.
Choćby z wizerunku.
Na te rady w Rzymie
Gwałt w Jerozolimie.
Piłat czując gromy.
Rewiduje domy.
Wieść szła o odbiciu
Że ktoś ma w ukryciu.
I było – na chuście
w Weroniki gnieździe.
W łóżku to trzymała.
Ale tam nie spała.
Spojrzał w chustę cesarz.
Choroba mu przeszła.

Znalazłem całe pudełko kopiowych ołówków. To po Antonim. Magnetofon niezbyt dobry. Bardzo szumi. Muszę z nim iść do sklepu.

Ile to ma się drobnych przeszkód, które potrafią skrzywdzić humor. Wdałem się w balladę, miałem ją rozegrać, tylko chciałem coś przedyktować. I już to trochę energii się rozładowało.

Dwa znaleźiska dobre. Ze sto chustek do nosa. I ze czterdzieści ręczników.

Rano. Pisałem jednak.

Deszczyk mży.

Pozdrawiam

Miron

Listy przedrukujemy za uprzejmą zgodą adresatów i spadkobierców adresatów – Anny i Tadeusza Sobolewskich, a także za zgodą spadkobiercy praw autorskich do dzieł literackich Mirona Białoszewskiego – Henka Proemego oraz ich depozytariusza – Muzeum Literatury w Warszawie, za co serdecznie dziękujemy.

Komentarz edytorski

List 1.

Wiersz *Kuzynka czyli mologyga* Białoszewski przygotował do druku za życia, ukazał się już pośmiertnie w tomie *Stara proza. Nowe wiersze* (1984). Jedyną różnicą w stosunku do wersji z listu występuje w ostatnim słowie – w tomie „systematycznie”, w liście „systematyczną”. Ową „mologygą”, „niewidomą medytatorką”, jak pierwotnie napisał poeta, ale określenie to skreślił, jest oczywiście adresatka listu, Jadwiga Stańczakowa. Stańczakowa miała rodzinę w Sopocie (Maria Winiarska, jej córka Józefina Musidłowska i wnuczka Maryla Musidłowska) i często tam jeździła. 18 listopada 1978 Białoszewski przyjechał do Sopotu wraz ze Stańczakową, która zatrzymała się u rodziny, on zaś w domu pracy twórczej ZAiKS, wcześniej zatrzymał się na krótko u Haliny Bocianowej w Gdańsku (Halina w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*). Stańczakowa wróciła do Warszawy wcześniej niż Białoszewski i napisała stamtąd list, który tu zamieszczamy na prawach aneksu, ponieważ odpowiedź Białoszewskiego odnosi się do rozmaitych wątków poruszonych wcześniej przez Jadwigę. Wiersz powstał już po wyjeździe Stańczakowej. Dom krewnych niewidomej i gotycką historię z nim związaną pisarz ujął wierszem (*Poniemiecka ballada sopocka*, ukazała się pośmiertnie w tomie *OHO*, 1985) oraz w zapisie dziennikowym z 18 listopada 1978 (*Tajny dziennik*, 2012). Dopisek do listu zawiera nieznaną dotąd wiersz Białoszewskiego, jakkolwiek w konwencji kupletu czy twórczości okolicznościowej i żartobliwej.

Krzysztof Zanussi (ur. 1939) – ceniony polski reżyser.

Bożena Janicka (ur. 1934) – krytyczka filmowa, od 1969 do 1993 kierowała działem polskim „Filmu”.

Prof. Misia – Maria Janion (1926–2020), wybitna polska badaczka literatury, zaprzyjaźniona z Białoszewskim.

Berbera – Ewa Berberyusz (1929–2020), dziennikarka, reportażystka i przyjaciółka pisarza.

Kwiryna Zięba – profesorka Uniwersytetu Gdańskiego, uczennica Marii Janion.

Agnieszka Petelska z d. Kostrzębska, polonistka, która napisała pracę magisterską u Artura Sandauera o Białoszewskim i tak poznała autora.

Anula Żurowska, anglistka, tłumaczka, joginka, astrolożka, łączyły ją z Białoszewskim fascynacje ezoteryczne.

Zdzisław Stańczak – mąż Jadwigi, z którym pozostawała w separacji.

Leszek Soliński (1926–2005) – wieloletni partner i współlokator Białoszewskiego, spadkobierca praw autorskich do jego twórczości, parał się także malarstwem.
Swen – Stanisław Swen Czachorowski (1920–1994), przyjaciel Białoszewskiego do czasu debiutu książkowego tegoż, postać w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*, dobry poeta i prozaik, zawodowy aktor.

List 2.

Jeśli się nie mylę, list dokumentuje podróż Białoszewskiego do Gdańska, gdzie zatrzymał się u Haliny Bocianowej i jej męża Alka, o czym wiadomo z zapisu z 12 marca 1979 w *Tajnym dzienniku*, jakkolwiek zapis ten sugeruje, że nad morze poeta przybył przed 20 marca. Ten niezwykły list, powstały być może z pociągowej nudy lub chęci i energii do pisania, lub obu tych rzeczy naraz, gatunkowo waha się między „ćwiczeniem literackim” a poematem prozą, pełen jest niezwykłych metafor percepcyjnych.

List 3.

List dokumentuje pracę poety nad wierszem *Garwolińska deklamacja o chuci Weroniki*, który został za życia poety skierowany do publikacji w tomie *OHO* i ukazał się pośmiertnie w 1985. List zawiera zarówno wersję ostateczną, jak i warianty tekstu. Wersja opublikowana zawiera następujące zmiany: pisarz dodał epigraf *wedle opowieści Wacława Perczyńskiego z Puznowa*, poprawiono pisownię „Żydzi” (pisarz stosował minuskułę), „Chwieje się wam życie” (w rękopisie inny szyk, „Chwieje wam się życie”), w rękopisie zapewne omyłkowo występuje zapis „Kajfasz” (ale potem już „Kajfasze”), co w druku zostało poprawione na „Kajfasz”.

Maria Żmigrodzka (1922–2000) – wybitna znawczyni romantyzmu, profesorka w IBL PAN, życiowa partnerka Marii Janion.

Małgorzata Baranowska (1945–2012) – poetka, pracowniczka IBL PAN. Wraz z Marią Janion i Marią Żmigrodzką przyjaźniły się z Białoszewskim, który nazywał je Eumenidami.

Antoni Piekut – drugi mąż matki Białoszewskiego, Kazimiery.

Piotr Sobolczyk

KRYSTYNA RODOWSKA

Continuum

Basi, Przyjaciółce odzyskanej

niech ścieżki nie zarastają!
w ogrodach, w myśleniu, między ludźmi

niech dzikość życia nie zawsze
wysługuje się śmierci

niech trzy kropki w urwanym zdaniu
doczekają dalszego ciągu

a krew w żyłach zmrożonych uczuć
znowu zacznie odżywiać serce

chęć iść wciąż przez ciebie, na przełaj
ciebie, skrajem ciebie,
nieznużenie,
nieznudzenie
jak deszcz, monotony,
gdy zszywa
widzialne z niewidzialnym

2.7.2022

Villancico

nagrywałam audycję w radiowym studio
opowiadając niewidzialnym słuchaczom
o *villancico* – zaraz po przebudzeniu
sen, który sam się opowiada,
jeszcze żywy

coś poza mną rzuciło kamyk w wodę;
skacze coraz dalej i dalej,
wzniesając plusk i blask
w obcym słowie *villancico*

hiszpańskim odpowiedniku kolędy

przechwyconym w ostatniej chwili snu

2.7.2022

KRYSTYNA RODOWSKA

„Rezydentka” w cieniu bazyliki

(Zapiski z Bordeaux, maj – czerwiec 2004, fragment)

No więc jestem „rezydentką”. Przemieniłam się w nią od połowy maja, kiedy to przestąpiłam próg tego pięknego, wygodnego mieszkania, gdzie w salonie na dole (bo jest tu także przytulna góra) powitał mnie wspaniały bukiet kwiatów, jakby na znak, że jestem tutaj osobą oczekiwaną, na właściwym miejscu. „Rezydentka”, to coś więcej, bardziej uroczyście, niż mieszkanka, lokatorka, osoba w danym miejscu przebywająca. Jeszcze trochę wody w Garonnie musi upłynąć, zanim zdejmę cudzysłów ze słowa, które ma mnie w tym mieście określać, wyznaczać mi zadania, obowiązki i przywileje. Nie po to tu przyjechałam, by spędzić przyznany mi wielkodusznie przez szefa ARPEL¹ czas w skórze anonima, czy beztroskiej turystki. To prawda, nie wiedziałam, co mnie tutaj czeka, ale z góry zaakceptowałam ryzyko, wiążące się z określeniem „rezydentka”, uznałam, że to miano mi nie przeszkadza, wręcz przeciwnie, jakoś mnie nobilituje.

Ale skąd się wzięłam w tym komfortowym, wyposażonym we wszystkie potrzebne sprzęty i meble lokalu na ulicy Prévôté, czyli Żandarmerii Polowej? Z jakiej, wpisanej w mój sen o sobie samej zapowiedzi? Fakty są takie, że przyjechałam pociągiem TGV z Paryża, odłączając się – po wypełnieniu przypisanej mi części programu: wspólnego z francuskim poetą spotkania ze słuchaczami w Centre Pompidou – od grupki pisarzy z kraju, głównie młodych², zaproszonych, podobnie jak ja, do wzięcia udziału w Polskim Sezonie Kulturalnym 2004 we Francji. Ale gdzie szukać początku tej niewidzialnej nitki, która już dawno, dawno temu związała mnie z Bordeaux, z tym, co to miasto, a raczej jego bliższe, może dalsze okolice, choć nie chodzi mi o sławne królestwo znakomitego wina, uosabiały dla mnie? I nagle mnie olśniło: przecież zawsze chciałaś zobaczyć na własne oczy te

¹ Agence Regionale de l'Ecrit et Litterature.

² Między innymi Dorota Masłowska, Wojciech Kuczok.

niekończące się fiołkowe wrzosowiska, owe słynne landy na południe od miasta, o których czytałaś w *Therese Desqueyroux* François Mauriaca, jednego z wielkich trzech M, przypisanych Bordeaux: Montesquieu (spolszczony Monteskiusz), Montaigne, i właśnie on, Mauriac...

Ulica Żandarmerii Polowej sąsiaduje intrygująco (bo muszą być jakieś historyczne powody) z bazyliką Świętego Seurin. Tak brzmi po francusku imię duchowego protektora świątyni. Zanim dowiem się o nim czegoś więcej, wybiorę się na zwiedzanie jego prastarego przybytku. Wizyta będzie chyba z przewodnikiem, płatna. Sąsiedztwo mojej *résidence* zasługuje z pewnością na to, żeby w jego poznanie zainwestować. Potem wybiorę się do biblioteki, tej głównej, gdzie pracuje Sophie Chambard, artystka-malarka, żona szefa ARPEL, Claude'a, który mnie tu zaprosił...

Płatne zwiedzanie bazyliki? Tak by było, taki jest standard, gdybym nie naknęła się na... Jean-Pierre'a Campdeloup (nie jestem pewna, czy taka pisownia jego nazwiska jest właściwa, ale to zaszyfrowane w nim „wilcze pole” spodobało mi się). Wyszliśmy sobie naprzeciw, a gdy usłyszał, że chciałabym zwiedzić bazylikę, natychmiast zaoferował mi swoje towarzystwo, wiadomość zaś, że jestem Polką, „prosto od Jana Pawła II” – niepodważalnego autorytetu w jego oczach – wzbudziła w nim zachwyt. Jan-Piotr Wilczepole (jak dobrze brzmi to spolszczenie jego imienia i nazwiska!) opowiedział mi, kim był patron bazyliki Saint Seurin, czyli... Severinus z Niemiec, któremu Bóg nakazał płynąć do Bordeaux, gdzie na biskupim stolcu zasiadał wówczas święty – a jakże! – Armand, ten zaś przyjął go z pokorą, ustępując przybyszowi miejsca i godności; ów gest opłacił mu się, bo świątobliwy Severinus zmarł dużo wcześniej, tak że Armand mógł ponownie objąć we władanie bazylikę.

Opowiadał mi też, co się kryje pod podszewką bardzo znanych legend. Hrabia Roland z Olivierem – bohaterowie *Pieśni o Rolandzie*, najstarszego francuskiego eposu rycerskiego – zginęli, bynajmniej nie chwalebnie, w walce z Saracenami, lecz... z Baskami, których napadli i złupili. A święty Marcel (?) nie dostał pastorału od świętego Piotra, bo żył o jedno stulecie później. Mój spontaniczny narrator, oczywiście, nie przedstawił mi dowodów na poparcie swoich kontrowersyjnych, zwłaszcza tej pierwszej, wersji opowieści, należących we Francji do kanonu lektur, wystarczył mu wyraz zaskoczenia czy milczącego sceptycyzmu, który zapewne malował się na mojej twarzy.

Same cuda i dziwy. Na sarkofagu z pirenejskiego marmuru „ręka boska” jest rączką dziecka i trzyma wieniec laurowy. Kobieta, która zeszła ze mną do krypty, ma puzzle zamiast twarzy: układanka pasów i kwadratów w różnych kolorach składa się na pokaźny fragment jej policzka i szyi, nigdy nie widziałam tak przedziwnej kompozycji.

Jean-Pierre Campdeloup lub Cantelous, eksbankier o włoskiej urodzie kardynała Mazariniego w epoce świetności, nazywa ją *jeune fille* (dziewczyną). On także jest mistrzem kompozycji: pokazuje mi skromnie szczyty ornamentów drewnianej polichromii w kaplicy. Mówi: „to nie jest rzeźba, ja w tym miejscu położyłem skręcony korzeń winorośli”. Innym razem, wskazuje mi alabastrowe figurki świętych czy aniołów, zdradzając sekret: „wszystkie były bez głów, to ja je dorobiłem”.

Tak przemyślnie „uzupełniona” bazylika Świętego Seweryna majestatycznie wznosi się (choć także zapada), i co najważniejsze – żyje! A jest to przecież najstarsza z dwóch bazylik w mieście, jako że ta młodsza, Świętego Michała, usytuowana po drugiej stronie Bordeaux, w stylu gotyku płomienistego (*flamboyant*), ze stojącą osobno dzwonnica, została wzniesiona na przełomie XIV i XV wieku, podczas gdy ta pierwsza, romańska, zbudowana na początku XI wieku, powstała na miejscu wczesnochrześcijańskiego cmentarzyska, datowanego na IV wiek nowej ery. Wystarczyło wyjść z mojej *résidence*, by w ciągu pięciu minut znaleźć się w głównej nawie bazyliki... Toteż odwiedzałam to miejsce, w niedzielę, choć nie każdą. Kierowała mną przede wszystkim ciekawość: jak też wygląda z bliska stosunek do religii Francuzów, o których odejściu od wiary, ba! laickości, trochę się naczałam.

Spotkało mnie pozytywne zaskoczenie. Świątynia była tłumnie nawiedzana, co więcej, mężczyźni i kobiety brali czynny udział w rytuale mszy; zaopatrzeni w wydruki słów pieśni, śpiewali głośno i z przejęciem, kobiety udzielały się, czytały Słowo Boże, a nawet roznosiły komunię, podając ją przeważnie na rękę, co w polskich kościołach należy wcióż do rzadkości.

Największe wrażenie jednak zrobiła na mnie homilia proboszcza na temat przygotowań dziewcząt i chłopców do pierwszej komunii, jako że czas był właśnie odpowiedni. Ksiądz kładł nacisk na priorytet przeżycia duchowego tego momentu w ich życiu, świadomego (w odróżnieniu od chrztu) spotkania z Bogiem, a nie oczekiwania przede wszystkim od rodziny prezentów i strojów: ten drugi element ceremonii odnosił się nie tylko do dziewczynek, lecz także do chłopców, których komunijne, białe peleryny, były – o dziwo! – przechodnie, przekazywane później tym, którzy w następnym roku mieli przystąpić do stołu Pańskiego. Do

dziewcząt skierowany był apel o prostotę i skromność stroju. Nie chciałam wierzyć uszom. Przed oczami stanęły mi natychmiast pochody małych Polek w sukniach, niemniej wystawnych jak ślubne, tych wszystkich ledwie nastoletnich elegantek, taksujących krytycznym lub zazdrosnym wzrokiem koleżanki, w asyście mam poprawiających im loki czy kwiaty we włosach. I te tłumne przyjęcia w restauracjach, zamawiane z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem! Co za różnica! Więc tak, pomyślałam, sekularyzacja części, zapewne dużej części społeczeństwa francuskiego jest niezbitym faktem, ale ci, którzy uważają się za wierzących, są konsekwentni wobec własnego wyboru, chcą, potrafią przekazać go dzieciom, nie jako zbiór pustych gestów, lecz duchową wartość.

W drodze do Biblioteki Miejskiej, gdzie pracuje malarka Sophie Chambard, zgubiłam mój duży, lekki szal w odcieniach czerni, bieli i brązu. W duchu już się z nim pożegnałam, choć z żalem. Lecz jakieś trzy godziny później czekał na mnie przy placu Męczenników Ruchu Oporu. Czyjaś troskliwa ręka podniosła go z ulicy i położyła, zwinięty w rulon, na parapecie okna. Ucieszyłam się i... zdziwiłam reakcją nieznanego mi mieszkańca czy mieszkanki Bordeaux. Nikt sobie nie przywłaszczył cudzego, całkiem atrakcyjnego szczegółu stroju?

To, co się „dzieje” przed bazyliką, przyprawia mnie o konsternację. Pomieszenie z poplątaniem. Na powierzchni zmierzającej skosem w kierunku placu Gambetty i alei Męczenników Oporu (dawniej alei Zakochanych) widnieje prostokątna mosiężna płyta, z napisem zwracającym się do przechodnia mniej więcej takimi oto słowami: „Tutaj, pod naszymi stopami, rozciągało się niegdyś wielkie cmentarzysko, nekropolia z pierwszych wieków chrześcijaństwa. To tutaj Karol Wielki, w drodze powrotnej z [w tym miejscu napis jest zatarty], w dolinie Ronceveaux, złożył róg (*olifant*) Rolanda, zanim stał się legendarnym pielgrzymem Zachodu do sanktuarium Świętego Jakuba z Compostelli”. Kto stał się tym pielgrzymem? Karol Wielki? Roland?

Niefortunna składnia całkowicie zaciemnia sens zdania. Przynajmniej w oczach tych, którzy nie czytali *Chanson de Roland* w przekładzie, rzecz jasna, Boya. Język nas zapisuje, brak zażyłości z nim i jego pułapkami.

Na polu znaków wizualnych przed bazyliką rozgrywa się dalszy ciąg pomieszania z poplątaniem: w odległości nie większej niż dwa metry od „płyty upamiętniającej”, siedzi na ławce w alei pogodny kloszard z ryżą brodą, ledwie wyszmatany z bezładu ciepłego koca. Przy nim butelka wody mineralnej; tak, płyn w niej jest krystalicznie przeźroczysty, a spojrzenie ryżego olbrzyma jasne

i przytomne. Odwracam głowę, mijając go, choć miałabym ochotę raz jeszcze mu się przyjrzeć.

Bazylika, od biedy, od tej całkiem pogodnej biedy, rymuje mi się jeszcze przez chwilę z włóczęgą bez stolika, ale to, co widzę nieco dalej, bliżej placyku zabaw dla dzieci, z ławkami dla towarzyszących im mam, tuż obok świątyni, jawi mi się jako oczywiste wyzwanie, a raczej wypięcie się na *sacrum*: to publiczna ubikacja, do której zstępuje się po schodkach, przybytek za pięćdziesiąt centymów, które należy przed skorzystaniem z niego wrzucić w odpowiedni otwór. Mimo automatycznego splukiwania muszli klozetowej już „po wszystkim” (osobiście sprawdziłam), niedwuznaczny odór co chwilę zatyka nos przechodnia.

I jeszcze jeden, zabłąkany w czasie i przestrzeni symbol kulturowy, bliżej miejsca intymnych skupień niż placyku zabaw: kamienny sarkofag, oczywiście pusty, jakby przeniesiony tutaj z historycznej alei równie pustych sarkofagów w Alyscamp pod Arles. Swoiste przypomnienie śródpopielcowej sentencji: „Z prochuś powstał, w proch się obrócisz”.

Czy kumulacja, konfrontacje tych sąsiedztw tutaj są zamierzone? Nie sądzę. Co nie osłabia mojego wrażenia, że spiętrzenie zjawisk z kręgu *profanum* tym bardziej naprowadza myśli w stronę nieodległego *sacrum*, skupionego w sylwecie bazyliki Świętego Seweryna, przyciągającej turystów ze Starego i Nowego Świata, złaknionych obrazów ponadczasowego Porządku i Piękna.

Na tyłach świątyni, przy wąskiej – jak wszystkie w tej okolicy – uliczce Zgody (*Concorde*), kwitnie ogromna, rozłożysta lipa. Już kwitnie?

Przecież to dopiero połowa maja, ostatnie zaś dni były pochmurne, nawet deszczowe. Mój nos, zachwycony bijącym od góry miodowym zapachem, zwrócił mi uwagę na niezwykłość wydarzenia. Podniosłam głowę ku sklepieniu niezliczonych jak gwiazdy, złocistych kępek drobnych kwiatów. „Który to już raz przekonuję się, że »świątyni« nie wymyślił człowiek” (Baudelaire). Zapewne młodziutki Marokańczyk, sprzedający w swoim sklepiku codziennie owoce, nie uważa lipy kwitnącej w maju za coś niezwykłego. Przyznaję mu rację: tym zapachem się odycha. A oddech należy do rzeczy niewidzialnych.

Zaczyna się ruch. Zjawia się Claude i obwieszcza mi moje pierwsze zadanie dla miasta. Rezydentką się jest nie od parady. Za dwa dni w Muzeum Akwitanii odbędzie się koncert polskiej skrzypaczki, Doroty Anderszewskiej i francuskiej

pianistki, Delphine Bardin. Przed koncertem ja właśnie mam opowiedzieć francuskiej publiczności, w skrócie, co się działo w polskiej muzyce po Chopinie. Grom z jasnego nieba! Ale przecież w przeszłości byłam czynną muzyczką, grałam na fortepianie, śpiewałam, studiowałam także historię muzyki, chodziłam gorliwie na piątkowe koncerty do Filharmonii! Przypadki wiedzą, co robią. Nie ma się czego bać.

Powitałam kulturalnych mieszkańców Bordeaux w ich języku. A dalej wszystko potoczyło się bezstresowo; złapałam z nimi kontakt. A gdy dotarłam w mojej osobistej relacji do Szymanowskiego, wiedziałam, że muszę zarazić słuchających moim entuzjazmem do *Stabat Mater*, *Harnasi*, *Preludiów*, *Pieśni* i innych utworów kompozytora, należącego do moich ulubionych. Podejrzywałam, że nie znają tej muzyki i się nie pomyliłam. Być może podpadłam polskiej skrzypaczce: za mało uwagi poświęciłam Wieniawskiemu...

Za tydzień – kolejny obowiązek rezydentki (już bez cudzysłowu), w tym samym Muzeum Akwitania odbędzie się pokaz dwóch filmów współczesnych polskich reżyserów: Zanussiego i Jana Jakuba Kolskiego. To *Cwał* i *Historia kina w Popielawach*. Wiedziałam, że Zanussi był znanym już na Zachodzie filmowym nazwiskiem, więc chciałam zacząć od niego, zwłaszcza że *Cwał* oglądałam, uważałam za ważny, artystyczny komentarz do rzeczywistości „za żelazną kurtyną” i byłam pełna podziwu dla fantastycznej roli Mai Komorowskiej, nie wspominając już o jej brawurowej jeździe konnej. Ale dla widzów, czy nawet kinomanów z Bordeaux, film Kolskiego, którego nazwisko nic im nie mówiło, był intrygującą nowością i wysunął się na pierwsze miejsce. Znałam jego poprzednie, wczesne filmy, *Jańcia Wodnika* oglądałam – w dużych odstępach czasu – dwa razy, nie sprawiło mi więc trudności podzielenie się z widzami moim onegdajszym zauroczeniem. Ale akurat dużo później, autobiograficznej *Historii kina w Popielawach* nie zdążyłam obejrzeć, o czym lojalnie w przeddzień spotkania w Muzeum Akwitania poinformowałam Claude’a. – Nie przejmuj się – odparł – przygotuję Ci ściągę z internetu. Doprawdy, Claude Chambard był towarzyszem niezawodnym i, co więcej, dyskretnym.

Tak to nieznanemu tu wcześniej polskiemu twórcy zawładnął gustem i wyobraźnią publiczności w Bordeaux. Nikt już nie chciał oglądać *Cwał*, ani słuchać o Zanussim.





M I A S T A S Z T U K I – P A R Y Ź

* * *

Jak uartystycznić „Kwartalnik Artystyczny” – parę lat temu głośno myślałem w rozmowie z Naczelnym, który prosił o sugestie na temat przyszłych numerów. W Kwartalniku jest dużo Artyzmu – to absolutna racja! – głównie jednak w domenie sztuki słowa. Nazbierało się wprawdzie trochę materiałów o sztuce, by wspomnieć o dwóch, a właściwie trzech lub czterech tomach lub blokach tematycznych o Giacomettim (któremu ani wcześniej, ani później nie poświęcono w kraju zbyt wiele uwagi, a zwłaszcza krytycznej refleksji), był duży numer o Francisie Baconie, spory blok o Louise Bourgeois i kilka innych. Miał być numer o Brancusim. Zgoda, sztuka wraca wciąż w kwartalnikowych tekstach literackich i rozważaniach o literaturze i sztuce – w tej kolejności, literaturze, a potem sztuce. A „art” w artystycznym nieco zobowiązuje, argumentowałem.

Numery i bloki o Beckettcie, Bernhardzie czy Giacomettim mocno podkreślały rolę terytorium, które każdego z nich określiło. Szukaliśmy *genius loci*, a więc, wracając do źródłosłowu, obronnego ducha miejsca. I od terytorium Becketta, Bernharda, Giacomettiego przeszedłem do perspektywy odwróconej – do panoramy miejsca z ludźmi w jego tle. Tak zrodził się pomysł cyklu bloków tematycznych skupionych na miastach, w których powstaje sztuka. Miasta sztuki, roboczo zatytułowaliśmy bloki tematyczne w przyszłych numerach „Kwartalnika”. Ale nie Florencja, Wenecja, Weimar, Salzburg czy, bo ja wiem?, Toledo. Nie miasta-perły, w których władca czy mecenas, wielkie muzeum czy słynna opera, dominuje nad sztuką, tylko wielkie miasta, nieraz chaotyczne, niebezpieczne, brudne, skupiska o wielkiej masie bezwładności, która nie da się dominującemu przewidywalnie sterować. Metropolie, których granice są kwestią umowną, przynajmniej w określonym punkcie czasu. Skupiska ludzkie, które wiążą niezliczone energie, niekiedy wybuchowo, a ich fizyczna wielkość wytwarza nie tak oczywistą w wypadku innych miast wartość naddaną, w sferze kultury. W niektórych splotach czasu pokazujące reszcie świata, dokąd idziemy jako cywilizacja. Miasta, w których wielu śmiertelników nie tylko nie ma potrzeby sztuki, ale nawet przechodząc obok niej, jej nie zauważa. Choć nawet wtedy jest ona w życiu owego śmiertelnika dyskretną obecnością, bez niej byłby kimś innym – przynajmniej trzeba mieć taką nadzieję.

Na pierwszy ogień miał pójść Paryż, ustaliłem wówczas z Redaktorem. Ale nie rzucimy się z motyką na słońce, nie będziemy stawiać sobie za cel syntezy, nawet najskromniejszej, żadnych też dogłębnych analiz, lecz po prostu utrwalenie kilku migawek. *Momentaufnahme*, jak mówił Schlegel, swego rodzaju nagranie momentu, chwili ulotnej, tu nasuwa się francuskie słowo *instantané*, w rozumieniu czegoś, co dzieje się błyskawicznie, w jednej chwili, ale i czegoś, co błyskawicznie się ulatnia, rozpuszcza się w niebyt, albo przechodzi w inny stan skupienia, jak kawa instant.

Utrwalanie migawek ma jednak w sobie coś z remanentu, sporządzania inwentarza – i właśnie w Paryżu widać to jak na dłoni, tym bardziej że wszystko jest na ogół świetnie udokumentowane. Spotkanie teraźniejszości z tym, z czego czerpie, na czym wzrastała. Kilka migawek z inwentarza teraźniejszości, z nadzieją na to, że w aktualnym przegląda się beczasowe.

I jeszcze jedno – założeniem było zawęzić pole. Po pierwsze, omijać literaturę, umieścić w nawiasie, także muzykę i sztuki spektaklu. Choć to byłoby fascynujące, tutaj chciałem przyjrzeć się sztuce wizualnej. Po drugie, ograniczyć się generalnie do współczesności, choć oczywiście w ryzach przeszłości. I, jak wspomniałem, nie kusić się o pełną panoramę, tylko bez zbytnich ambicji relacjonować to, co teraz. Po trzecie, dla tego, co teraz, wyznaczyć ramy czasowe, i tu wybór padł pragmatycznie na miesiąc marzec 2022 – paryska wiosna zbiegała się w czasie ze znoszeniem restrykcji, które przez dwa lata mocno zdeorganizowały funkcjonowanie instytucji kultury, zakładających fizyczną obecność publiczności. Po czwarte, teksty przedstawione miały z sobą wchodzić w dialog, prezentować spojrzenie osób patrzących z odmiennej perspektywy. Dwie pary oczu widziały paryską wiosnę inaczej już choćby z tego względu, że zaprosiłem do współpracy kogoś, kto nie mieszka we Francji, lecz w Krakowie, a tym samym miał nieudaną percepcję rzeczy, których ktoś przyzwyczajony do spotykania ich na co dzień, często nie zauważał. Aleksandra Nosalska przygotowuje doktorat o modernizmie w architekturze, więc o sztuce wypowiada się tak jak historycy sztuki – prosiłem ją tylko o umiarkowanie w kwestii przypisów. Jej dwa teksty też stanowią pewien dialog, jeden zajmuje się architekturą muzeów współczesnych, drugi obiektami ustawionymi w tych muzeach. Mój tekst o dosłownie kilku wybranych wystawach uzupełnia inny, który w centrum stawia niewielkie rozmiarem terytorium w promieniu tysiąca metrów od jednego wybranego budynku na obrzeżu ścisłego śródmieścia światowej metropolii.

Marek Kędzierski

ALEKSANDRA NOSALSKA

Muzea nowoczesności – fragmenty miasta

Paryż – miasto amalgamat, stapiający realność z fantasmagorią, prozę codzienności z egzaltacją. Wskrzesza dawne symbole i powołuje dzisiejsze, rezonując minione w tym, co współczesne. Znaleźliśmy się w Paryżu na wiosnę tego roku, ciekawi aktualnych wystaw, bieżących tematów oraz architektonicznych ram dla kolekcji i zbiorów sztuki. Nasłuchujący *genius loci* miasta, wyczuleni na historyczne reminiscencje, przypominaliśmy Benjaminowskiego *flâneura*. Wtapiając się w tłum, to znowu dystansując od ludzkich zgromadzeń, próbowaliśmy uchwycić aktualną panoramę Paryża. Zwiedziliśmy wiele wystaw i budynków, chcąc doświadczyć miasta – „Ulica prowadzi *flâneura* przez czas już znikniony”¹ – pisał autor *Pasaży*. Przemierzając stolicę Francji, byliśmy uwikłani w przeszłość nie tylko dlatego, że patrzyliśmy na relikty poprzednich epok i mieliśmy w pamięci wspomnienia przybywających tu przed nami, ale również z powodu tego, że oglądając współczesną tkankę miasta, zastanawialiśmy się nad jej dopasowaniem do wcześniejszych etapów jej rozwoju. Co prawda konsekwentne wytyczanie celów i planu marszruty to antyteza *flâneurowskiej* włóczędzy, bo nawet jeśli nasza trasa przypomina labirynt, to dlatego, że nie sposób połączyć w nieprzerwanej narracji różnorodnych portretów Paryża. Niewątpliwie jednak fragmentaryczne spojrzenie na miasto jest zgodne z Benjaminowską strategią montażu. Panorama Paryża pokazuje miasto jako wielowątkową mozaikę, przeplatające się głosy, które niosą różnorodny ciężar i tematykę.

W tym paryskim kolażu wyjątkowe miejsce zajmuje muzeum: może być traktowane jako autonomiczne dzieło, samoistne osiągnięcie architektury bądź jako sceneria dla relikwów przeszłości i praktyk artystycznych. Budynek muzeum, którego funkcja polega na ochronie oraz prezentacji przedmiotów i wydarzeń, równocześnie pobudza u zwiedzających doświadczenie formy architektonicznej: relacji wizualnych i gry z przestrzenią. Jest fenomenem wynurzającym się

¹ Walter Benjamin, *Pasaże*, Kraków 2005, s. 461.

z przeszłości, przekazem o tym, co minione, a zarazem narracją o zjawiskach niedawnych lub współczesnych. Będąc ściśle zespolona z opowieścią o czasie, przestrzeń muzealna czas zatrzymuje, a wejście do niej przeradza się w eskapistyczną wędrówkę. Związane z konkretnym miejscem, muzeum przenosi widza do innych przestrzeni, na odległe lądy. Podsyca odczucia i refleksje, ale jest również, *last but not least*, punktem spotkań i rozrywki.

Notre Dame

Wybitnym rezerwuarem przeszłości jest katedra *Notre-Dame de Paris*. Jeden z pierwszych przykładów stylu gotyckiego, przechowuje średniowieczną mastyrię i jej późniejsze interpretacje, zwłaszcza te z XIX wieku. Funkcjonuje jako świątynia i miejsce zwiedzania, a siła jej symbolu, czerpiąca z historii i dawnych dzieł sztuki, przeplata się z odbiciami kreowanymi przez współczesną kulturę. „Z kościoła Saint-Séverin już tylko do przebycia zaułek i wyrasta Notre-Dame, jak wielki, zatrzymany w biegu statek. Patrząc na katedrę Notre-Dame, jak na obraz obrazów; na to, co widzę własnymi oczami, nakładają się dziesiątki widzeń malarzkich, fronton katedry Moneta i mroczne wnętrza namalowane przez Gierymskiego”² – pisała Julia Hartwig w dziennikach podróży, relacjonując swój pobyt w Paryżu w 1986 roku. Oglądającym katedrę dzisiaj, na rzeczywistość bryłę nakładają się zakotwiczone w pamięci zbiorowej obrazy pożaru z 2019 roku. Rozwój katastrofy oraz zmagania z żywiołem odtworzył Jean-Jacques Annaud w retrospektywnym filmie *Notre-Dame brûle (Notre Dame płonie)*, który wszedł do kin 16 marca tego roku. Zrealizowany z rozmachem, czasami z nieco patetyczną przesadą, pokazuje skalę przedsięwzięcia, jakim było ugaszenie katedry, wpisując się w narrację o wadze symbolu i randze zabytku. Jednak przede wszystkim obraz Annauda to dowód uznania niestrudzonej odwagi strażaków i osób zaangażowanych w ratowanie budynku.

Żywioł spalił dach świątyni i wieżbę dachową z XIII wieku, zniszczeniu uległo przeszło sklepienia nawy głównej i fragment sklepienia północnej części transeptu, runęła sygnaturka zwieńczona iglicą projektu Eugène’a Viollet-le-Duca. Wieczór ukoiliła zapowiedź odbudowy katedry, którą złożył Emmanuel Macron. Deklaracja prezydenta wzbudziła refleksję nad współczesnym rozumieniem architektury świątyń gotyckich. Katedra, jak pisał, opat Saint-Denis, Suger, współodpowiedzialny za rewolucję architektoniczną w epoce średniowiecza, miała stanowić obraz rzeczywistości nadprzyrodzonej. Metoda anagogeniczna prowadziłaby

² Julia Hartwig, *Zawsze powroty: z dzienników podróży*, Warszawa 2005, s. 20.

zgrupowanych w świątyni od kontemplacji materialnego piękna do poznania rzeczywistości pozazmysłowej. Otto von Simson, badacz symboliki architektury gotyckiej, postawił hipotezę, że oryginalna wymowa katedr przebrzmiała: „Kultura średniowieczna może wcale nie być nam bliższa niż kultura grecka czy egipska; co więcej, świat, w którym żyjemy zrodził się właśnie z buntu wobec duchowego porządku średniowiecza. Jednakże katedry gotyckie, wyraz tego porządku, stoją po dziś dzień i służą kultowi [...] Zarazem jednak doznania, jakie budzi w nas katedra, tłumy w dużej mierze przyzwyczajenie. Właśnie dlatego, że katedry są użytkowane, gotyk stał się konwencją”³. Nawet jeżeli współczesny odbiorca nie waloryzuje architektury gotyckiej metafizycznie, katedra pozostaje świadectwem średniowiecznego kunsztu budowania. Nieodłączna jest jej funkcja muzealna, w rozumieniu przechowywania stylów i konstrukcji architektonicznych oraz ochrony pamiątek przeszłości. Troska Macrona o przywrócenie katedrze świetności bywa również postrzegana jako kontynuacja prezydenckiej praktyki wzniesienia architektonicznej pamiątki kadencji, znaku na stałe wpisanego w tkanę stolicy.

Notre Dame jeszcze przed pożarem została objęta programem gruntownej konserwacji. Potem skala renowacji została oczywiście niepomiaralnie powiększona, zaś prezydencka obietnica zrodziła pytanie o sposób odbudowy katedry. Czy należy odrestaurować bryłę kościoła, jaką pamiętamy sprzed 15 kwietnia, mając świadomość dalekiej ingerencji w gotycką tkanę, którą w latach 1844–1864 przeprowadził Viollet-le-Duc? Jeśli odrzucić interpretację form gotyckich z XIX wieku, do której fazy budynku nawiązać? Czy właściwe byłoby odtworzenie wczesnego gotyku, kiedy rozpoczęto budowę, czy lepiej wrócić do estetyki z XIV wieku, gdy kończono katedrę? W dyskusji nie zabrakło opinii, aby do zabytkowej bryły włączyć współczesne akcenty. Pojawiły się propozycje wybudowania sygnaturki lub dachu ze szkła albo z witraży, odwzorowania form architektonicznych za pomocą wiązek światła wypuszczanych z reflektorów i aranżacji ogrodów w przestrzeni katedry. Jednak jeszcze w maju 2019 roku z mocą ustawy zdecydowano, że Notre-Dame de Paris odzyska wygląd sprzed pożaru.

Działania zabezpieczające katedrę oraz pierwsze prace konserwatorskie stały się jednym z tematów paryskich wystaw. Muzeum Cité de l’architecture et du patrimoine wraz z banerami ustawionymi przed świątynią relacjonują początkowe wysiłki i decyzje rzutujące na całokształt działań renowacyjnych. W Cité de l’architecture et du patrimoine kwestię odnowy Notre-Dame de Paris włączono do ekspozycji stałej, która prezentuje architektoniczne dziedzictwo Francji od wieków średnich po czasy współczesne. Pokazano obszerną dokumentację oraz

³ Otto von Simson, *Katedra gotycka: jej narodziny i znaczenie*, Warszawa 1990, s. 11.

przykłady studiów badawczych, z naciskiem na projekt Viollet-le-Duca, program ikonograficzny i konstrukcję. Postaci apostołów oraz ewangelistów, które narysował badacz, a wyrzeźbił Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume, szczęśliwym zbiegiem okoliczności zostały zdjęte z wieży kilka dni przed pożarem. Wystawa relacjonuje przebieg prac, dzięki którym przywrócono ich dawny wygląd.

Palais de Chaillot, Palais de Tokyo, Musée du Quai Branly, Fondation Cartier

Prehistoria kolekcji Cité de l'architecture et du patrimoine sięga czasów Eugène Viollet-le-Duca. Z inspiracji jego działalnością, na początku lat osiemnastych XIX wieku powstało Muzeum Rzeźby z siedzibą w Palais du Trocadero. Zaangażowanie architekta i teoretyka w popularyzację oraz dokumentowanie spuścizny średniowiecza było rzadkością na tle ówczesnych kolekcji odlewów w Europie – piwców antyku. Jak relacjonuje strona internetowa Cité de l'architecture et du patrimoine, lista odlewów, które dla muzealnych zbiorów wykonano jako pierwsze: portal bazyliki w Vézelay i Clermont-Ferrand oraz posągi z katedr w Chartres, Reims i Paryżu, wynikała właśnie z pism teoretycznych Viollet-le-Duca. Ułożenie relikwów w odpowiedniej kolejności miało pokazywać ewolucję francuskiej rzeźby architektonicznej, odsłanianą przed publicznością wraz z kolejnymi fragmentami ekspozycji. „Wielką obsesją XIX wieku była, jak dobrze wiemy, historia z właściwymi jej tematami rozwoju i zawieszenia, kryzysów i cykli, akumulowaniem przeszłości, przeciążeniem śmiercią i widmem zlodowacenia świata”⁴ – słowa Michela Foucaulta ilustrują strategię pierwszej części wystawy stałej w Cité de l'architecture et du patrimoine. Ekspozycja stwarza możliwość prześledzenia metody archeologii chrześcijańskiej, jaką praktykowano w XIX wieku. Wojciech Bałus tłumaczy, że jej cel polegał na poznaniu zabytków w aspekcie formalno-stylistycznym oraz ikonograficznym⁵. Akumulowaniu przeszłości w Cité de l'architecture et du patrimoine towarzyszy więc opowieść o sposobach przedstawiania tematów biblijnych w średniowiecznej rzeźbie architektonicznej oraz ich formalnym opracowaniu. Narracja pierwszej części wystawy jest ściśle związana z pojęciem stylu. Oglądamy portale i rzeźby klasyfikowane jako przykłady sztuki romańskiej, gotyckiej albo renesansowej. Jak podkreślił Bałus: „Według teoretyków XIX wieku architektura materializowała się w postaci stylu”⁶.

⁴ Michel Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, „Kultura popularna: graffiti na ekr@nie” nr 2/2006, s. 7.

⁵ Wojciech Bałus, *Gotyck bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011, s. 140.

⁶ *Ibidem*, s. 131–132.

Odmierna metoda charakteryzuje drugą część ekspozycji, która zwraca uwagę na architekturę powstałą we Francji od 1850 roku po współczesność. Wiodącym medium tego rozdziału stała się makietka, a eksponaty, wykonane z wielorakich materiałów i według różnorodnej skali, ułożono zgodnie z funkcją reprezentowanych budynków. W ten sposób wydzielono kolejne, mniejsze części wystawy poświęcone architekturze sportowej, sakralnej, gmachom instytucji publicznych i politycznych oraz budownictwu mieszkalnemu.

Palais du Trocadero został rozebrany w 1935 roku, robiąc miejsce dla Palais de Chaillot. Muzeum Rzeźby, już jako Muzeum Zabytków Francuskich przeniesiono do nowego budynku, a jego zbiory znacznie rozbudowano. Najnowszą odsłonę kolekcji zainaugurowano w 2007 roku, gdy po dekadzie remontów w Palais de Chaillot, otwarto Cité de l'architecture et du patrimoine.

Palais de Chaillot, nazywany również Nowym Trocadero znalazł się w centrum Międzynarodowej Wystawy w 1937 roku, której patronował temat *Sztuk i technik stosowanych w nowoczesnym życiu (Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne)*. Drugim budynkiem powstałym na tę okazję był pobliski Palais de Tokyo, siedziba Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wystawa z 1937 roku zajęła tereny nad brzegami Sekwany od Place de la Concorde po Ile-des-Cygnes, a także od Colline de Chaillot do Champs de Mars. Oprócz pawilonów francuskich zaproszono reprezentacje czterdziestu czterech krajów. Tłem wystawy, silnie powiązanej z ówczesnym kontekstem politycznym, był kryzys ekonomiczny i polaryzacja społeczeństw europejskich przed wybuchem wojny. W formach i programach ikonograficznych pawilonów narodowych i wystawieniowych, jak w soczewce skupiły się dyskusje o roli sztuki, które toczono w tamtych latach. Wystawa próbowała pokazać dwie tendencje: z jednej strony chęć podkreślenia odrębności krajowej, architektury podpartej ideologią narodową, powrotu do tradycji i regionalizmów; z drugiej, była manifestacją funkcjonalizmu, wprowadzającego najnowsze dokonania technologiczne, bliskiego nowatorskim osiągnięciom przemysłu.

Palais de Chaillot i Palais de Tokyo, pozostałości międzynarodowej wystawy i świadkowie skomplikowanej rzeczywistości schyłku lat trzydziestych XX wieku, do dziś pełnią rolę przestrzeni ekspozycyjnej. Budynki składają się z dwóch skrzydeł, połączonych wewnętrznym pawilonem lub kolumnadą. Monumentalne, utrzymane w stylistyce zmodernizowanego klasycyzmu, są przykładami propagandy państwowej zawaolowanej w kostium architektoniczny. Budowa Palais de Chaillot, Palais de Tokyo oraz poszerzenie Pont d'Iéna wpisują się zarazem w prace modernizacyjne, które nadały 16. dzielnicy Paryża nowoczesny charakter.

Przechodząc przez Pont d'Iéna na drugi brzeg Sekwany, bardzo szybko docieramy do Musée du Quai Branly. Powstaniu instytucji patronował Jacques Chirac, przychylny pasji Jacquesa Kerchache'a, miłośnika i znawcy tradycji pozaeuropejskich, twórcy terminu „sztuka pierwotna”, które zastąpiło budzące pejoratywne asocjacje określenie „sztuka prymitywna”. Objęcie instytucji patronatem prezydenckim bywa komentowane jako gest dyplomacji w kontekście kolonialnej przeszłości Francji, oprócz tego zbiegło się z osobistymi zainteresowaniami Chiraca. Muzeum zostało otwarte w 2006 roku, a jego stała ekspozycja składa się z czterech sekcji poświęconych sztuce Oceanii, Afryki, Ameryki i Azji. Każda z dużych części została podzielona na mniejsze regiony. Na wystawę prowadzi rampa usytuowana w hallu muzeum. Idąc po delikatnie nachylonej płaszczyźnie, stąpamy po słowach, które wyświetlają się i płyną w zgodnym kierunku. Są jak rzeka pochłaniająca mniejsze potoki. Wspomniana instalacja to dzieło Charlesa Sandisona, który w nurcie złożonym z wyrazów zawarł nazwy plemion i języków. Przestrzeń muzealna jest przygaszona, wyścielona kolorami umbry i czerni. Wśród eksponatów znajdują się obiekty użytkowe oraz służące ceremoniom plemiennym, przedmioty związane z kultem przodków, rytuałami przejścia i inicjacji, totemy, maski i manekiny, figurki mitycznych przodków i posągi bóstw. Grupy oraz gabloty z eksponatami przeplatają krótkie filmy lub nagrania. Wątkiem prowadzącym przez wystawę jest terytorium. Opowieść toczy się wokół i w relacji do miejsc, samoodnawiających się źródeł kultury, które są usytuowane w różnych częściach świata. Według Foucault, taki sposób narracji okazuje się typowy dla współczesności: „Epoka współczesna będzie być może nade wszystko epoką przestrzeni. Żyjemy w czasach symultaneczności, epoce przemieszczenia i zestawienia, epoce bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia”⁷. Drugoplanową rolę w konstrukcji wystawy odgrywa usytuowanie przedmiotów na osi czasu, w nawias wzięto narrację o linearnym rozwoju sztuki, ewolucji lub schyłku epok i cywilizacji. Oglądając eksponaty pochodzące z różnych obszarów geograficznych, kusząca wydaje się myśl o istnieniu struktur wspólnych wszystkim kulturom.

Podczas gdy Palais de Chaillot i Palais de Tokyo wznoszą się na wzgórzach, miejscu eksponowanym na tle dzielnicy, Musée du Quai Branly zostało przysłonięte szklanym ekranem wtopionym w pierzeję ulicy. Parawan pełni funkcję fasady muzeum i wejścia na jego teren. „Przód ulicy ukrywa kubiczne kształty budynków, których fasada stanowi ich zewnętrzne powierzchnie”⁸ – zgodnie z obserwacją Rudolfa Arnheima, szklana kurtyna kamufluje gmach, zakrywając

⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, s. 7.

⁸ Rudolf Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, Łódź 2016, s. 88.

jego niekonwencjonalną formę. Ekran wprowadza wrażenie niejednoznaczności. Dopasowany do lica kamienic zachowuje spójność z wcześniejszą tkanką architektoniczną, lecz wykonany z nowoczesnego materiału zdecydowanie się od niej różni. Kurtyna jest złożona z dwóch rzędów przypominających labirynt do rozwiązania. Przysłania budynek, ale będąc przezroczystą, ujawnia wszystko, co znajduje się za nią. Aby dostać się do gmachu wystawowego, trzeba przekroczyć pierzeję i przejść część ogrodu. Podłużna, masywna bryła unosi się na wysokich pylonach, co sprzyja pozyskaniu dodatkowej przestrzeni i umożliwia sadzenie oraz pielęgnację roślin. Wizja architekta, Jeana Nouvela wprowadza widza w grę, łącząc wrażenie ciężaru i zasłonięcia, odczucie lekkości i stopniowego odsłaniania.

W kontekście miejsca zajmowanego przez Musée du Quai Branly można odczytać słowa Nouvela, które skierował do Jeana Baudrillarda: „Architekta budynków z Francji można byłoby nazwać »cenzorem budynków z Francji«. To dokładnie to samo. Sytuujemy się w terenie, który jest odgraniczony, ograniczony”⁹ (*borné, limité*). Jednym z tematów powracających w rozmowie Baudrillarda i Nouvela był budynek wystawowy Fondation Cartier pour l’art contemporain. Obiekt, zaprojektowany przez Nouvela, otwarto w 14. dzielnicy Paryża w 1994 roku. Galeria jest dużo mniejsza od Musée du Quai Branly, lecz jako wcześniejsza, antycypuje jego niektóre elementy. Fondation Cartier została wybudowana ze szkła. Regularne, prostokątne tafle tworzą spójny efekt zmultiplikowanej układanki. Fasada, która jest szersza od galerii, sprawia wrażenie, jakby wychodziła poza bryłę, była osobno dołączoną strukturą lub dodatkowym parawanem. Dzięki użytemu materiałowi muzeum rozjaśnia naturalne światło, a granica między miejscem wystawowym i przestrzenią zewnętrzną traci ostry zarys.

Terminem, który zdominował rozmowę Baudrillarda i Nouvela o galerii była „przezroczystość” (*transparence*). Zdaniem architekta materia i światło współtworzą nieoczywistą zależność. Kwestią decyzji projektanta pozostaje, która część szkła zostanie oświetlona, co, w jakim stopniu i w jaki sposób zobaczy widz. „Moje budynki próbują oddziaływać poprzez nierzeczywiste efekty, efekty wizerunku; zastanawiamy się, czy materia jest obecna, czy nie, tworzymy obrazy, które są nierzeczywiste, tworzymy dwuznaczności”¹⁰. Przezroczystość budynku roztacza przed widzem grę odbić. „Kiedy oglądam fasadę, która jest większa od budynku, nie wiem, czy widzę odbicie nieba, czy przezroczyste niebo. Jeśli następnie oglądam drzewo w trzech planach w szybach, nigdy nie wiem, czy widzę drzewo

⁹ Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Paris 2000, s. 16.

¹⁰ *Ibidem*, s. 97.

przezroczyście, przed lub za szybą, czy odbicie drzewa”¹¹ – mówił architekt. Zwiełokrotnione wizerunki tworzą iluzję rozrastania się rzeczywistości. Zawila a zarazem wabiąca wydaje się łamigłówka, co żyje naprawdę, a co jawi jako fenomen powstały na szybach budynku. Wrażenie ekspansywności ogrodu potęgują przezroczyste ściany muzeum, które umożliwiają obserwację miejsc usytuowanych na zewnątrz. Ogród może być traktowany jako przestrzeń doświadczana wszystkimi zmysłami, gdy stoi się w środku niej lub jako pejzaż, który podglądamy z perspektywy pomieszczenia. Według Foucaulta to szczególny rodzaj *heterotopii*, „zestawiania różnych przestrzeni, różnych rodzajów umiejscowienia, których normalnie nie da się pogodzić”¹². Jest „przeciw-miejscem”, które „reprezentuje, kontestuje i odwraca”¹³ prawdziwe miejsca i miejsca zakorzenione w kulturze. Wymienione przez filozofa heterotopie ogrodu polegają na symbolicznej reprezentacji świata i jego doskonałości, odwzorowaniu makrokosmosu i przestrzeni uniwersalnej. Ogród Fondation Cartier pełni funkcję tła, na którym zaprezentowano architekturę i zarazem stanowi autonomiczną scenę dla zjawisk przyrody. Przestrzeń otaczająca galerię poddaje się pnączom i drzewom, będąc równocześnie osiągnięciem ludzkiej wyobraźni i pracy, wykwitaniem planów oraz projektów. Odpowiada kolejnemu stwierdzeniu filozofa: „Heterotopie opierają się zawsze na systemie otwartości i zamknięcia, który jednocześnie je izoluje i czyni je dostępnymi”¹⁴. Aby dostać się do środka, należy mieć bilet, ogród rozpościera się jedynie przed tymi, którzy spełniają niezbędny warunek. Jednak widoczny z perspektywy bulwaru, kusi zza przejrzystego parawanu, sprawiając wrażenie miejsca przystępnego.

Centre Pompidou, Bourse de Commerce, Fondation Louis Vuitton

„Beaubourg, o czym mówi? O kulturze, o komunikacji? Nie, nie sądzę” – drugą rozmowę w *Les objets singuliers* rozpoczynają dociekania Baudrillarda na temat budynku Centre Pompidou. „Beaubourg opowiada o przepływie, magazynowaniu i ponownym rozprowadzeniu, i to dosłownie stwierdza architektura Piano i Rogersa. To, co ona mówi literalnie jest niemal odwrotną stroną informacji, którą powinna przynosić. Beaubourg reprezentuje równocześnie kulturę i to, na co kultura umarła, to, czemu kultura uległa [...]”¹⁵ – pisze filozof. Nic dziwnego,

¹¹ *Ibidem*, s. 20.

¹² Michel Foucault, *op. cit.*, s. 11.

¹³ *Ibidem*, s. 9.

¹⁴ *Ibidem*, s. 11.

¹⁵ Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *op. cit.*, s. 61–62.



FOTO M. KĘDZIEŃSKI

Jedna z sal Cité de l'architecture et du patrimoine



Musée d'Art moderne de Paris. Architekt Jean-Claude Dondel i zespól



Budynek Fondation Cartier pour l'art contemporain. Architekt Jean Nouvel



FOTO M. KEDZIERSKI



FOTO M. KEDZIERSKI

Musée du quai Branly. Architekt Jean Nouvel

FOTO M. KĘDZIEŃSKI

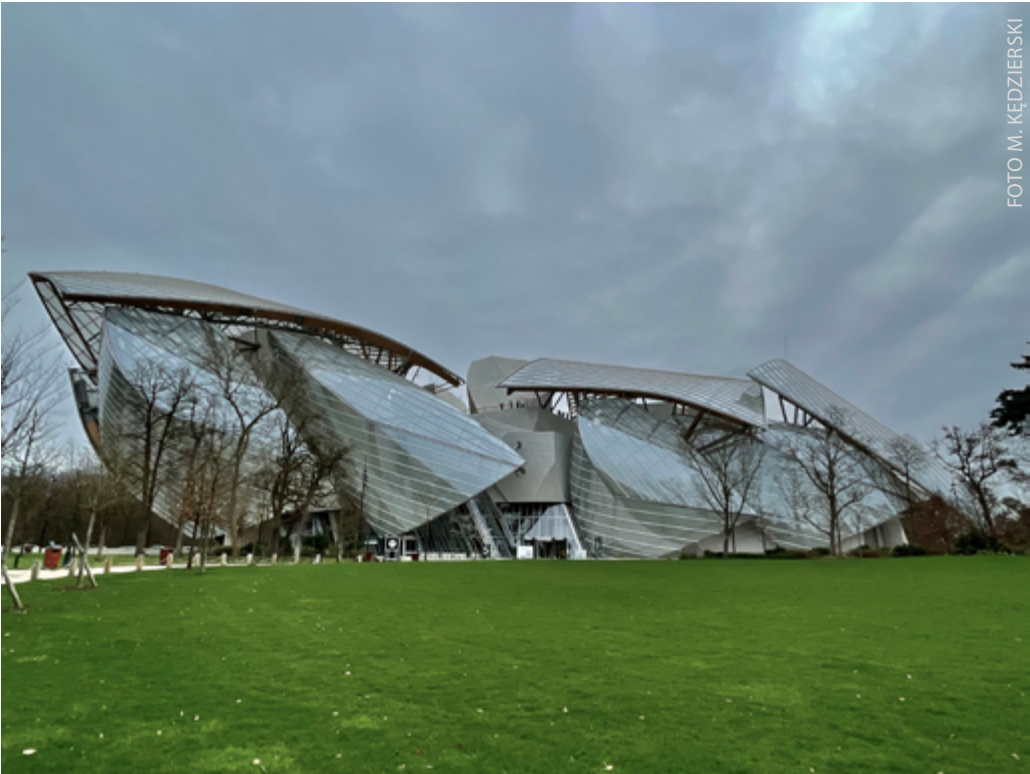


FOTO M. KĘDZIEŃSKI



Fondation Louis Vuitton. Architekt Frank Gehry

że dyskutując z architektem, Baudrillard poruszył wątek realizacji szczególnie go interesującej, której poświęcił jeden z rozdziałów *Symulaków i symulacji*. Muzeum dla sztuki współczesnej zostało otwarte w 1977 roku. Usytuowane na Plateau Beaubourg, przejęło nazwę od miejsca, drugie jego określenie upamiętnia prezydenta Georges'a Pompidou, który patronował powstaniu instytucji. Wielkoskalowy obiekt, wzniesiony w miejscu, które przypomina antyczne forum, rodzi wizualne doświadczenia architektury, oparte na grze pustki i linii brył. Budynek dominuje, a jego relacja z otoczeniem przypomina katedrę górującą nad miastem. Monumentalność Beaubourg odczuwamy zwłaszcza wtedy, gdy znajdując się na jego najwyższej kondygnacji, obserwujemy niewielkie ludzkie sylwetki spacerujące po płycie placu.

Centre Pompidou jest budynkiem wolnostojącym, o regularnej formie, wyraźnie odcinającej się na tle nieba. Często bywa porównywane do szkieletu, który wypuścił system nerwowy na zewnątrz. To, co zwykle się chowa, w przypadku Beaubourg zostało wyeksponowane. Komunikacja zwiedzających odbywa się w przezroczystych tunelach – zewnętrznych korytarzach, które oznaczono czerwonym kolorem. System klimatyzacyjny został zamknięty w niebieskich pionach, w zielonych cyrkuluje woda. Przepływ elektryczności wyróżniono żółtą barwą. Mimo, że każda z pięciu kondygnacji budynku została wybudowana z jednakowych modułów, najwyższe piętra wydają się najmniej masywne. Arnheim tłumaczy, że to wzrokowy efekt fizycznej asymetrii – najniższe kondygnacje, które dźwigają najwięcej, sprawiają wrażenie najcięższych.

Rozmawiając o Centre Pompidou, Baudrillard i Nouvel odczytywali je w różnych aspektach. Dla architekta to przejaw wpływu awangardowego kolektywu Archigram, który działał w Anglii w latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych XX wieku. Manifestacja fragmentu miasta – maszyny skonstruowanej w oparciu o innowacje inżynierii. Urbanistyczne projekty tworzone przez członków grupy były utopiami, w których osiągnięcia nauki i techniki miały nie tylko kreować nową estetykę i sposób użytkowania architektury, ale również przekształcać funkcjonowanie społeczeństwa. Technologia, zapewniająca szybki przepływ informacji, materiałów oraz błyskawiczną mobilność ludzi, pełniłaby rolę porządkującą świat. W perspektywie koncepcji grupy Archigram budynek Centre Pompidou, który jest daleki od lokalnego kontekstu, można uznać za próbę ustanowienia nowego modelu monoprzestrzeni. Jednak zdaniem Baudrillarda, projekt gmachu nie jest efektem myślenia rewolucyjnego, lecz wyrósł z zastanej sytuacji. „Beaubourg – stojąc w całkowitej sprzeczności do swych jawnych

celów – genialny pomnik naszej rzeczywistości”¹⁶. „Literalność”, wewnętrzna rozbieżność, o których wspomniał filozof, polega na tym, że podczas gdy szkielet budynku unaocznia bezużyteczność znaków i śmierć kultury, w anachronicznie zaplanowanym wnętrzu wciąż produkuje się spetryfikowaną ideologię kulturalną. Baudrillard przekonywał, że najlepiej pozostawić przestrzeń muzeum pustą, aby wskazywała na zanik kultury sensu i zmysłu estetycznego. Rozwijając argumentację *Symulaków i symulacji*, stawał się nieprzejednany wobec znaczenia architektury Centre Pompidou.

Nim jednak pójdziemy za wezwaniem filozofa: „Zdemontujcie Beaubourg!”¹⁷, winda usytuowana w środku budynku, wywiezie nas na jego ostatni poziom. Z tarasu, najwyższej kondygnacji, rozciąga się genialna panorama miasta. Paryż w miniaturze, jak na makiecie. Wiosna tuż tuż, oświetlone budynki, nagrzane bruki. Moglibyśmy patrzeć długie chwile, wyławiając z pejzażu pojedyncze egzemplarze architektury. Bazylika Sacre-Coeur, dachy Luwru, katedra Notre-Dame, wieża Saint-Jacques, Montparnasse i nieopodal, całkiem blisko, bryła kościoła Saint-Eustache oraz przeszklona kopuła Bourse de Commerce.

Trasa do gmachu Kolekcji Pinault wiedzie prosto. Wystarczy, zostawiwszy Centre Pompidou za plecami, skierować się na rue Rambuteau i iść około dziesięć minut do Les Halles. Ta część miasta jest niczym tygiel, w którym koegzystują budynki i relikty architektonicznej materii. Próbują dopasować się do siebie, choć pochodzą z różnych epok i stylistyk. Nie tylko dołączane, ale również wznoszone od nowa, na miejscu bezkompromisowo burzonych obiektów. Rozległy plac mieści Forum Les Halles – centrum handlowo rozrywkowe, skwery zieleni oraz Bourse de Commerce, która niedawno stała się siedzibą Kolekcji Pinault. Nim ukształtowano dachy Forum Les Halles, w latach siedemdziesiątych XX wieku zdemontowano budynki targowe zaprojektowane przez Victora Baltarda. Hale, których budowa rozpoczęła się w połowie XIX wieku wraz z przebicciem nowych ulic: Allée Baltard, rue des Halles oraz poszerzeniem rue Rambuteau, były częścią przebudowy Paryża, której przewodził Georges-Eugène Haussmann. W imię porządkowania i modernizacji, Baltard rozebrał blisko czterysta domów. Nowe realizacje, wzniesione ze stali i szkła, wpisały się w charakter dzielnicy, która już w średniowieczu pełniła funkcję targowiska. Obiekty stworzyły jednorodną przestrzeń, a jej punkt kulminacyjny wyznaczył gmach Halle aux blés. Historia budynku, podobna do przeszłości całego kwartału, jest narracją o powstaniu, przebudowie, demontażu, planowaniu kolejnego. Bourse de Commerce to zlepienie elementów klasycznych z wątkami

¹⁶ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 82.

¹⁷ *Ibidem*, s. 89.

nowoczesnymi. Wraz z kamieniem, pilastrami, portykiem zwieńczonym tympanonem, współtworzą ją tafle szkła i metraże betonu. Najnowszym przedsięwzięciem wieńczącym modernizację obiektu, które przystosowało jego wnętrze do funkcji muzealnej, stał się projekt Tadao Andō. Architekt włączył w budynek cylindryczną strukturę z betonu, dzieląc przestrzeń ekspozycyjną na dolną i górną, środkową i zewnętrzną. Paryska siedziba Kolekcji Pinault – muzeum sztuki współczesnej – została zainaugurowana na wiosnę 2021 roku.

Wyzwanie, jak stwierdził Andō, polegało na zaprojektowaniu miejsca o nowej energii, przy równoczesnym zaakcentowaniu jego funkcji – scenerii dla dzieł sztuki. Będąc przekonany o potrzebie ochrony starej tkanki architektonicznej, projektant stworzył nowe uniwersum i usytuował je w środku budynku. *Uniwersum* to słowo, którego Andō używa z rozmysłem. Podkreśla fenomen wnętrza budynku, które nie ogranicza się do ilustracji zewnętrznej formy budynku. Oznacza przestrzeń, gdzie *profanum* krzyżuje się z *sacrum*, rozumianym jako stan, kiedy widz koncentruje się na sobie samym. „Nie chcę, żeby ludzie przychodzili tutaj [do muzeum] aby się rozzerwać, ale żeby odnaleźć się na nowo, żeby odżywić swojego ducha i swoją duszę”¹⁸.

Bourse de Commerce rozjaśnia naturalne światło wpadające przez szklaną kopułę. Pólsfera opiera się na ścianach rotundy, w którą Andō wpisnął betonową strukturę, również na planie koła. Zmnożenie jednej figury geometrycznej tworzy wrażenie oszczędnej, wewnątrz spójnej przestrzeni. Projekt Japończyka, przypominający walec z wyciętym środkiem, osiąga wysokość całej pierwszej kondygnacji. Akcentuje główne miejsce wystawowe, spowija je i czyni bardziej przytulnym. Po betonowej platformie wychodzi się na poziom piętra, skąd można wejść do mniejszych, amfiladowo połączonych pomieszczeń wystawowych lub obejść całą strukturę. Powierzchnia betonu jest perfekcyjnie gładka i ma ciepły odcień. Andō odwołuje się do plastyczności materiału, uważając, że jest on podatny na formowanie oraz grę światła. Ma naturalne pochodzenie, a przy tym jest osiągnięciem nowoczesności. Dzieło architekta to *de facto* szeroki mur z betonu. „Mur jest jak przedmiot, który pyta. Kiedy ogląda się mur, jest przestrzeń przed i za nim – mówi Andō – Mur łączy dwie przestrzenie. [...] Można codziennie stawiać pytanie, na przykład, co jest za murem [...]”¹⁹. Betonowy okrąg zamyka miejsce i wprowadza kontekst przestrzeni zewnętrznej. Dzieli pomieszczenie, ale też osłania, chroni ekspozycje i gromadzi publiczność. Łączy się to z pryncypialną,

¹⁸ Tadao Andō, *Du beton et d'autres secrets de l'architecture*, Sept entretiens de Michael Auping avec Tadao Andō lors de la construction du Musée d'Art Moderne de Fort Worth, Paris 2007, s. 32.

¹⁹ *Ibidem*, s. 106.

w mniemaniu Andō, rolą architektury, jaką powinno być sprzyjanie rozmowom, bliskim więziom oraz interakcjom z ideami zamkniętymi w dziełach sztuki.

W jednym z fragmentów *Pasaży* Benjamin stwierdza, że dzielnice Paryża są podporządkowane budynkom-pomnikom, które wyznaczają punkt ciężkości dzielnicy i reprezentują miasto. Fritz Stahl, przywołany w tekście Benjamina, pisał, że „Každy z tych monumentalnych gmachów występuje [...] w otoczeniu świątynicznym udzielny książę z prawem pierwszeństwa i z własnym orszakiem, oddzielającym go od tłumu, który cofa się z uszanowaniem. Staje się on dominującym ośrodkiem dzielnicy, która jakby gromadzi się wokół niego”²⁰. W przypadku *Fondation Louis Vuitton* rolę otoczenia, które eksponuje bryłę, pełni Lasek Buloński i *Jardin d’Acclimatation*, założona w 1860 roku instytucja, przybliżająca wówczas mieszkańcom miast, obecnie głównie dzieciom, florę i faunę świata, z akcentem na terytoria pozaeuropejskie. Wizualne doświadczenie architektury budynku Fundacji, przy wydatnej pomocy sąsiadującego zoo i ogrodu botanicznego, zbudowane jest na opozycji wytworów ludzkich i zjawisk przyrody. Ponadto relację z naturą, tym razem polegającą na dialogu, manifestuje sam obiekt, w który włączono wodne kaskady. Budynek, zaprojektowany przez Franka Gehry’ego, zainaugurowano w 2014 roku. Proces twórczy, któremu przewodził architekt, pokazano na ekspozycji stałej, poświęconej historii gmachu. Prezentowane szkice Gehry’ego mają charakter syntetycznego zapisu. To jeszcze nie rysunki architektoniczne, lecz koncept, który wyznaczył kolejne kroki zmierzające do zmaterializowania pomysłu. Celem przyświecającym projektowi było stworzenie miejsca dla sztuki nowoczesnej, prezentującego jej współczesne odsłony oraz przestrzeni dla wydarzeń towarzyszących.

Muzeum jest miejscem osobnym, oddalonym od zabudowy 16. dzielnicy. Jego bryłę budują jasne kamienie, co może przywoływać skojarzenia z surowcem używanym w Paryżu XIX wieku do wznoszenia kamienic. Zrąb budynku otaczają płaszczyzny ze szkła, a ich kształt przypomina żagle rozciągnięte na szkieletach z drewna i metalu. Są też podobne do rozbitej skorupki orzecha, którą uchyla się, aby wyostać owoc. Mają różne rozmiary i zostały rozlokowane na wielorakich poziomach, co wzmacnia dynamikę formy. Wyabstrahowana architektura, sprowadzona do indywidualnego obiektu, odcina się radykalnie od otoczenia. „Oddzielona od innych budowla ukazuje pełnię swojej bryły, gdy chodzimy wokół niej i widzimy jej boki, front i tył”²¹ – powie Arnheim. Obchodzenie, chodzenie po wnętrzu, ale również schodzenie, bo *Fondation Louis Vuitton* została zaopatrzona

²⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, s. 575.

²¹ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, s. 85.

w zewnętrzny, kaskadowo uformowany taras. Sprowadza on widzów, którzy dotarli do najwyższej kondygnacji muzeum i chcą dostać się do wyjścia. Publiczność, wcześniej zgromadzona w przestrzeni wystawowej, może teraz swobodnie eksplorować resztę budynku i podziwiać widok tak w stronę miasta, jak i podmiejskiej dzielnicy drapaczy chmur La Défence. Intencją architekta było, żeby ci, którzy chodzą po zewnętrznych tarasach, dopisywali się do symbolicznego znaczenia obiektu, ponieważ jego funkcja i treść są nieodłączne od obecności widzów.

Schodzimy powoli, promienie słońca padają na kamień i prześwietlają quasi-dach. Elementy architektoniczne odbieramy skalą własnego ciała, pod stopami czujemy gładki kamień. Patrzymy w dal, na panoramę miasta, potem kierujemy wzrok ku niższym poziomom. Przemierzamy zewnętrzne tarasy, jasne przestrzenie. Kiedy wychodzimy przed budynek, spada na nas ostre słońce. Mrużymy oczy, wiosna wokół.



FOTO M. KĘDZIERSKI

Bourse de Commerce – Pinault Collection



FOTO M. KĘDZIEBSKI



FOTO M. KĘDZIEBSKI

Główna przestrzeń nowej Bourse de Commerce, wystawa *Ouverture*, 2021

MAREK KĘDZIERSKI

Stracone i nie stracone okazje

Dialogi – kontrapunkty – konwergencje

Andō

W geometrycznym środku rotundy pną się pionowo do góry trzy splecione postaci. Kobieta na szczycie w dramatycznym geście wyciąga rękę w kierunku niebios – oraz perfekcyjnie odtworzonej kopuły ze szkła i metalu. *Porwanie Sabine*, rzeźba florenckiego manierysty Giambologna, postawiona w centralnym punkcie okrągłego budynku, była częścią *Ouverture*, wystawy inaugurującej działalność muzeum sztuki nowoczesnej Bourse de Commerce, Pinault Collection. Dwa dni później, kiedy ponownie odwiedziłem wystawę, nie było już wyciągniętej do nieba dłoni. Roztopiła się. Wierna kopia szesnastowiecznego oryginału nie została wykonana z marmuru, tylko z imitującego go wosku, rzecz jasna najlepszego sortu. Urs Fischer, jej współczesny autor, unaoczniał przemijalność w akcie dosłownej dematerializacji – do czasu zakończenia wystawy praca ta, podobnie jak inne tego artysty, całkowicie się roztopiła.

Dwudziestka współczesnych twórców, reprezentujących różne racje, nacje, tendencje i style, w gmachu byłej Giełdy Handlowej prowadziła między sobą dialog inauguracyjny. Rok po wydarzeniu, jeszcze nie jestem gotowy, by radykalnie zmieniać moje upodobania estetyczne i wciąż czekam na dialog równie fascynujący, jak ten, który prowadzi z sobą sama architektura.

Prowadzi go na naszych oczach – podsuwając im to, co teraz widzą, a więc konfrontację z dawnym i nowym. A w kontekście dawnego całość się uplastycznia, żeby nie powiedzieć: pogłębia, gdy uświadomimy sobie, co poprzedzało to, co teraz widać – w biegu historii. Bo sporo tu było burzenia, odbudowywania i budowania na nowo. Tereny, na których stoi budynek niedawno otwartego muzeum, od XIII wieku zmieniały właścicieli, w tym sporo koronowanych. Nawet Jana Luksemburczyka wśród nich nie zabrakło! Katarzyna Medycejska około 1580 roku

miała tu prywatną rezydencję, późniejszy Hôtel de Soissons. Po jego zburzeniu w 1748 roku ostała się tylko piękna dorycka kolumna, zwana medycejską, z wewnętrznymi schodami, po których królowa wchodziła na szczyt, by obserwować gwiazdy na niebie.

Tuż obok, w 1767 roku zakończono budowę obiektu użyteczności publicznej, Targu Zbożowego (Halle aux blés wówczas Halle au bled), w którym magazynowano i sprzedawano mąkę i ziarno, z otwartym dziedzińcem wewnątrz. Budowla to była ze wszech miar unikalna, ówczesni krytycy, w rodzaju autora cennych dla mnie *Curiosités de Paris* z 1778 roku, nazywali ją „patriotyczną” i „godną Rzymian”:
„Naszym oczom odsłania się figura rotundy, przebitej dwudziestoma pięcioma arkadami o średnicy dziesięciu i pół stopy, z których sześć służy jako przejścia, co odpowiada tyluż ulicom, które tu się krzyżują”. Każda z arkadowych części miała zawieszona na kolumnach o toskańskich proporcjach sklepienie z kamienia wapiennego o drobnoziarnistej powierzchni. Zboże przy użyciu specjalnych maszyn wprowadzano do magazynów na wyższej kondygnacji przez kwadratowe otwory w wewnętrznej i zewnętrznej fasadzie. Całość rotundy, jednolicie zadaszona kamieniem i najwyższej jakości dachówką dawała wrażenie estetycznej perfekcji, jednocześnie zapewniając wentylację towaru i chroniąc produkty zbożowe przed wilgocią i pożarem, bo, trzeba dodać, nie wykorzystano tu żadnych elementów drewnianych.

Po dwudziestu latach Targ Zbożowy został jednak pokryty drewnianą kopułą, największą we Francji, która po niedługim czasie niestety spłonęła – trzeba było pozostać przy oryginalnym designie! – więc w 1811 roku zastąpiono ją olbrzymią strukturą z żelaza i szkła, według pionierskiego projektu François-Josepha Bélanger’a, nie tylko w Paryżu pierwszą takich rozmiarów. Kiedy w połowie wieku targ został zniszczony, na jego miejscu powstała Giełda Handlowa, inaugurowana w 1889 roku na Wystawę Uniwersalną. Ostał się tylko pierścień wewnętrzny rotundy – wokół niego architekt Henri Blondel zaprojektował eklektyczną budowlę według kanonów epoki Hausmanna, zachowując jednak strukturę kopuły. Pod koniec XX wieku Giełdę i Izbę Handlową przeniesiono, a budynek zaczął podupadać.

François Pinault, magnat przemysłowy, businessman z zacięciem do sztuki, a przede wszystkim miliarder, na pięćdziesiąt lat wziął w dzierżawę historyczny budynek i kosztem setki milionów euro wpisał w samo jego centrum na wskroś nowoczesną, minimalistyczną konstrukcję z wyrafinowaniem surowego betonu, według koncepcji i projektu japońskiego *star*-architekta Tadao Andō. Przez

długie lata, niemal codziennie mijając charakterystyczny budynek na planie rotundy, miałem okazję co jakiś czas zauważać nieomylnie znaki postępującego zaniedbania. Jakies cztery lata temu gmach Giełdy Handlowej stał się placem budowy. Renowacja fasad przeprowadzona w ramach projektu Pinaulta przywróciła dawny splendor także otulającą rotundę pięciokondygnacyjnym kamienicom. Otwarcie nowego gmachu Giełdy, rok temu, odbyło się nie bez opóźnień spowodowanych pandemią.

Ceniący sobie w dialogu harmonię raczej niż rewolucję, rewolucyjny architekt z Japonii, któremu nieobcy jest buddyzm, poszedł drogą, którą Daisetz Teitaro Suzuki, pierwszy wielki popularyzator zenu na Zachodzie, w latach pięćdziesiątych, nazwał „wyższą afirmacją”, a więc nie zaprzeczeniem i nie potwierdzeniem, tylko wzbiciem się ponad przeciwieństwa. Dalekiego i niedokładnego odpowiednika idei Wyższej Afirmacji można od biedy szukać w kategoriach heglowskiej tezy i antytezy – byłoby to czymś w stylu *Aufhebung* u Hegla. Andō nie kazał burzyć gmachu Giełdy Handlowej, ale nie dał mu zachować dotychczasowego charakteru, uciekając się do prostej operacji umysłowej. Zachowując w dużej mierze substancję stojącą w środku miasta budowli, unieważnił jej charakter, wszczepiając w nią ciało obce, konstrukcję zdawałoby się jej zaprzeczającą, ale w sumie prowadzącą do Zgody.

Andō poszedł w przeciwnym kierunku niż inna gwiazda architektury, Frank Ghery, który na potrzeby innego muzeum sztuki nowoczesnej, w szczerym polu, pośród zieleni Lasku Bulońskiego, kazał wznieść od zera fantasmagoryczną budowlę o nieco antropomorficznym charakterze (a raczej zoomorficznym, bo mnie przypomina z daleka ponadwymiarowego ptaka). Jakby chciał zaprzeczyć zasadniczym pewnikom architektury i wziąć w nawias prawa grawitacji. Jakby. Z górnych kondygnacji muzeum Fondation Louis Vuitton, usytuowanego obok dziewiętnastowiecznego Jardin d'Acclimatation rozpościera się niesamowita panorama od wschodniego krańca stałej zabudowy dziewiętnastowiecznego Paryża po nowoczesną dzielnicę La Défence, z zieloną wyspą olbrzymiego „lasku”, płucami aglomeracji, pośrodku.

W przeciwieństwie do takich architektów, skłonnych do ekstrawagancji i na chwilę zaprzeczającym prawom grawitacji – Andō w swych minimalistycznych projektach na wielką skalę faworyzuje najprostsze figury: kwadrat, prostokąt, okrąg i trójkąt, harmonijnie wtapiając konstrukcje w pejzaż, bądź, jak w wypadku Giełdy, wpisując w istniejące wnętrza. W pracach, które przyniosły mu sławę, w chrześcijańskim Kościele Światła (1989) w Ibaraki (Osaka) czy buddyjskiej Świątyni

Wody Hompuku-ji (1991) w Hyogo na wyspie Awaji, podkreślał architektoniczne znaczenie gry światła i rolę „żywego”, wibrującego na naszych oczach powietrza. Inspirowany mistyką i przekonany o prymacie zamysłu emocjonalnego twórcy projektu nad koncepcją techniczną, Andō pragnie stworzyć przestrzeń symboliczną, umożliwiającą – emocjonalnie – spełnienie duchowej potrzeby jednostki, zaprzeczając wąsko rozumianemu funkcjonalizmowi.

Wpisana do rejestru zabytków kopuła paryskiego budynku i bogato ornamentowane fasady, wewnętrzna i zewnętrzna, zostały gruntownie odnowione, stworzono uderzające prostotą sale wystawiennicze, umożliwiające neutralną, niezakłóconą kontemplację wszelkiej maści eksponatów. Centralnym punktem muzeum stała się przestrzeń bezpośrednio pod kopułą, której szczyt wznosi się czterdzieści metrów nad ziemię. Nawiasem mówiąc, tylko trzy metry niżej niż kopuła rzymskiego Panteonu, której kontemplacja wiele lat temu pozwoliła młodemu studentowi z Japonii zrozumieć sens „przestrzeni architektonicznej” i rozpoczęła jego profesjonalną przygodę. W architekturę budynku Giełdy autor wpisał kolejny element na planie koła, cylinder o średnicy dwudziestu dziewięciu metrów, a wysokości dziewięciu, który wbija się w podziemną kondygnację, gdzie umieszczono okrągłą, rzecz jasna, salę audytorium. Cylinder wykonany został z wzorowo ustawionych i perfekcyjnie gładkich płyt z szarego betonu, od dziesięcioleci stosowanych przez Andō, który właśnie to tworzywo, paradoksalnie dla niektórych, uważa za materiał umożliwiający harmonijną koegzystencję człowieka z naturą.

Rotunda radykalnie odcina otwartą tylko na niebo ascetyczną przestrzeń centralną, gdzie eksponowana będzie sztuka najnowsza, często w konflikcie, a przynajmniej kontraście z dziewiętnastowieczną estetyką reszty budynku. Tak zamknięta przestrzeń otwiera się w pionie, dobitnie uwidacznia grę docierającego przez kopułę światła, zmieniającego się w rytmie pojawiających się i znikających chmur i przesuwanego się słońca. Światło inscenizuje przestrzeń. Na idealnie gładkiej podłodze pod kopułą rozgrywa się spektakl światła i cienia, w którym rolę statystów powierzono na wspomnianej wystawie woskowej kopii *Porwania Sabinek* i innym „topniejącym” pracom Ursa Fischera, w tym hiperrealistyczną figurę włoskiego artysty Rudolfa Stingela, którego prace znalazły się w jednej z sal na górze.

Podnosząc głowę, publiczność spostrzeżga w dolnej, nieprzeszkłonej części kopuły, w ironicznym kontrapunkcie, wzorowo odrestaurowane malowidło – panoramiczną alegorię wymiany handlowej między kontynentami A.D. 1889. Ciekawe, jakie alegorie umieściłoby się, by zilustrować stan świata dzisiaj.

W chwili, kiedy piszę ten tekst, otwarto w Bourse de Commerce trzecią z kolei wystawę. Po woskowych rzeźbach ślad nie pozostał, dopaliły się najpóźniej przed otwarciem wystawy Charlesa Raya, a od maja scenę zajęło piętnastu artystów, celujących w nic mniejszego niż czasoprzestrzeń – powstała z tego *Une seconde d'éternité*, sekunda wieczności.

Ciekawe, że Andō w 1995 roku kilka kilometrów dalej zaprojektował dla UNESCO dwukondygnacyjny cylinder z identycznego betonu – nazwany Przestrzenią Medytacji, w wersji mini, bo na trzydzieści trzy metry kwadratowe (a w Giełdzie 660 m²). Umieszczenie analogicznej konstrukcji wewnątrz muzeum Pinaulta prowokuje do hipotezy, że zamiarem architekta było może jednak skłonienie publiczności do medytacji o życiu i naturze. Jeśli to prawda, jego najnowsza realizacja paryska dowodziłaby jednak funkcjonalizmu – ale tylko *sensu largo*, że tak powiem. Kiedyś wszedłem do wnętrza tego mniejszego cylindra, spacerując po terenie usianym konstrukcjami najśłynniejszych architektów (kogo tam nie ma?). Teraz, po otwarciu nowej Bourse de Commerce, przypomniałem sobie o tym i uderzyło mnie podobieństwo obu konstrukcji, tak nieodległych w przestrzeni, a przecież, z powodu rozmiarów, zapewne diametralnie różnych.

I nagle zapragnąłem tego samego dnia znaleźć się w obu cylindrach. W upalne majowe popołudnie dotarłem do przestrzeni UNESCO. Zamkniętej jednak na cztery spusty. Z powodu pandemii. W Paryżu sporo przestrzeni publicznych było już otwartych, dla osób w maskach i z paszportem sanitarnym, ale w UNESCO panowała martwa cisza. Niepocieszony i bezradny, dreptałem wokół olbrzymiego terenu. Zbliżywszy się na jakieś dziesięć metrów, zza ogrodzenia smętnym wzrokiem przypatrywałem się szaremu cylindrowi. Niepozorna, zagubiona między budynkiem UNESCO Marcela Breuera i salą wykładową Luigiego Nervi konstrukcja. A przecież w czasie pierwszej wizyty uznałem jej wnętrze za idealną przestrzeń do wystawienia *Końcówki* Becketta, z identyczną scenografią po obu stronach, na scenie i widowni. Myśląc o długich drabinach, na które musiałby wchodzić Clov, by spełniać zachcianki Hamma, zacząłem się zastanawiać, czy można byłoby w Przestrzeni Medytacji umiejscowić *Wyludniacza*. Nawet jeśli dla dwustu pięciu nagich ciał nie starczyłoby miejsca, to może tylko ich reprezentacja, a reszta jako projekcja wirtualna? Teraz oczywiście przestrzeń nowego cylindra Andō można by uznać za jakby stworzoną dla tyłu ciał, które błędzą, zawracają, pną się w górę, szukają wyjścia. *Fail better*. Zaraz do tego wrócę.

Z marzeń wyrwało mnie uprzejme wezwanie, bym nie opierał się o metalowy parkan, poczynione głosem strażnika obiektu. A więc to jednak nie całkiem bezludzie! To było pokrzepiające. Odsunawszy się o krok, wodziłem wzrokiem po wymagających pilnego odświeżenia odświętnych gmachach wielkich architektów, których betonowa tkanka, gmachów, od złotych czasów mocno popękała i pobrudziła się, wystawiona na działania żywiołów.

Giacometti

„Przed przyjazdem trochę się szwędalem po Montparnassie, zwykle w towarzystwie Blina. Widziałem Hérolda – miły, trochę rozespany, i Giacomettiego – granitowo subtelny, pełen nie z tej ziemi spostrzeżeń, ale w gruncie rzeczy grzeczny chłopiec, chce oddać [w swoich pracach] to, co widzi, ale może wcale nie jest to takie grzeczne, kiedy widzi się rzeczy, tak jak on. Moje nieśmiałe »ale przecież« zostały natychmiast odrzucone, a raczej zmiążdżone, oczywiście przy mojej wydatnej pomocy. Wieczory na Montparnasse w sumie dosyć dziwne, mało alkoholu, dzięki Blinowi, trzeźwemu aż do trzewi” – 10 września 1951 roku pisał do George’a Duthuita Samuel Beckett. Tych kilka zdań o Giacomettim, przelotna wzmianka o przypadkowym spotkaniu to popis sztuki elipsy, skrót myślowy tak charakterystyczny dla epistolarnej twórczości Becketta, jego typowe pójście na przełaj. Nie upraszcza, celnie trafia w sedno zamierzenia Giacomettiego, nie wdając się zbyt w szczegóły. Beckett i Giacometti, paryżanie z wyboru, jeden anglojęzyczny z bogatych przedmieść prowincjonalnego wtedy Dublina, drugi mówiący po włosku Szwajcar z gór wówczas odciętych zimą od świata. Razem i osobno, w nieregularnych odstępach czasu, począwszy od lat trzydziestych wędrowali, nieco kulejąc po paryskim bruku, dyskutując, w typowy dla siebie sposób, pełen niedomówień i paradoksów. Zapewne nie wypowiadając *explicite*, kawa na ławę, jak wiele łączyło ich w spojrzeniu na rzeczy świata tego i misję artysty.

Zacytowany fragment listu to jeden z dwóch, jak dotąd, materialnych dowodów ich rozmów. Drugi łączy się z jedynym wspólnym epizodem artystycznym w ich biografii twórczych – współpracą przy inscenizacji *Czekając na Godota* w paryskim Odeonie w 1961 roku. Alberto zaprojektował jeden z dwóch głównych elementów scenografii, ale nie kamień, lecz drzewo. Dowodem materialnym pozostają do dziś słynne czarno-białe fotografie George’a Pierre’a. Kilka jest z Odeonu, a dwie wykonane zostały w zakurzonej klitce-pracowni brata rzeźbiarza, Diega. Pisarz i rzeźbiarz ramię w ramię stoją w eleganckich krawatach pod, odpowiednio, marynarką i prochowcem w stylu porucznika Colombo, podnosząc wzrok

w stronę kamery. Po lewej stronie fotografii, za Beckettem, na drzwiach z surowego drewna znajduje się wizerunek drzewa. Czarny gwasz, jeden z pierwszych szkiców do *Godota*, wcale nie przypomina jeszcze drzewa na scenie Odeonu.

Mają postawione kołnierze, więc w pomieszczeniu musiało być chłodno. Zapewne w końcu marca. Bo 3 marca Beckett w napisanym na maszynie liście do Giacomettiego, informując o wznowieniu w Odeonie, pytał, czy ten zgodziłby się zrobić do inscenizacji drzewo. Grzecznie dodając, że gdyby artyście coś nie pasowało, ma bez skrpułów odmówić.

Wzmianka w liście z 1951 roku i fotografie dziesięć lat później. Dwa materialne dowody. Reszta nie jest milczeniem, nawet jeśli coraz mocniej milczą odchodzący w dal świadkowie ich przyjaźni, ludzie, którym dane było znać ich obu, na przykład Avigdor Arikha, autor fascynujących i subtelnych rysunków – portretów Becketta. To chyba on wpadł na pomysł, żeby Alberto zrobił scenografię. Rzeźbiarz, po wielu pełnych niedomówień rozmowach z raczej milczącym Samuelem, drzewo wykonał. Grało na scenie kilkadziesiąt przedstawień, a potem zaginęło w magazynach starych dekoracji. A jeszcze potem zostało odtworzone przez Gerarda Byrne'a w 2006 roku. Wreszcie, w czasach pandemii przeniesiono je w centrum wystawy o Beckettie. Białe drzewko, naturalnej wielkości, nieduże, stoi na tle fotografii z Odeonu wielkości ściany.

Wystawę zorganizował Instytut Giacomettiego. To druga, której centralną postacią jest pisarz – tym razem oczywiście obok rzeźbiarza. Związki Becketta ze sztuką i wpływ jego tekstów na artystów wizualnych były głównym tematem poświęconej mu dużej ekspozycji w Centre Pompidou w 2007 roku, co było czymś szczególnym, bo muzeum z reguły nie organizuje wystaw artystom słowa. Kuratorka, Nathalie Léger, chciała pokazać, że na Beckettie wychowała się cała generacja artystów, ale też naświetlić konkretnie związki Becketta ze sztuką, odwołać się do konkretnych inspiracji malarskich czy rzeźbiarskich w jego tekstach. Do wystawy przygotowano niezwykle staranny katalog. Ciekawe, że kończy się on dwujęzycznym cytatem „*Essayer encore. Rater encore. Rater mieux. Try again. Fail again. Fail better*” na tylnej okładce, a teraz ten cytat trafia na przednią okładkę katalogu drugiej wystawy (znak ciągłości?), jako część jej tytułu: *Giacometti/Beckett: Rater encore, rater mieux*.

Słowa z późnej prozy Becketta, komentowane niezliczoną ilość razy na świecie, w tym wielokrotnie w „Kwartalniku”, trudno przetłumaczyć na polski. W oryginale brzmi: „*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better*”.

We francuskim przekładzie autora: „*D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux*”. Na potrzeby tego tekstu proponowałbym: „Wciąż próbowałem. Wciąż upadałem. To nic. Jeszcze raz próbować. Jeszcze raz upaść. Upaść lepiej”. A może jednak: „Wciąż próbowałem. Wciąż przegrywałem. Nie szkodzi. Jeszcze raz spróbować. Jeszcze raz przegrać”. Lepiej upaść? Lepiej przegrać? W każdym razie tematem jest klęska, porażka. Porażka, którą zakładali w życiu i twórczości Giacometti i Beckett. Słusznie i niesłusznie.

Tytuł wystawy w Instytucie Giacomettiego feralnie zaważył na losach jej samej. Planowana od dawna, miała rozpocząć się wczesną jesienią 2020 roku i trwać do lutego, po pierwszej fali pandemii zapowiedziano jej otwarcie w grudniu, lecz druga fala spowodowała, że otwarcie było wirtualne – fizyczne zapowiedziano w marcu, kilka dni przed trzecim lockdownem. Wystawa została zamknięta po tegoż zakończeniu w czerwcu. Co pozwoliło małym grupom zaszczepionych oglądać ją przez niespełna dwa tygodnie. „*Fail again. Fail better*”. Stracona okazja, więcej niż w połowie.

L'Institut Giacometti ma swą siedzibę w kameralnej kamienicy przy małej uliczce graniczącej z Cmentarzem Montparnasse, na którym pochowano Becketta, niedaleko długoletniej pracowni braci Giacomettich i w bezpośredniej okolicy Fundacji Cartier przy bulwarze Raspail. Przypomnijmy, że odgrywa popularyzatorską rolę w propagowaniu wiedzy o wielkim Szwajcarze, został powołany do życia przez Fundację Alberto i Annette Giacometti. Ta bardzo ważna instytucja, we francuskim stylu prywatno-państwowa, dysponuje największym w świecie zbiorem prac rzeźbiarza, udostępnia je na wystawy w kraju i na antypodach, zajmuje się ekspertyzami autentyczności, a przede wszystkim kontroluje prawa autorskie na prace artysty, częściowo również znajdujące się w prywatnych rękach. Wdowa po artyście, Annette założyła w 1989 roku Stowarzyszenie Giacomettiego, nie dożyła jednak przekształcenia go w Fundację. To był trudny poród. Najpierw dziesięciolecie niegospodarnego zarządzania finansami, w co zamieszany był minister spraw zagranicznych Dumas, który przed śmiercią wdowy zdążył się z nią zaprzyjaźnić, potem decyzja premiera Raffarina o powołanie prywatnej fundacji o statusie użyteczności publicznej, hybrydowo zarządzanej przez administrację rządową, wreszcie kolejna dekada do czasu rozruchu. Teraz wszystko idzie pełną parą. W gestii Instytutu są wystawy czasowe, raczej kameralne, umożliwianie dostępu do zasobów Fundacji, niekiedy minimalne, przygotowywanie edycji pism i listów Giacomettiego, programów badawczych i edukacyjnych oraz przyciąganie szerokiej publiczności.

Giacometti/Beckett... jest częścią serii binarnych wystaw, w których artystę konfrontuje się i kontrastuje z różnymi indywidualnościami szeroko pojętej ekspresji twórczej. Dotychczas do przestrzeni Giacomettiego zostali zaproszeni Jean Genet, Annette Messager, Teresa Hubbard / Alexander Birchler, Peter Lindbergh i André Breton. W przeciwieństwie do wystawy w Pompidou, mało tu jest miejsca, ale niewielka przestrzeń ma zalety, skłania do wyciszonej, skoncentrowanej refleksji.

W niższej partii budynku znajduje się przestrzeń stała – rekonstrukcja „historycznego” atelier artysty, przeniesiona tutaj pod szkło, włącznie z częścią wyciętych stamtąd ścian, pokrytych rysunkami i notatkami artysty. Wyżej, w największej, choć niedużej sali, w której odbywają się wykłady i seminaria, pomieszczono na tę wystawę wspomniane drzewo, zaś w korytarzach i kilku sąsiednich pomieszczeniach rzeźby Giacomettiego zostały skontrapunktowane materiałami związanymi z Beckettem, np. umieszczone obok monitorów z nagraniami video beckettowskich inscenizacji (*Nie ja, Quad, Film i Co gdzie*), ale i gabloty z książkami i publikacjami Becketta, dedykowane Giacomettiemu, na których później, bez systematycznego planu, artysta kreślił rysunki, wprawki, notatki, czasem bohomy – fascynujące spotkania zadrukowanej strony z ręką plastyka. Poza tym notesy z zapiskami Giacomettiego, a obok fragment manuskryptu powieści *Watt* otwartego na stronie, gdzie ręka autora nanosiła permutacje zdawałoby się bez końca, ruchu bohatera między kilkoma punktami jego pokoju. Znalazł się również oryginał wspomnianego listu Becketta z propozycją stworzenia drzewa. Dziwi mnie nieco konwencjonalnie uprzejmą formą, włącznie z formalnym „vous”. Czy tak zwracali się do siebie, wychodząc wczesnym rankiem z baru Falstaff lub podobnej instytucji? Ale takie to widać były czasy. Z Madeleine Renaud było zapewne jeszcze bardziej formalnie.

Wystawa przyniosła dla mnie dwie niespodzianki. Wysłana z Londynu do Paryża pocztówka Becketta do pomagającego mu w wydaniu tam zbioru wierszy *Echo's Bones* (a nie, jak podaje katalog wystawy, powieści *Murphy*) George'a Reavey'a, na której Giacometti zanotował ołówkiem swój adres, wskazywałaby, po pierwsze, że autor i artysta przewidywali być może włączenie do publikacji jego grafiki, a po drugie, że kontakt mieli z sobą dużo wcześniej niż dotąd przypuszczano, na długo przed długą podróżą Becketta po Niemczech w okowach faszyzmu. Drugą niespodzianką stanowi zapis rozmowy kuratora wystawy, Hugo Daniela, z aktorem i producentem Marinem Karmitzem, który był naocznym świadkiem nocnych eskapad Becketta z Giacomettim na początku lat sześćdziesiątych – może wtedy

przeszli wreszcie na ty. Filmowa wersja Karmitza *Komedii* Becketta była częścią wystawy. Kiedy czytałem jego barwnie opowiedziane świadectwo „Jesteśmy ostatnią piątką” (wers z *Co gdzie*), przyszło mi do głowy, że to jeden z ostatnich chodzących po ziemi. Świadków, oczywiście.

Pod nieobecność publiczności w salach Instytutu zorganizowano na szczęście wirtualne wizyty, z pół na pół sukcesem, moim skromnym zdaniem. Natomiast dwa z eventów, tak zwanych wydarzeń towarzyszących, dostępne online, były ewenementem. Wieczory z aktorami. Denis Lavant i Lisa Dwan. Lavant, aktor o ekspresji bardzo dziwacznej, nieco w stylu irlandzkiego ulubieńca Becketta, Jacka McGowrana, użyczył swego głosu wierszom Becketta. Udało mu się zademonstrować esprit Becketta, na tle akcesoriów Giacomettiego udowodniał z idiosynkratycznym zapalem, że „nic nie jest śmieszniejsze niż nieszczęście”. Widziałem go wcześniej w *Ostatniej taśmie Krappa* i adaptacji prozy *Cap au pire* i byłem pod wrażeniem. Jako Krapp był przeciwieństwem wszędzie chwalonego ulubieńca publiczności Jacquesa Webera, o niebo lepszy od narcystycznego cedzenia słów z olbrzymią dbałością, aby brzmiały poetycko i tworzyły wyświechtany kontrast z czerwonym nosem clowna i innymi beckettowskimi kliszami popularnej prasy francuskiej początku lat sześćdziesiątych. U Lavanta prezentującego wiersze Becketta wszystko było znakomicie przyjemne, rysy twarzy, głos i mowa ciała, szybkie ruchy oczu, włącznie z kapeluszem nałożonym na czapkę na czubku głowy! Jego interpretacja *what is the word* lepiej wyjaśniała ostatni tekst Becketta niż profesorskie wywody niejednego uczonego. Natomiast Lisa Dwan, aktorka irlandzka objeżdżająca ostatnio triumfalnie cały głównie anglosaski świat ze sztuką *Nie ja*, namaszczona rzekomo przez wielką Billie Whitlaw jako jej kontynuatorka, raczej na wyrost, zadziwiająco solidnie przygotowała się do przemyślanej intelektualnej refleksji nad teatralnością Becketta, przekonywująco wykorzystując swoje doświadczenie, tak teatralne, jak osobisto-egzystencjalne. Snując intelektualne refleksje, wcielała się bez zapowiedzi w grane przez siebie postaci, z mesmerycznym efektem, po chwili wracając do wykładu. Gorzej wypadły jej komentarze na temat Giacomettiego.

Tak już jednak jest, że trudno o kogoś, kto z równym zaangażowaniem, energią, wiedzą, bo ja wiem... kompetencją?, wypowiadałby się o jednym i drugim, Giacomettim i Becketcie.

W sumie, choć wystawa dostarczyła wielu interesujących dokumentów i wartych rozważenia zestawień, pozostawia wrażenie niedosytu. Z materiału porównawczego niewiele jeszcze wynika. Pożyteczność wystawy zaostrza apetyt na coś

więcej. Coś jeszcze. Może zbyt wiele obiecuje temat z tak wieloma niewiadomymi, miejscami niemożliwymi do do-określenia przez hipotezy, a jednocześnie to, co nie ulega wątpliwości, wyczerpuje się w sugestiach praktycznie ograniczonych do wciąż powracającego widma egzystencjalizmu, pokrewieństwie ducha i akceptacji porażki u obu twórców.

Kolejna wystawa „binarna” w Instytucie Giacomettiego odbyła się według planu, przez niespełna trzy miesiące bieżącego roku w przestrzeń Giacomettiego wkroczył André Breton – w tym wypadku związku były znacznie bardziej oczywiste. Alberto był mocno związany z ruchem surrealizmu, zaangażowany w spory, jak dobrze udokumentowany konflikt Bretona z Aragonem, w którym młody rzeźbiarz stał raz po jednej, raz po drugiej stronie. Niezależnie od związków surrealistów z artystą, który pożegnał się z nimi, postanawiając poświęcić się figuratywności, a więc przeszedł do przeciwnego obozu, gdyby z jego twórczości został tylko (poprzedzony kubizmem) surrealizm, i tak przeszedłby do historii.

Po tej wystawie od razu Instytut pokazał inną, też bardzo pożyteczną i dobrze przygotowaną. Tytuł: *Alberto Giacometti: Un arbre comme une femme, une pierre comme une tête*, a zatem *Drzewo jak kobieta, kamień jak głowa*. Jej tematem jest rola natury, rodzimego pejzażu wysokich Alp. Wrażliwość na piękno natury demonstrowały rzadko pokazywane młodzieńcze akwarele, oleje, rysunki i rzeźby. Choć jego skromną, zakurzoną pracownię w biednej części Paryża można by uważać za kompletnie odciętą od natury, właśnie w pracach okresu wrzeczonych figur, których zasadniczym tematem była postać ludzka, w popiersiach i na głowach pojawia się skalne uniwersum.

Beuys

Jeśli tak Beckett, jak Giacometti wywiedli swą sztukę z głębokiej egzystencjalnej rany, to co dopiero mówić o innej olbrzymiej indywidualności artystycznej – Josephie Beuysie (1921–1986), który dorosłe życie zaczął od upadku na ziemię, mało brakowało, by śmiertelnego. Wraz z pilotem bombardiera nurkującego Stuka Ju 87, którym obaj lecieli nad Krymem, aby strzelać do Armii Czerwonej/innych. A tworzyć sztukę zaczynał w okresie wielkiego narodowego otrzeźwienia. Rok temu niemiecki twórca obchodziłby swoje setne urodziny. Równieżnik Tadeusza Różewicza, choć nie prowadzony na rzeź – bo w armii agresora znalazł się na własne życzenie – ocalał, w zdruzgotanym świecie, którego kawałki obaj twórcy próbowali zlepiać, zaprzeczając przedwojennym kanonom piękna.

Nie można powiedzieć, że w Paryżu celebrowano stulecie Beuysa z wielkim hukiem. Zresztą dużą wystawę jego prac przygotowano we Francji tylko raz i dawno temu, w Centre Pompidou w 1994 roku. Niemniej zimą tego roku Musée d'Art Moderne sprowadziło bardzo interesującą ekspozycję z drezdeńskiego Kupferstich-Kabinett. Zaprezentowano rysunki i grafiki Beuysa, czasowo obejmujące praktycznie wszystkie okresy jego życia. Wiele z nich przekazała rodzina i spadkobiercy.

Rysunki Beuysa uderzają spokojem, relatywnie mówiąc, skromnością i ciszą. Wyłania się z nich obraz twórcy niemal subtelny. Ale jeśli chcemy dialogu, to z grafiką twórcy w Muzeum Sztuki kontrastują jego prace, które można było tego samego dnia znaleźć w kilku salach Centre Pompidou – bardziej radykalne. To Beuys łatwiej rozpoznawalny, Beuys, często kojarzony z postacią krnąbrnego artysty.

Weźmy *Plight*, pracę opatrzoną datami 1958–1985 i zatytułowaną po angielsku, dwuznacznie, bo to i „trudna, niebezpieczna sytuacja”, niefortunny los, ale i uroczyste ślubowanie, obietnica. W tę instalację wchodzi się z akustycznie ożywionych przestrzeni czwartego piętra Centre Pompidou jak do okopu, albo raczej schronu. Przy wejściu trzeba schylić głowę, to jakby rytuał inicjacyjny. Setki dwumetrowych rol zielonego, „wojskowego” filcu, służące za ściany dwóch pomieszczeń, natychmiast odcinają te przestrzenie od świata i każą kontemplować głuchość miejsca. Podłoga nie przypomina jednak schronu, to dębowy, elegancki parkiet, na którym stoi pośrodku fortepian koncertowy, zamknięty, z drewnianą tablicą z wyrytymi pięcioliniami, ale bez nut. I jeszcze jeden eksponat – termometr lekarski.

Filc i medycyna to oczywiście część mitu założycielskiego artysty, któremu po zestrzeleniu ocalili życie Tatarzy krymscy. Nomadzi na ziemi niczyjej pomiędzy liniami sowieckimi i niemieckimi zaciągnęli go do schronienia, „wysmarowali łojem i owinęli wołokiem”. Filc i łój stały się najważniejszymi materiałami jego sztuki, podobnie jak substancje uważane generalnie za niegodne sztuki, surowy gruz, kawałki miedzi, kości, martwe zwierzęta, ziemia – zaskakująco często wykorzystywał ciała płynne lub półpłynne – tłuszcze, miody, krew, które szybko zmieniają się w czasie, butwieją i gniją – co dodawało wymiaru czasowego jego pracom. Nie wahał się używać zapachów, w większości odpychających.

Wracając do wspomnianej instalacji w Centre Pompidou, w sali nieopodal, o białych, nagich ścianach, stoi fortepian, ale tym razem szczelnie opatulony tym samym grubym filcem z symbolem Czerwonego Krzyża, który widzimy także na

zawieszonym obok na ścianie rodzaju kaftana z tego samego grubego materiału. Opuszczamy przestrzeń Beuysa z tysiącem asocjacji w głowie, wariacji na temat różnych postaci milczenia, braku i nieobecności. Przedmiotowość konkretnego wyzwała w nas wiele refleksji, wprawia w ruch mechanizm dociekania. Beuys wręcz zmuszał publiczność do reakcji, prowokował, studentom sugerował, jak wydobyć z przedmiotów i substancji potencjał myśli, woli, wrażliwości. Nie *mimesis* jest tu słowem kluczem, tylko *metexis* – grupowy rytuał poszukiwania, którego punktem wyjścia był konkretny kawałek rzeczywistości, a który prowadził do znalezienia w nim emanacji idei i ducha.

Na Beuysa natknąłem się pierwszy raz dokładnie czterdzieści lat temu, i natknąłem się dosłownie i niespodzianie na samego artystę w akcji. 16 marca 1982 roku w centrum miasta Kassel aktywista Beuys w ramach akcji „Zalesianie miasta miast miastem zarządzania” (*Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*) własnoręcznie sadził pierwszy z „siedmiu tysięcy dębów dla świata”. Ekolog, na długo nim związała się Partia Zielonych, której zresztą był współinicjatorem. Przed muzeum Fridericianum ułożono wtedy beładnie, w ramach historycznej siódmej edycji słynnego w świecie sztuki festiwalu *documenta*, siedem tysięcy bazaltowych „kolumn”, które miały potem towarzyszyć każdemu nowo zasadzonemu drzewu. Muszę przyznać, że nie byłem przygotowany na bezpośrednie spotkanie z tym anarchista i radykałem, ale na szczęście dla mnie, krańcowość jego osoby stymulowała mnie do odwiedzania miejsc związanych z jego sztuką, splecioną ekstremalnie z jego życiem, granym dla sztuki.

Rysunki Beuysa prezentowane w Paryżu w porównaniu z akcjonizmem innych dzieł, są prawie bezhałaśne. Czaszki zajmują go prawie jak Giacomettiego, podobnie zauroczony, choć inaczej. Rysuje przede wszystkim przyrodę, wkleja na papier jej kawałki, kontempluje. Tu jest pokorny, na ogół, choć niezmiennie z pazurem. Nie, nie mam racji, wydaje się tylko, że jest pokorny w porównaniu z innymi formami wypowiedzi. Dlatego myślę, że może słabym punktem tej wystawy była rezygnacja z choćby wyrywkowej obecności innych form wypowiedzi Beuysa. Co wytworzyłoby napięcie i dodatkową energię, na skrzydłach której szybował długie lata po zestrzeleniu nad Krymem bombowca nurkującego ten zestrzelony lotnik.

Pokorny Beuys? Przecież to *Querdenker*, – ten, co staje i „myśli w poprzek”, artysta-prowokator, znany z głośnej ekstrawagancji, siewca anarchii i zakłócacz spokoju. Pedagog podobno genialny, ale i nieposłuszny anarchista, profesor Kunstakademie w Duesseldorfie, który w 1971 roku do swojej klasy przyjął stu czterdziestu

dwóch kandydatów odsianych w procesie selekcji. „*Jeder Mensch ist ein Kuenstler!*”, spokojnie argumentował. Strajkiem okupacyjnym wymusił na profesorskim gronie przyjęcie ich na uczelnię, za co uczelnia zrewanżowała mu się rozwiązaniem umowy o pracę. Kultowa postać światowego happeningu, jak ognia bał się unikania skandali, puszczał na siebie wilki, chronił się w filcu przed kojotem, martwemu zajęcowi wyjaśniał, na czym polega sztuka. Ale czy to dzięki szalonym pomysłom przeszedł do historii?

Anselm Kiefer

Na liście zaproszonych wspomnianej wystawy *documenta 7* znalazły się takie nazwiska jak Claes Oldenburg (jego słynny *Kilof* został na stałe wkopany w ziemię nad Fuldą), Andy Warhol, Meret Oppenheim, Pierre Klossowski, Joseph Kosuth, Marina Abramović, Daniel Buren, Sarkis, Cindy Sherman, Remo Salvadori – *you name it!* Jedno nazwisko umknęło mej pamięci. Jedna sala. Osobną salę miał wtedy w Kassel Anselm Kiefer. Urodzony u źródeł Dunaju, w Donaueschingen w 1945 roku, do szkół chodził z Ottersdorf, na peryferiach przemysłowych przedmieść Baden-Baden. Kiedy Ren występował z brzegów, Kiefer miał wodę z Renu w piwnicy. Granica Niemiec z Francją.

Cztery dziesięciolecia po siódmym *documentach*, pod koniec 2021 roku, na falach radia France Culture słyszę wywiad z Kieferem. Nieskazitelnym francuskim opowiada z intelektualną dyscypliną wywodu o kontekście swej wystawy *Pour Paul Celan* w paryskim Grand Palais. Matko Boska! Historycznej wielkiej wystawy wielkiego Bacona w Wielkim Pałacu w 1974 roku nie miałem szansy zobaczyć, a teraz pojawia się ryzyko, że nie zaliczę Kiefiera (tak też się stało, kolejna fala pandemii stanęła na przeszkodzie) i Celana. W porównaniu z mniej ważnymi wystawami, tę raczej skromnie nagłośniano w mediach, w pewnym sensie był to, jakby powiedział Kiefer, *Geheimtip*. Ponieważ Grand Palais zaczynał być remontowany, pokazano ją w prowizorycznej hali – elegancko nazwanej Grand Palais Éphémère, i trwała tam wyjątkowo krótko, niecałe cztery tygodnie, wliczając Boże Narodzenie i Nowy Rok. Ale dla tych, którzy ją widzieli, efekt był oszołamiający, nie tylko tych, którzy wiersze Celana zapisane ręką Kiefiera na jego malowidłach, mogli czytać w oryginale. Litery zapisane jak cienkie rośliny, pędy, łatwe do zduszenia. Litery trochę jak na plakatach Starowieyskiego – choć z innego świata – nałożone na fakturę olbrzymich płócien i paneli, rymowały się (bezrymowo) z kawałkami pokawałkowanej natury, unieruchomionej, wtopionej w sztukę, może uwiecznionej w sztuce, dla sztuki? Maki jak u Celana (w tomie *Mak i pamięć*), słoneczniki

jak u van Gogha na przykład czy Cézanne'a („w słonecznikach widziałem zawsze kosmos, malowałem obrazy, na których słoneczniki stają się firmamentem, więc to nie tylko czas geologiczny, ale i czas kosmosu”, mówił w nagranej przed paryską wystawą rozmowie z Chrisem Derconem), pożółkłe aż do głębokiego brązu paprocie, skrzypy, kamienie – w takim uniwersum zagnieżdżają się słowa Celana. Wnikają w zagłębienia, fałdy, zgrubienia farby, która w przemyślany sposób odbija światło w i od mroku.

Podobnie jak Beuys, nawet w szerszej gamie, stosuje Kiefer naturalne i nieuważane za szczególnie wartościowe materiały – słomę, piasek, ziemię, popiół i ołów. Przyjaciel Becketta, historyk sztuki Werner Spies, w kontekście pamięci historycznej i mitologicznej, pisze o Kieferze: „Techniczne mistrzostwo wznosi się dosłownie ku wagnerowskim Tutti. Piach, smoła, szelak, trociny, blacha ołowiana, materiały, które wiele mówią, jak słoma podpalaczy, drut kolczasty i kawałki ubrań”. Hmm, może i Wagner, nigdy nie wiadomo. Z nim też się Kiefer wadził.

Scenografia wystawy *Pour Paul Celan* to mikrokosmos na makroskalę. Kilka obiektów, naturalnej wielkości samolot bojowy, z blachy którego wyrastają zniszczone maki, bunkier, też naturalnej wielkości, wzięty pod szkło. Olbrzymia sala, rozświetlona miejscami, ale mroczna w sumie, trochę jak „pieczara z koszmarnej baśni”, z trudem zdradza widzowi, gdzie ma swój kres. Jak to w zwyczaju Kiefera, przyzwyczajonego do dużych przestrzeni i dzieł – rozliczne zabudowania jego pracowni na terenach dawnej manufaktury jedwabiu w Barjac w pobliżu rzeki Ardèche na południu Francji, porzucane na obszarze trzydziestu pięciu hektarów, porzucone po jego przeprowadzce w okolice Paryża teraz powoli zarastają trawą, zwrócił je naturze.

Pictor doctus. Bardziej od Beuysa analityczny intelektualnie, żeby nie powiedzieć wyrachowany (chyba ewolucja pokoleniowa, jak w wypadku Lupy i Warlikowskiego), młodszy o generację Kiefer, jakby mniej szalony, spokojniejszy, ale podobnie krytyczny w ocenie kapitalizmu (co nie przeszkadza mu być najlepiej opłacanym artystą niemieckim) i równie surowy w ocenie nazistowskiej przeszłości społeczeństwa. Jak wielu niemieckich artystów urodzonych zaraz po wojnie, Kiefer nie wahał się dokonywać historycznych rozliczeń ze społeczeństwem (własnym!), które wydało nazistów. Jak można pogodzić świadomość niemieckiej tożsamości narodowej z wyparciem z pamięci Zagłady Żydów? Prowokował, nieraz wylewając dziecko z kąpielą, bo niektórzy dopatrywali się w jego prowokacjach apologii. Dzisiaj trzeźwy wizjoner też patrzy w przeszłość i chce jej więcej w umysłach ludzi. Historię, to znaczy Holocaust, zbrodnie wojny, niemiecką winę, łatwo zagubić

w pamięci, mówi artysta we wspomnianym wywiadzie. Niby uczy się młodzież historii w szkole, ale w miarę jak świadkowie wymierają, staje się ona abstrakcją, zamiera. Za chwilę, po namyśle dodaje: „Historia właściwie nie istnieje, spisuje ją na nowo każda epoka, każdy władca, ci, którzy mają władzę. A ja traktuję historię jak glinę. Lepię z mojej gliny historię”.

Trzęsawisko historii. To, co przeszłe, wciąż nim jest. Godzina zero, kiedy wszystko zaczyna się od nowa, to wielki mit. Jeśli człowiek zakopie coś w tym bagnie, licząc na to, że przestanie już być, to się przeliczy. Błoto, z którego to wszystko się wzięło, jest tu wciąż, z nami. I w każdej chwili z tego błota zacznie się wynurzać.

Kiefer lepi swoją historię pracą swoich rąk ze słowami poetów rozbrzmiewającymi w pamięci. Jak tylko niewielu artystów, głęboko odczytany, w młodości za swych mistrzów słowa wziął Celana i Ingeborg Bachmann. *Fuga śmierci* inspirowała w latach osiemdziesiątych kluczowe w jego ewolucji obrazy *Dein goldenes Haar, Margarete* i *Sulamith*. Implikacjom tego zestawienia warto by poświęcić osobne rozważania, teraz chciałbym tylko wspomnieć o wierszu Celana, który Kiefer zna na pamięć, *Wolfsbohne*. Napisany w 1959 roku tekst nie wszedł do zbioru *Róža ni-czyja* (1963) i dotąd nie został ogłoszony drukiem, choć pewno niebawem będzie. Być może Celan uznał za zbyt osobiste i bolesne odniesienie wprost do śmierci rodziców w obozie. Wilczy groch to germańska, poetycka nazwa łubinu, w dzisiejszej Niemczech zwanego *Lupine*. Tę germańskość, ten język oprawców, dała mu matka, zamordowana w obozie. Zwraca się do niej w wierszu: „Matko, tobie, która mówiłaś *Wolfsbohne*, a nie *Lupine* / Wczoraj przyszedł jeden z nich i zabił cię jeszcze raz w moim wierszu”. To ona dała mu język, którym mówił w Niemczech, zabrał ten język do Francji. Język, którym mówią jej mordercy, a on z tego języka lepił poezję. Kiefer właśnie biografię Celana w zderzeniu z faktem, że był on zdany na niemiecki, uważa za źródło fundamentalnego napięcia. Wiersze Celana nie są już metaforami, nie są też abstrakcją, jak Mallarmé, ponieważ Celan nosi w sobie – przyczajoną z tyłu za językiem – tę wielką ranę. Niszczy język, tnie, rozcina między sobą słowa. Mówi, że nie może nim przecież mówić, język stał się dla niego martwym punktem.

Toter Fleck, powtarza Kiefer, wymowna metafora w ustach malarza, który, na płaszczyźnie malarskiej, modeluje swoją glinę, malując nowe rzeczy, ale i wydobywając ze swych olbrzymich magazynów stare. Na tę wystawę, jak powiada, sporo ich wydobył z dawno zamkniętego kontenera, coś w nich poobcinał, jakoś je poprzedstawiał, odnowił. To samo będzie z nowymi. Zaczynając obraz już wie,

że w pewnym momencie zostanie zniszczony lub zastąpiony innym, stanie się innym, bo on, Kiefer, już nie będzie go akceptował, bo obraz jest zły. Obraz nigdy nie jest gotowy (*fertig*) tak jak artysta nigdy nie przechodzi do porządku (*ist fertig*) nad obrazem. On, Anselm Kiefer, widzi w zniszczeniu początek.

W kwietniu 1917 roku w bezpiecznym, wolnym od wojny światowej miejscu na ziemi, artysta francuski zaproponował organizatorom Stowarzyszenia Artystów Niezależnych dzieło, które zostało przyjęte, ponieważ artysta uiścił należną Niezależnym opłatę, ale na wystawie w Grand Central Palace na środkowym Manhattanie nie zostało pokazane. Niektórzy sugerowali, że mogło to być dzieło baronowej Elsy von Freytag-Loringhoven, dalekiej antenatki obecnego ambasadora Niemiec w Warszawie. Opinia zdecydowanej większości badaczy i krytyków daje jednak autorstwo zadeklarowanemu autorowi. Analiza stylistyczna niczego tu już nie przyniesie, mowa jest bowiem o tak zwanym *ready-made*, dziele, obiekcie, który tylko dlatego stał się sztuką, że obrócił je w nie kaprys artysty. Mówię oczywiście o *Fontannie* Marcela Duchampa, który wystawiając urynął chciał pokazać, że w sztuce nad fizycznym aspektem produkcji artystycznej górę powinna brać interpretacja intelektualna i zmienić przy tym koncepcję muzeum sztuki. Najbardziej przedmiot został usankcjonowany jedną decyzją. Artysta to ten, co wymyśla znak, zatem ja jestem jedynym, największym albo ostatnim artystą.

Beuys wystawił w 1960 roku zdawałoby się podobną pracę, początkowo bez tytułu, potem zaczęto nazywać ją *Wanną* (*Badewanne*). Zamiast amerykańskiego pisuaru, który w muzealnej *splendid isolation* ma zachwycać widza swą zimną estetyką, u Beuysa jest stojąca na niezgrabnych nogach emaliowana wanna dla niemowląt, wymiary metr na metr na pół metra, poobijana, poobklejana opatrunkami, usiana gazą i wysmarowana tłuszczem lub łojem – śmierdząca. Do tego stopnia, że umieszczona w magazynie w Leverkusen, została pomyłkowo wyczyszczona przez dwie panie, które sądziły, że mają do czynienia z obiektem użytkowym. Beuys epatował, ale używał tego, co odpychające, ponieważ stanowiło materiał do refleksji. Porównanie zadowolonego z siebie, optymistycznego dadaizmu Duchampa z mniej powabnym dla oka akcjonizmem Beuysa skłania do refleksji o tym, co zdarzyło się w między *Fontanną* a *Wanną*. Cała skala brutalności całego okresu.

Bieżący sezon paryski przyniósł jeszcze dużą (900 eksponatów), bardzo ciekawą wystawę w Centre Pompidou, *Niemcy, lata dwudzieste (Allemagne années 1920), u źródła nowoczesności. (Neue Sachlichkeit), Nowa rzeczowość*. Nicią przewodnią

jest August Sander, którego fotografie zostały skontrapunktowane z obrazami, grafiką, architekturą, ale i kinem, literaturą i muzyką.

Żeby nie zakończyć niemieckim akcentem, wspomnę o Fundacji Louis Vuitton, i wymienię tylko nową wystawę, w której wiosną, od maja oglądać można było staranną retrospektywę dorobku węgierskiego mistrza Simona Hantaia, a w wyższych salach prace pięciorga artystów koloru, zatytułowaną *La Couleur en Fugue*, a więc: fuga kolorów lub kolor w biegu. Muszę przyznać, że na niżej podpisanym zrobiła większe wrażenie niż dotychczasowe wystawy w Bourse de Commerce. Niezależnie od wartości samych prac, ich prezentacja w przestrzeni poszczególnych sal dowodzi, że wszystko zależy od zderzenia konkretnej pracy z konkretnym miejscem. Kontrapunkt, ale i konwergencja. Często jest to *a happy accident*. Akurat się uda. Wchodząc do sali zagospodarowanej w całości przez Katharinę Grosse, zachęcany by łączyć po zamalowanej podłodze, w którąkolwiek stronę by nie spojrział, maleńki widz przestaje czuć pion i poziom, kapsuła kolorów bez perspektywy połyka go i wchłania do wewnątrz. Przypomina mi się Jonasz u Tuwima. Cytuję z pamięci. „Nie jest tu tak źle, jest i jedzenie, i mieszkanie. Mieszkanie to wieloryb. Jedzenie to ja”.

Za oknem trzydzieści siedem stopni Celsjusza, wypada więc zamknąć ten tekst. Wiosna się skończyła.

Na następnej stronie: *Przedmiot niewidzialny* (1934), fragment oraz *Głowa na pręcie* (1947), w tle fotografia z drzewem Giacomettiego w inscenizacji *Czekając na Godota* w paryskim Odeonie w 1961 roku
wystawa *Giacometti/Beckett*, 2021–2022, Fondation Giacometti



FOTO M. KĘDZIELSKI

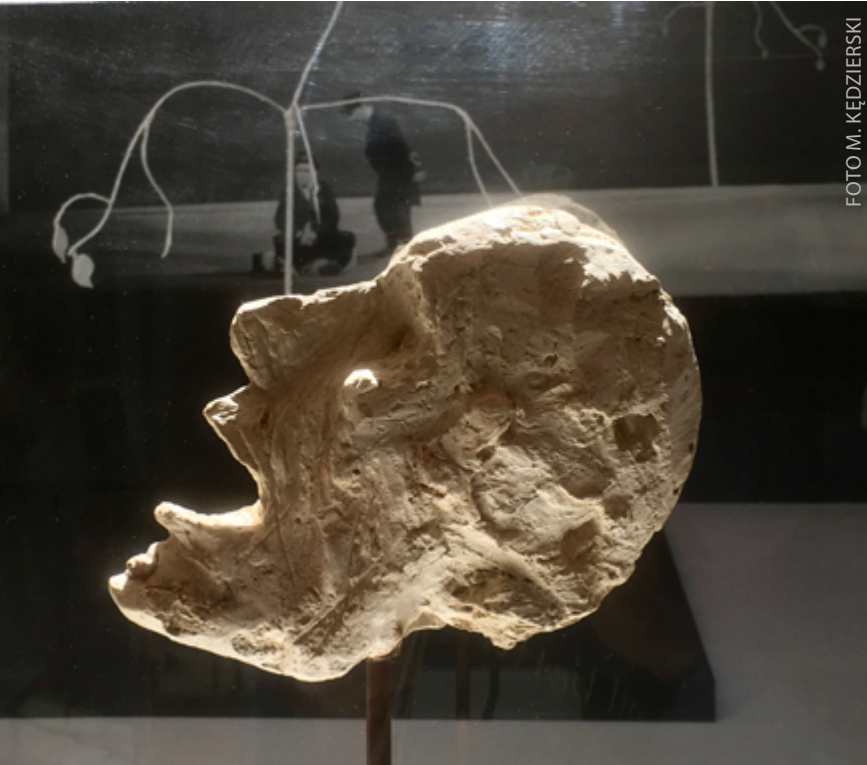


FOTO M. KĘDZIELSKI



FOTO M. KĘDZIEŃSKI



FOTO M. KĘDZIEŃSKI

Joseph Beuys, *Plight* (1958–1985), Centre Pompidou

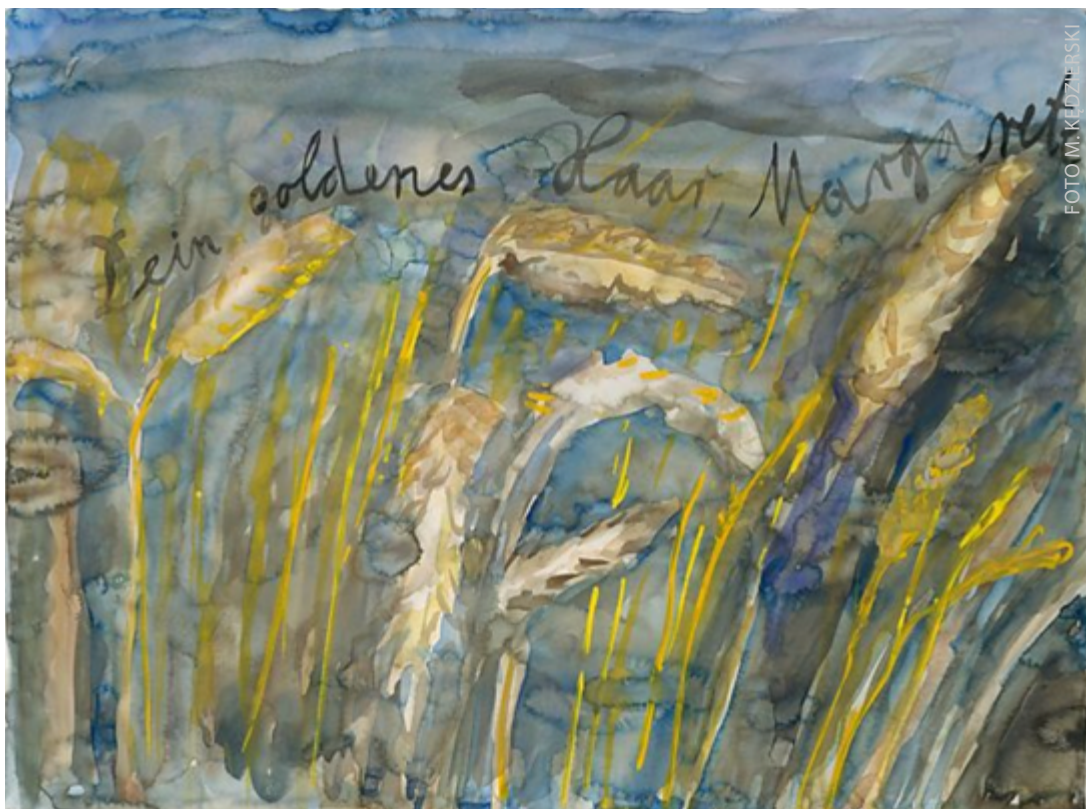


FOTO M. KEDZERSKI



FOTO M. KEDZERSKI

Anselm Kiefer, fragment wystawy *Pour Paul Celan*, Grand Palais, 2021–2022



Charles Ray, *Horse and Rider* (2021),
fragment na tle architektury Bourse de Commerce i otaczających budynków

ALEKSANDRA NOSALSKA

Fragmenty ulotne. Marzec 2022

Dookoła rzeźb Charlesa Raya

Dokąd jedziesz? A może bardziej: Skąd wracasz? Chciałoby się zapytać bohatera rzeźby usytuowanej na placu przed wejściem do galerii Bourse de Commerce. Zmęczony jeździec, dojrzały mężczyzna w koszuli z długim rękawem wpuszczonej w spodnie oraz sfatygowany wierzchowiec, który spuszcza głowę, to zapowiedź kolejnych dzieł Charlesa Raya, pokazywanych we wnętrzach budynku Kolekcji Pinault i Centre Pompidou. Prace rzeźbiarza, po raz pierwszy prezentowane w Paryżu w ramach dużej indywidualnej wystawy, rozdzielono na dwie, nieodległe od siebie przestrzenie. Ekspozycje przeplatają wspólne tematy, budują dialogi i wzajemne dopowiedzenia, jednak prymat w prezentowaniu rzeźb Raya należy do Bourse de Commerce. Kolekcja Pinault nie tylko pokazuje więcej prac, ale sytuując je w szerokich wnętrzach, pozwala widzowi na swobodne obchodzenie, zbliżanie się i oddalanie od obiektów, odnoszenie ich proporcji do własnego ciała. W zbiorze prawie trzydziestu dzieł, wśród nich sześciu jeszcze nie pokazywano, znalazły się przedmioty wykonane z marmuru, papieru czerpanego, betonu, aluminium, stali nierdzewnej oraz malowanego włókna szklanego. Artysta prowadzi grę z przestrzenią, przedmiotami i z ich skalą, dialoguje z ikonicznymi dziełami rzeźby. Ray puszcza do nas oko, wciągając w labirynt skojarzeń i kolejnych odniesień. Bawi się konwencją, a oscylując na granicy popkultury, niejednokrotnie trąca struny melancholii, drwiny oraz autoironii. Jego prace stanowią komentarz codzienności i dzisiejszej kultury. Przemierzając skrzyżowanie tradycji i współczesności, przyglądamy się, jak artysta szuka własnego, odpowiedniego dla siebie miejsca.

Charles Ray urodził się w 1953 roku w Chicago. Od dziecka włączany w świat sztuki – rodzice prowadzili prywatną szkołę artystyczną – w 1971 roku rozpoczął studia rzeźby na uniwersytecie w Iowa. Po uzyskaniu dyplomu wrócił do Chicago, aby uczyć w rodzinnej szkole. Stamtąd, w celu uzupełnienia edukacji, wyjechał do

Kentucky, następnie, w 1981 roku przeprowadził się do Los Angeles. Od tego czasu aż do dziś kieruje wydziałem rzeźby na Uniwersytecie Kalifornijskim. Początkowo tworzył dzieła performatywne, około 1990 roku zwrócił się ku rzeźbie figuratywnej, przede wszystkim podejmując temat postaci ludzkiej. Od 2000 roku styl artysty stał się prostszy i bardziej wysublimowany. Jego nauczyciel, Roland Brener, wpoił mu, że obiekty współtworzą przestrzeń. Refleksja o ścisłej relacji przedmiotów i miejsca, eksperymenty ze skalą oraz fascynacja realnością przedmiotów może być odczytywana jako inspiracja rzeźbą amerykańskich minimalistów. Dbalność o formę przedstawień, która wzmacnia treści dzieła, nasuwa skojarzenia z hiperrealizmem oraz ze sztuką konceptualną.

Okrażam rzeźbę postawioną przed Bourse de Commerce. Patrzę na jeźdźca i wierzchowca – lśnią metaliczną barwą na tle budynków galerii. Wykonana ze stali nierdzewnej statua, mimo że ponadnaturalnej wielkości, nie przytłacza widza. Może dlatego, że Ray, nie posiłkując się postumentem, usytuował postać zwierzęcia bezpośrednio na kostce brukowej. Osadzenie rzeźby na placu zewnętrznym nawiązuje do tradycji pomników konnych, które spotykamy w przestrzeni publicznej miast, w tym Paryża. Dzieła Raya daleko jednak do monumentów niepokonanych dygnitarzy i charyzmatycznych przywódców, którzy spoglądają na przechodniów z wysokich cokołów. Jeździec sprzed Bourse de Commerce wydaje się zrezygnowany, lekko zgarbiony siedzi w siodle, zginając prawą rękę, jakby trzymał wodze. Tych jednak nie zobaczymy. Mimo ogłowia i napierśnika nałożonych na ciało zwierzęcia, wodze nie istnieją, a postać wykonuje gest w próżnię. Estetycznie wysublimowane dzieło, odwołujące się do tradycji ikonicznej malarstwa i rzeźby okazuje się niekompletne. Dekonstruuje symbol odwagi i męstwa. Ray bawi się również własnym wizerunkiem, bowiem twarz odartego z glorii zwycięstwa jeźdźca przypomina samego artystę. Jego strój, charakterystyczne użycie jednej ręki dla przytrzymania (nieistniejących) wodzy, westernowy typ siodła, nawiązują do amerykańskich cowboyów.

Zamiast konia bojowego – smętne zwierzę, w miejsce rycerza, nieugiętego wodza – współczesniona postać z westernu. Pomnik konny *à rebours*, odwracający kanon, pastisz figury bohatera. Poprzez grę z konwencją Ray otwiera przed nami meandry znaczeń. Nieskrywający znużenia jeździec – autoportret artysty jest bohaterem na opak. Coś go przytłacza, nudzi, męczy. Balansujący na granicy autoironii, smutku i śmiechu kuglarz, gra przed nami swoim ironicznym wizerunkiem. Demaskator mitu. Rayowskie zachwianie figury bohatera ma coś wspólnego ze sposobem opowieści o perypetiach *Don Kichota*, którą snuje narrator Miguela de Cervantesa. Błądny rycerz, spragniony piękna i sensu, został ukazany jako

człowiek z krwi i kości, ze swoją nieporadnością i brakiem dostosowania. Podobnie Ray, łącząc estetykę materiału oraz staranność jego opracowania z realizmem postaci, pokazuje siebie jako rozdartego między wyobrażeniami a wątpliwościami, marzeniem o ideałach i prozą codzienności. W prologu powieści narrator, będący ojczymem Don Kichota tłumaczy, że chciał napisać najpiękniejszą, najzgrabniejszą i najmądrzejszą książkę, jednak nie zdołał przewyciężyć porządku natury. Przyznaje, że „każdy płodzi potomstwo na swój obraz i podobieństwo”, w dalszych zdaniach prosząc czytelnika, aby ten przymknął oko na wady głównego bohatera, ponieważ nie jest ani jego krewnym, ani przyjacielem¹. Przypatruję się rzeźbie Raya i myślę, że to, co nieidealne, chybione, tuzinkowe, jest wspólne dla nas wszystkich. Nadal jednak, a może właśnie dlatego, skazani jesteśmy na wędrówkę, krzątanie się, człapanie. Zdaniem Vladimira Nabokova, poprzez wyolbrzymienie elementu szaleństwa, wstydu i mistyfikacji, proza Cervantesa stanowi kontynuację romansów rycerskich, które nie unikały opisów krępujących i groteskowych perypetii swoich bohaterów². Trop podany przez Nabokova wydaje się pomocny w odczytywaniu rzeźby sprzed Bourse de Commerce. Niestroniąca od farsy, jest równocześnie kontynuacją tradycji pomnika konnego.

Inspirację kanonicznymi dziełami historii sztuki dostrzeżemy w wielu pracach Raya, które w tym roku zaprezentowano w Paryżu. W wywiadzie udzielonym czasopiśmie „Beaux Arts” artysta mówił o częstych podróżach, stwarzających okazje do odwiedzania muzealnych wystaw. Zafascynowany w szczególności starożytną rzeźbą grecką, Ray nieustannie wraca do Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, aby oglądać posąg *kurosa* datowany na VI wiek przed naszą erą. Jak sam stwierdził tym, co podsycało jego zainteresowanie, były cechy wewnętrzne statuy³. Można przypuszczać, że artysta inspirował się zwartą bryłą oraz wrażeniem masywności, jakie zabytek wywołuje w widzu. Aluzje do sztuki greckiej okresu archaicznego są widoczne w pracy *Młody mężczyzna*, dla której modelem stał się Ry Rucklen, przyjaciel Raya i również rzeźbiarz. Artysta przedstawił nagiego mężczyznę ze swobodnie wysuniętą prawą nogą i z rękami opadającymi wzdłuż tułowia. Stał nierdzewna – materiał, którego użył, została precyzyjnie wypolerowana. Z jednej strony Ray obdarzył postać indywidualnymi cechami: nadał swojemu bohaterowi rysy twarzy Rucklena i przedstawił jako delikatnie zgarbionego.

¹ Miguel de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, Poznań 2018, s. 71–72.

² Vladimir Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, Warszawa 2001, s. 82.

³ Wywiad z Charlesem Rayem, *La sculpture est avant tout une attitude*, „Beaux Arts Éditions”, Paris 2022, s. 7.

Z drugiej, poprzez silny modelunek światłocieniowy zaprezentował ludzkie ciało na wzór antycznych herosów i bóstw. Metaliczny, nienaturalny kolor postaci sprawia wrażenie jej odrealnienia, podobnie jak utkwiony w dal wzrok. Oprócz funkcji wotywniej, zdaniem Raya, niemożliwej do odczytania przez współczesnych widzów, rzeźby *kurosów* stawiano na grobach lub w świątyniach jako substytut bóstwa (najczęściej Apollina) albo osoby zmarłej. Utraconą lub transcendentną obecność symbolizowano za pomocą posągów. Stanowiły niepełny zamiennik, namiastkę lub znak przejścia i tajemnicy. Rzeźba *Młodego mężczyzny* przywołuje wizerunek Rucklena, nie będąc portretem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Poprzez odwołanie się do istniejącej osoby artysta stworzył niejednoznaczną figurę, pół boską, pół śmiertelną, zakorzenioną w świecie i od niego oddzieloną. Może bardziej obojętną na świat, który toczy się wokół niej.

Wśród dzieł Raya eksponowanych w Bourse de Commerce i w Centre Pompidou znajdują się dwie figury kobiet, nazwane *Fall '91*, bliźniacze pod względem ideowym i estetycznym. Postaci mają rozpuszczone, kasztanowe włosy, noszą eleganckie stroje i buty na lekkim obcasie. W pełnym makijażu i z pomalowanymi paznokciami, są uosobieniem szyku i dystynkcji, idealne aż do granic. Gdyby nie ponadnaturalna skala, oddane z pełnym realizmem rzeźby można byłoby uznać za osoby zwiedzające ekspozycje, podobne do nas. Naśladując naturę, Ray przywołuje praktykę *mimesis*, która według Giorgio Vasariego stanowiła zasadę sztuki renesansu. Zdaniem Georgesa Didi-Hubermana w pracach teoretycznych włoskiego Cinquecenta „imitacja” zajmuje centralne miejsce, lecz równocześnie jest terminem „nieuchwytnym, wybijałym i wielokształtnym”⁴. Przyglądając się rzeźbom kobiet, za francuskim filozofem zastanawiam się, jak w tym przypadku rozumieć *mimesis*. Czy wykonane przez Raya prace podporządkowują się naturze, chcą ją przekroczyć, a może przyćmić sobą to, co imitują? Najbardziej przekonuje mnie druga hipoteza. Zbliłam się do figury kobiety ustawionej w Centre Pompidou – ma nade mną oczywistą przewagę: jest dużo wyższa, o doskonałych proporcjach, nosi eleganckie ubrania i perfekcyjny makijaż. Postać bez skazy. Didi-Huberman podkreślił, że w opinii humanistów Cinquecenta imitowanie pięknej natury wynikało z chęci oddania idei. Widzialność – realizm rozumiany w sensie estetycznym spletał się z idealnym porządkiem. Jeśli rzeźby Raya potraktujemy jako figurę człowieka współczesnego, czy nie nasuwa się przypuszczenie, że kiedy wprzęgnięci w mechanizmy popkultury tworzymy swoje doskonałe

⁴ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem*, Gdańsk 2011, s. 55.

wizerunki, przyświeca nam konkretny cel? Kontrolując to, co wizualne, chcemy uzewnętrznić własną wartość i zasugerować otoczeniu, aby myślało o nas w samych superlatywach. Perfekcyjne autokreacje stają się obsesją. Upiększając własne ciała – substancję na wskroś realną – przekraczamy naturę, buntując się przeciw jej mankamentom. Te dwie prace Raya są dla mnie opowieścią o cielesnym wymiarze egzystencji, od którego nie sposób się zdystansować. Nie da się uciec od własnego ciała, porzucić je i zamknąć. Ciało oraz własne wyobrażenia o nim towarzyszą nam na stałe.

W opinii humanistów renesansu sztuka mimetyczna przywracała lub odtwarzała życie osób, przedmiotów, zjawisk. Jednak w rzeźbach Raya nie odnajduję naturalności. Twarze odarte z emocji i spetryfikowane sylwetki, „manekiny z witryn” – tak określił je sam twórca. Artysta traktuje *Fall '91* jako przykład gry pokazującej zmienność percepcji. Kiedy obserwator oddala się od przedmiotów, z perspektywy figur stając się coraz mniejszym, sam widzi je w naturalnej wielkości. Gdy jednak zbliży się do rzeźb, postrzega je jako ponadnaturalne. Zdaniem Raya przestrzeń, w której znajdują się przedmioty, można opisać jako plastyczną i podatną na formowanie⁵. Miejsce zostaje stworzone przez obiekty.

Wchodzę do głównej sali Bourse de Commerce. W okrągłej przestrzeni parteru usytuowano trzy realizacje: figurę mężczyzny – autoportret Raya, postać chłopca bawiącego się samochodem oraz zdezelowaną kamionetkę. Obiekty o różnej skali, wykonane z odmiennych materiałów rozmieszczono w znacznie odległości od siebie. Przechodzę między przedmiotami, oglądam je z rozmaitych perspektyw i okrążam, wracam, mijam, podpatruję innych zwiedzających. Najmniejszą z rzeźb jest postać nagiego chłopca. Siedzi na podłodze, zaabsorbowany małym modelem samochodu. Bawiące się dzieci, zajęte wyimaginowanymi wydarzeniami nie dostrzegają niczego wokół. Obserwując ich sposób zabawy, twierdziła Melanie Klein, dorosły może uzyskać dostęp do tych wewnętrznych światów, w których swoje miejsce zajmują rozczarowania, strachy i pragnienia⁶. Zdaniem Klein jednym z najważniejszych psychologicznych wyzwania, z którym najmłodszy muszą sobie codziennie radzić, jest zapanowanie nad lękiem. W zabawie dziecko odtwarza różne role, w nieprzewidywalny sposób łączy wątki, porusza się na granicy realnego i fantazji. To rzeczywistość bliska snom. Rzeźbiąc wrak samochodu, Ray nawiązał do irracjonalnej decyzji, którą pewnej nocy podjął pod wpływem własnej imaginacji. Przekonany, że osaczają go latające statki, porzucił

⁵ Wywiad z Charlesem Rayem..., s. 10.

⁶ Melanie Klein, *Pisma, tom II. Psychoanaliza dzieci*, Gdańsk 2007, s. 7.

swój pierwszy samochód, pick-up marki Chevrolet. „Istoty pozaziemskie, powie później w wywiadzie dla »Beaux Arts« – to eksperymenty naszego myślenia. [...] Reprezentują to, co rozumiemy i czego nie rozumiemy”⁷. Błądzenie w meandrach własnej wyobraźni i poddawanie się obsesjom nie kończy się wraz z wyjściem z wieku dziecięcego.

Donald Woods Winnicott uważał, że dzięki zabawie nie tylko dziecko, ale i dorosły może być prawdziwie twórczy. Bawiąc się, używamy całej swojej osobowości, mamy szansę odsłonić i poznać samych siebie. Zabawa jest bezkształtnym przeżyciem, więc aby być prawdziwie twórczym, nasza aktywność nie może dążyć do konkretnego celu. Kreatywność potrzebuje nieuporządkowania. Winnicott wiązał zabawę również z odpoczynkiem. Sądził, że aby pacjent mógł się rozluźnić, nie należy systematyzować jego swobodnych myśli, słów, wypowiedzi. Odpoczywamy, gdy pozwalamy sobie na bezład i rezygnujemy z obsesji nadawania sensu⁸. Chętnie odpocznę. Zbliżam się do rzeźby – autoportretu Raya. Do jej zaistnienia użyto papieru czerpanego, jest więc jednym z najłżejszych i najbardziej delikatnych dzieł, które prezentuje ekspozycja. Przedstawia sześćdziesięcioośmioletniego rzeźbiarza, który siedzi na prostokątnym postumencie. Ubrany w t-shirt, długie spodnie i sportowe buty, podpira się dłońmi. Podchodzę bliżej. Jego nogi niefrasobliwie zwisają w powietrzu, wzrok skierował w dal. Odpoczywa, czeka. Czekają na mnie? Na kogo czeka?

Inne obrazy

Wystawy czasowe, ulotne fragmenty miasta, rozsiane w różnych przestrzeniach i muzeach, tworzą ciekawą układankę. Pomnik konny – autoportret Raya ustawiony przed Bourse de Commerce oglądam najczęściej. To punkt, który mijam po drodze, przemieszczając się, by osiągnąć inne cele. Bywam tutaj w trakcie dnia i wieczorem, za każdym razem okrążam rzeźbę a wraz z tym dookólnym ruchem zapętla się sam czas. Jakby mój pobyt w Paryżu płynął cyklicznie, a spotkania z bliskimi, wspólne włości i wizyty, były jedynie epizodami wplecionymi w oglądanie dzieła Raya. Przed pomnikiem znalazłam się już w niedzielę, wkrótce po przyjeździe do Paryża, a potem we wtorek, środę, czwartek i sobotę. Dookoła i w koło, moje ciało intuicyjnie wpasowuje się w cyrkularny charakter spotkań z rzeźbą sprzed Bourse de Commerce.

⁷ Wywiad z Charlesem Rayem..., s. 11.

⁸ Donald Woods Winnicott, *Zabawa a rzeczywistość*, Gdańsk 2011, s. 82–86.

Zupełnie inaczej, jako zjawisko linearne, doświadczam czas oglądając wystawę malarstwa Alberta Edelfelta (1854–1905), którą zorganizowało muzeum Petit Palais. Urodzony w Finlandii, po skończeniu szkoły rysunku w Helsinkach, wyjechał w 1873 roku do antwerpskiej Akademii Sztuk Pięknych. Rok później znalazł się w Paryżu, gdzie praktykował w pracowni Jeana-Léona Gérôme'a w École des beaux-arts. Przez kilkanaście lat Edelfelt przebywał w stolicy Francji, co jakiś czas wyjeżdżając do Finlandii na urlopy wakacyjne. Ostatecznie w 1889 roku przeniósł się tam na stałe. Chronologiczna prezentacja obrazów stworzyła historię o twórczości rozpiętej między dwoma miejscami: Paryżem i Finlandią. Pokazano ewolucję prac artysty, który wychodząc od wielkich tematów, z czasem zwrócił się ku nowym prądom malarskim pojawiającym się na paryskiej scenie artystycznej. Pod wpływem swojego nauczyciela i przyjaciela, Julesa Bastiena-Lepage'a, zafascynował się studiami natury, a jego płótna skoncentrowały na zagadnieniach światła i koloru. Edelfelt dał się również poznać jako świetny portrecista. W 1886 roku zaprezentował na Salonie Paryskim przedstawienie Louisa Pasteura, co przyniosło mu uznanie i zapewniło renomę. Wystawa w Petit Palais zebrała portrety naukowca i jego rodziny, obrazy osób bliskich malarzowi oraz związanych z życiem artystycznym, w tym fińskiej diwy Aïno Ackté. Interesującym wątkiem, który zaakcentowali kuratorzy były recenzje portretów Pasteura, prezentowanych na Salonie Paryskim. Relacje zestawiały dzieło Edelfelta z obrazem o tej samej tematyce autorstwa Léona Bonnata, podkreślając naturalność sceny i swobodę malarską Fina. Edelfelt pokazał naukowca podczas pracy: otoczony naczyniami laboratoryjnymi, podnosi w górę jedną z fiolek. Jego twarz jest zamyślona i skoncentrowana. „Ożywia go przed nami w toku jego myśli, w stanie jego duszy i jego umysłu, jak sobie państwo życzą, w tych tajemniczych początkach odkrycia, które zapewniło rozgłos panu Pasteurowi po wsze czasy” – czytamy, przytoczone na wystawie, słowa Alberta Wolffa.

Pokazując płótna Edelfelta zainspirowane jego rodzinnymi stronami, organizatorzy ekspozycji zwrócili uwagę na środki artystyczne użyte przez malarza: syntezę realizmu z fascynacją światłem i kolorem oraz na samą wymowę dzieł. Krajobrazy Finlandii i przedstawienia osób z ludu były sposobem popularyzacji fińskiej kultury na arenie europejskiej oraz wyrażały patriotyczną postawę w okresie supremacji imperium rosyjskiego. *Fińscy rybacy* to tytuł obrazu, który bywa czytany jako symboliczny gest zaangażowania politycznego Edelfelta. Został namalowany w 1898 roku, w czasie gdy car Mikołaj II wzmacnił formy represji wobec Finów. Troje bohaterów – mężczyzna i dwie kobiety – zostali pokazani na pierwszym planie z profilu, w ujęciu trzech czwartych. Patrzą na horyzont. Ich

mocne sylwetki i zdecydowane, harde spojrzenia są interpretowane jako nie-
my bunt wobec obcej dominacji. Tło sceny wypełnia natura, Edelfelt przełamał
chłodną tonację wody refleksami zachodzącego słońca. Dzięki skoncentrowaniu
obrazów w stosunkowo niewielkiej przestrzeni i delikatnemu natężeniu światła,
wystawa zyskała kameralny charakter.

W Petit Palais byłam w piątek, gdy czas płynął powoli. Sączył się między
zwiedzającymi i delikatnie oplatał przygaszone przestrzenie galerii. Wydarzenia
nabrały tempa w niedzielę rano, może dlatego, że na widnokręgu rysowała się
już droga powrotna do domu. Kumulacji artystycznych odsłon prezentowanych
w Fondation Louis Vuitton towarzyszyła zachłanność. Zobaczyć jak najwięcej,
resztką sił zintensyfikować doświadczenie podróży.

Kolekcja Morozowów, dla której tymczasową przestrzenią stał się budynek
Fondation Louis Vuitton, to zbiór rosyjskiego i francuskiego malarstwa nowo-
czesnego. Początkowo obrazy kupował Michaił Morozow (1870–1903), później
spuściznę powiększał jego brat Iwan (1871–1921), przemysłowiec, który, zdołał
potroić wartość rodzinnej fortuny. Bracia Morozow byli dobrze zorientowani
w rosyjskim środowisku artystycznym, a tworząc zbiór dzieł sztuki, korzystali
z doradztwa malarzy, Konstantina Korowina i Walentina Sierowa. W 1918 roku,
gdy znacjonalizowano kolekcję i umieszczono ją w Drugim Muzeum Nowego
Malarstwa Zachodniego w Moskwie, liczyła czterysta trzydzieści obiektów nowo-
czesnego malarstwa i rzeźby rosyjskiej oraz dwieście czterdzieści obrazów malar-
stwa francuskiego. Obecnie części zbioru znajdują się w Ermitażu w Petersburgu
oraz moskiewskim Muzeum Sztuk Pięknych. W zasobach braci znalazły się mię-
dzy innymi obrazy Bonnard, Cézanne’a, Gauguina, van Gogha, Marqueta, Matis-
se’a, Claude’a Monneta, Muncha, Korowina, Picassa, Renoira, Sierowa, Vlamincka.
Ekspozycję w Fondation Louis Vuitton zwieńczyły malowidła ścienne, którymi
Maurice Denis ozdobił salon muzyczny w moskiewskiej rezydencji Iwana Moro-
zowa. Wystawa rozwijała się wokół trzech osi. Pierwsza skłaniała do odczytania
dziejów sztuki przez pryzmat osiągnięć wybitnych artystów. Druga mówiła o me-
cenasach i kolekcjonerach, ich uważności na ducha czasu oraz wkładzie w rozwój
sztuki. Ostatnia, prezentując kolekcję według gatunków tematycznych, tworzyła
konfiguracje impresjonistów z nabistami, postimpresjonistami, kubistami oraz
zestawienia malarstwa francuskiego i rosyjskiego.

Nic nie zapowiadało niedzielnego spiętrzenia wrażeń, gdy kilka dni wcze-
śniej przechodziłam przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej. To był wtorek, chwile
błogiego spokoju. Czas przelewał się prawie niezauważalnie, galerię spowijała
cisza i rodzaj nabożnej kontemplacji. Na wystawie pokazano rysunki Josepha

Beuysa (1921–1986). Ekspozycja została zorganizowana z okazji setnej rocznicy urodzin artysty w drezdeńskim Staatliche Kunstmmlungen i przeniesiona do Francji na pierwszy kwartał bieżącego roku. Rysunki, traktowane jako wiodący sposób wypowiedzi lub załączek dalszych pomysłów, towarzyszyły Beuysowi przez całą twórczość. Pod koniec lat pięćdziesiątych stworzył serię poświęconą *Ulissesowi*, w 1974 roku w zbiorze *The Secret Block for a Secret Person* zebrał ponad trzysta rysunków, tworzących cykl, jednolity pod względem estetycznym i ideowym. Trzy lata później artysta wydał *Zirkulationszeit* – zbiór dwudziestu jeden prac o różnorodnym formacie i tematyce, które dopowiadały kontekst jego pozostałych działań.

Sam tytuł wystawy: *Ligne à ligne, feuille à feuille* nie jest oczywisty. Wskazuje, że rysowanie polega na kreśleniu nowych linii i składaniu kolejnych kartek papieru. Równocześnie może odnosić się do drugiego znaczenia słowa *feuille* – liść. Ekspozyty zdają się to potwierdzać, gdy odkrywamy, że w niektóre z nich Beuys wkleił fragmenty roślin. Zatem rysunki jako artefakty, opozycja do natury, czy jej część, poszukiwanie, intuicja dalekiego powinowactwa? Szkicowane linie, kartki, wysuszone liście – kruche i niestałe – to jeden ze środków ekspresji artysty. Rysunki, zamknięte w skromnej formie, niedoskonałe i nieefektywne, relatywizują tradycyjne pojęcie dzieła sztuki.

Młodość Beuysa przypadła na okres drugiej wojny światowej. W 1941 roku rozpoczął studia biologii i zoologii w Poznaniu, lecz przerwał je, niedługo później zapisując się do Luftwaffe, gdzie pełnił służbę strzelca i radiotelegrafisty. Wyjaśniając źródło swoich zainteresowań, przywoływał opowieść z pogranicza faktu i wyobraźni. Beuys leciał dwuosobowym myśliwcem, zestrzelonym nad Krymem. Pilot zginął, a on sam, jak później opowiadał, przeżył dzięki pomocy Tatarów. Wyleczyli go, stosując praktyki ludowe, nacierając tłuszczem i opatulając filcem – te materiały Beuys wykorzystywał później w swojej twórczości. Skomplikowana przeszłość stała się pożywką dla autokreacji artysty oraz pretekstem do eksploracji symboliki mitu i figury szamana. Beuys wykorzystał traumę do zbudowania własnej legendy, nosił osobliwy melonik, utrzymując, że zasłania nim dziurę w głowie – pozostałość po urazie z czasu wojny. Zafascynowany życiem roślin i zwierząt, twierdził, że nauki przyrodnicze ograniczają poznanie zjawisk, redukując je do czystej materii. Zrozumieniu złożoności świata sprzyjały praktyki artystyczne. W latach sześćdziesiątych Beuys działał wraz z grupą Fluxus, później uczył rzeźby na Kunstakademie w Düsseldorfie, skąd wyrzucono go w 1972 roku. Niedługo później wraz z Heinrichem Böllem sformułował *Manifest Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Twórczości oraz Badań Międzydyscyplinarnych*.

W 1979 roku Museum Guggenheim w Nowym Jorku zorganizowało wystawę artysty, na której pokazano większość jego ówczesnych prac.

Beuys opowiadał się za poszerzeniem pola praktyki i refleksji artystycznej, nobilitował codzienność, włączając w spektrum swoich zainteresowań zwyczajne przedmioty. Przekraczał granice sztuki, uważając, że jej egalitarny charakter pozwala na zbudowanie nowego człowieka i przekształcenie społeczeństwa. Przekonanie, że każdy z nas jest twórcą, odpowiedzialnym za rzeczywistość i na bieżąco formującym jej obraz, zawarł w koncepcji „rzeźby społecznej”. Aktem twórczym powoduje zmiana, transformacja i metamorfoza⁹. Działalność Beuysa, rozwijana głównie w rzeźbach, happeningach i akcjach artystycznych, opowiadała o napięciu między światem ludzi a przyrodą. Twórca przekonywał, że oprócz racjonalizmu, w rozumienie rzeczywistości powinniśmy zaangażować inspirację, wyobraźnię i intuicję¹⁰. Poprzez powtarzalność i rytmiczną gestów zbliżał swoje praktyki artystyczne do magicznych rytuałów.

Przez całe życie Beuys wykonał około dziesięć tysięcy szkiców i rysunków. Te prezentowane na wystawie, liczące prawie sto egzemplarzy, pochodzą ze zbioru rodziny artysty. Prace ukazują warsztat twórcy, który używał delikatnej, precyzyjnej kreski dla osiągnięcia syntezy przedstawienia. Ascetyczny charakter studiów skrywa intencję, typową dla wszystkich praktyk artysty, żeby przekroczyć estetyzujący wymiar sztuki. By umożliwić widzowi prześledzenie zasadniczych idei, którymi zajmował się Beuys, porzucono chronologiczny układ dzieł, na rzecz ich tematycznego uporządkowania. Wystawa została podzielona na części, zgodnie z motywami prac: roślinami, zwierzętami, górami i ludzką postacią. Rysunki zaprezentowano jako wielowymiarowe wypowiedzi. Z jednej strony, powstawały w wyniku spontanicznego działania, w różnych sytuacjach i w codziennych okolicznościach, z drugiej, stanowiły autonomiczny głos, który wybrzmiewa na równi z innymi praktykami artystycznymi. Beuys włączał rysunki w koncepcję „rzeźby społecznej”, traktując jako jeden z przejawów „antropologicznego rozumienia sztuki”. Uważał, że odnoszą się one zarówno do indywidualnych ludzkich potrzeb, jak i do problemów natury społecznej¹¹. „Zadaję pytania, kładę na papierze

⁹ Joseph Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, wybór i opracowanie Jaromir Jedliński, Warszawa 1990, s. 10, 20, 36.

¹⁰ Caroline Tisdall, *Joseph Beuys. Katalog do wystawy w Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979*, s. 105, za: Bettina Paust, „Motyw zająca pojawia się jako wynik długoletniej pracy”. *Działanie zwierząt w dziełach Josepha Beuysa*, w: Joseph Beuys, *Roślina, zwierzę i człowiek*, Bytom 2004.

¹¹ Joseph Beuys, *op. cit.*, s. 72.

formy językowe, również formy wrażliwości, zamierzeń i idei, wszystko to czyniąc w celu stymulowania myślenia – wyjaśniał. – Co więcej, pragnę nie tylko pobudzać ludzi, lecz również prowokować ich. Jeśli nawet ów prowokacyjny charakter nie jest – szczególnie w rysunkach – zbyt wyraźny, zawiera się on w głębi. Moje rysunki stanowią rodzaj rezerwuaru, z którego czerpać mogę istotne impulsy”¹².

Na wystawie Beuysa czas płynął miarowo, w takt regularnie ułożonych eksponatów. W odmienny sposób o zjawisku opowiedział Morgan Courtois, którego prace pokazano w Fondation d’entreprise Pernod Ricard. Tutaj czas miał charakter chaotyczny, panował w sposób niemożliwy do przewidzenia. Piętrzył się i nawarstwiał, kruszył a potem niknął. Nazwa wystawy odwołuje się do nadmiaru, akumulacji i przeładowania. *Décharge* to składowisko resztek i odpadów. Chaotyczny jego charakter zafascynował Courtoisa, który w swoich pracach dążył do efektu przypadkowości i spontanicznego ułożenia przedmiotów. W pierwszej sali galerii, w pojemnikach o różnych formach i proporcjach, umieszczono amarylisy, rumianek, róże oraz lilie. Przedmioty pełniące funkcje flakonów zostały wykonane z porcelany nieemaliowanej. Mają kształt butelek po winie, perfumach, wodzie, podobne do kubków lub waz. W drugiej sali flakony z kwiatami oraz konewki w kształcie łabędzi umieszczono na stołach, tym razem porcelanowe przedmioty zostały pokryte emalią. To samo pomieszczenie mieści też kilka rzeźb Courtoisa, wykonanych z gipsu. Biała materia przywołuje skojarzenia z ludzkimi torsami, jak by pod powłoką skóry pulsowały żywe tkanki. Rzeźby mają organiczne, niedookreślone kształty. Zwarte bloki wydają się czekać na wydobywanie z nich właściwej, pożądanej formy. Podobnie do tytułu wystawy, obiekty i sposób ich ekspozycji, cechuje bogata gama znaczeń. Naturalnemu pięknu przeciwstawiona jest brzydota, bo wraz z upływem czasu, kwiaty więdną i gniją. Przyjemna woń zamienia się w fetor. Rośliny przemijają, ale zniszczeniu poddają się również przedmioty. W wyniku niekontrolowanych procesów wypalania porcelany, wiele z obiektów jest uszkodzonych. Perfekcja i niedoskonałość ścierają się w instalacjach Courtoisa, lecz tym, co szczególnie go fascynuje jest fenomen zapachu. W salach galerii duszna woń więdnących kwiatów miesza się z potem i dymem papierosowym. Rzeźbiarz mówił, że interesowało go „odtworzenie zapachu” oraz „konstruowanie mentalnego obrazu”. To pierwsza, indywidualna wystawa artysty w Paryżu. Courtois urodził się w 1988 roku, skończył Wyższą Szkołę Sztuki i Designu w Valenciennes oraz Szkołę Sztuk Pięknych w Lyonie, mieszka w Aubervilliers.

¹² *Ibidem*, s. 10–11.

Chodząc po Paryżu, rysuję własną mapę miasta. Tworzą ją bulwary i ulice prowadzące do muzeów i galerii oraz stacje metra, na których należy wysiąść lub złapać przesiadkę. Składający się głównie z instytucji kultury, mój osobisty plan Paryża nie sprowadza się do jednej zasady. Muzea, które odwiedzam, w różnorodny sposób organizują wystawy i prezentują dzieła sztuki. W Cité de l'architecture et du patrimoine i w Petit Palais dają się prowadzić tablicom i objaśnieniom. Umiejscawiają one obiekty w szerokim kontekście, porządkują i tworzą z nich dłuższe opowieści. Wiedza zebrana, wiedza, którą dzielą się z nami specjaliści i badacze. Muzea są rezerwuarami przeszłości oraz tłumaczami kultur odległych, które toczą się równolegle do naszych światów. I choć mało kto dzisiaj traktuje je jako „świątynie sztuki”, nadal stanowią przestrzeń osobną, wyłączoną z miejskiego zgiełku. Milczenie i namysł, to stany, których doświadczyłam w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, w kontraście do kolektywnej formy zwiedzania, panującej w Fondation Louis Vuitton. Tłum przechodził z sali do sali; pary, grupy, rodziny rozmawiały przed prezentowanymi obrazami. Wspólne oglądanie sztuki wzmacnia jej smak? Wielość barw i środków malarskich, wysublimowane kadry zdjęć, antropomorficzne kształty rzeźb, sprawiają estetyczną przyjemność. Muzea są przestrzenią dla fenomenów kultury, ale również same stanowią jej znak. Wystawy i dyskusje, które wznecają, często odnoszą się również do aktualnych wydarzeń i interpretują teraźniejszość. Przestrzenie ekspozycyjne są dziełem nieukończonym. Czekają na widza, który usankcjonuje prawo do ich istnienia, wchodząc w interakcję z prezentowanymi obiektami. Jak w przypadku instalacji Courtoisa w Fondation d'entreprise Pernod Ricard, która powstaje przy współudziale publiczności.

Gdy oglądałam prace rzeźbiarza, nieoczekiwanie powróciły do mnie obrazy z dzieciństwa. Reminiscencje czasu odległego, który zakończył się wiele lat temu. Podobnie, w czas mityczny, daleki również dlatego, że należący do kogoś innego, przenosi nas wystawa zorganizowana w Fondation Cartier pour l'art contemporain. Galeria pokazała zbiór prac Grazieli Iturbide (ur. 1943), wybitnej meksykańskiej fotografki. Wystawę nazwano *Heliotropo 37*, co nawiązuje do adresu studia, w którym pracuje. Sama nazwa ulicy, o czym opowiedziała Iturbide w jednym z wywiadów, wiąże się z uprawianą przez nią dziedziną sztuki, oznacza dla niej „słońce, które krąży”. Za pośrednictwem odbitek, pracownia, projektu Mauricio Rocha, syna artystki, stała się jednym z bohaterów wystawy. Aparat fotograficzny, za którym autorzy zdjęć zwykle chowają się, aby podpatrywać innych, tym razem posłużył Iturbide do odsłonięcia swojej osobistej przestrzeni. Prace pokazane w galerii powstawały w różnych okresach, najstarsze w latach siedemdziesiątych,

najpóźniejsze kilka lat temu. Większość obrazów jest czarno-biała. Kadry charakteryzuje troska o wydobycie faktury przedmiotów i przywiązanie do detalu. Są surowe i oszczędne, ich estetyka opiera się na kontrastach światła i cienia oraz na geometrycznym rygorze. Wystawa prezentuje również kolorowe fotografie, choć jest ich zdecydowana mniejszość. Iturbide wykonała je na zamówienie Fondation Cartier pour l'art contemporain, traktując jako eksperyment i okazję do nauki nowej techniki. Pierwszą część wystawy tworzą prace powstałe podczas licznych podróży artystki. Iturbide pokazuje osobliwe miejsca i obiekty, jednak trudno zorientować się, której części świata dotyczą. Oglądamy fotografie ulicznych zegarów, betonowych murów, migrujących ptaków, krajobrazów, targów, ogrodzeń, przedmiotów codziennego użytku. Są niczym symbole miejsc, atrybuty ludzkiej pracy i codzienności. Kolejny fragment wystawy przedstawia cykl, który Iturbide wykonała w ogrodzie botanicznym Oaxaca w Meksyku. Fotografia pełni rolę dokumentującą rzeczywistość, ale też stwarza pretekst, aby zanurzyć się w innych przestrzeniach. Podpatrując miejsca, Iturbide zarazem w nich uczestniczy – na kilku zdjęciach widać cień rzucany przez jej postać – nienachalny znak obecności. Kolejna część wystawy obejmuje portrety oraz sceny z życia codziennego i rytuały lokalnych społeczności. Iturbide fotografowała rdzenną ludność Meksyku oraz między innymi mieszkańców Indii, Japonii, Stanów Zjednoczonych, Madagaskaru, Panamy, Argentyny. Większość tych zdjęć to historie opowiedziane z perspektywy kobiet. Ich poetykę tworzą miękkie przejścia między bielą a czernią, subtelne gesty, scenografia ograniczona do minimum.

Prace Iturbide oglądamy w środę. Chodzimy nieśpiesznie, czas snuje się gdzieś indziej, poza nami, przepływa wokół obrazów z cienia i światła. Wokół fotografii zbudowano też narrację kolejnej wystawy, na której pokazano zdjęcia-dokumenty. *Femmes photographes de guerre* jest zbiorem, który przed Paryżem prezentowało Kunstpalast w Düsseldorfie i w Fotomuseum w Winterthur. Ekspozycja zestawia zdjęcia ośmiu kobiet – fotografujących miejsca konfliktów zbrojnych. Reportaże portretują uchodźców, cywili, żołnierzy w sytuacji wojennej. W Paryżu wystawę zaprezentowano w dwóch miejscach. Pierwsze, przed wejściem do Gare de Lyon, stworzyło okazję do zaprezentowania zdjęć szerokiej publiczności. Wojenne obrazy włączone w przestrzeń dworca przywołują kontekst niezawinionej tułaczki i życia bez schronienia. Na drugie miejsce ekspozycji wybrano Musée de la Libération de Paris w 14. dzielnicy miasta. Przygaszone wnętrza podkreśliły artystyczne walory fotografii i sztuki warsztatu ich autorek. Ekspozycję rozpoczęły prace Gerdy Taro z wojny domowej w Hiszpanii, później nastąpiły obrazy drugiej wojny światowej wykonane przez Lee Miller. Po nich, zdjęcia z Wietnamu

Catherine Leroy oraz Christine Spengler z Czadu, Kambodży i Iranu. Poprzedziły one fotografie Françoise Demulder, które powstały w Kambodży, Angoli, Libanie i Wietnamie. Po nich pokazano reportaż Susan Meiselas z konfliktu w Nikaragui. Wystawę zakończyły prace Carolyn Cole z Palestyny, Iraku oraz Anji Niedringhaus również z Iraku i z Afganistanu. Mimo że zdjęcia dotyczą różnych miejsc na świecie i wpisują się w odmienne konteksty historyczno-społeczne, opowiadają o uniwersalnych doświadczeniach ludzkiego cierpienia. Z trudem ogląda się te obrazy, gdyż nie sposób myśleć o nich w kategorii zamkniętej przeszłości.

Części mozaiki, fragmenty, odpryski pulsują mi przed oczami, gdy samolot do Krakowa unosi się nad lotniskiem Charlesa de Gaulle'a. Nadszedł poniedziałek, dzień powrotu do domu. Za mną pozostają dzielnice miasta, muzealne eksponaty, uśmiechy i wypowiedziane tutaj słowa. Czas spędzony w Paryżu domyka się, niebawem ułożę go na nowo.

Na następnych stronach: I Charles Ray, *The New Beetle* (2006), Bourse de Commerce, 2022

II Charles Ray, *Fall '91* (1992), rzeźba biała w Bourse de Commerce, rzeźba czerwona w Centre Pompidou, 2022

III Rzeźba Morgana Courtoisa z wystawy *Décharge*,
Fondation d'entreprise Pernod Ricard, 2022

IV Bez tytułu (1954), rysunek Josepha Beuysa, wystawa *Ligne à ligne, feuille à feuille*,
Musée d'Art Moderne, 2022

V Katharina Grosse, *Splinter*, rzeźba trójwymiarowa umieszczona w zamalowanej przez artystkę sali Fondation Louis Vuitton, wystawa *La Couleur en Fugue*, 2022

VI Anja Niedringhaus, amerykańscy komandosi w domu irackiego deputowanego, (Bagdad 2004), wystawa *Femmes photographes de guerre*, Musée de la Libération de Paris, 2022

VII Graciela Iturbide, *Saguaro* (pustynia Sonora, Meksyk 1979), wystawa *Heliotropo 37*,
Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2022



FOTO A. NOSALSKA



FOTO M. KĘDZIEŃSKI



FOTO M. KĘDZIEŃSKI



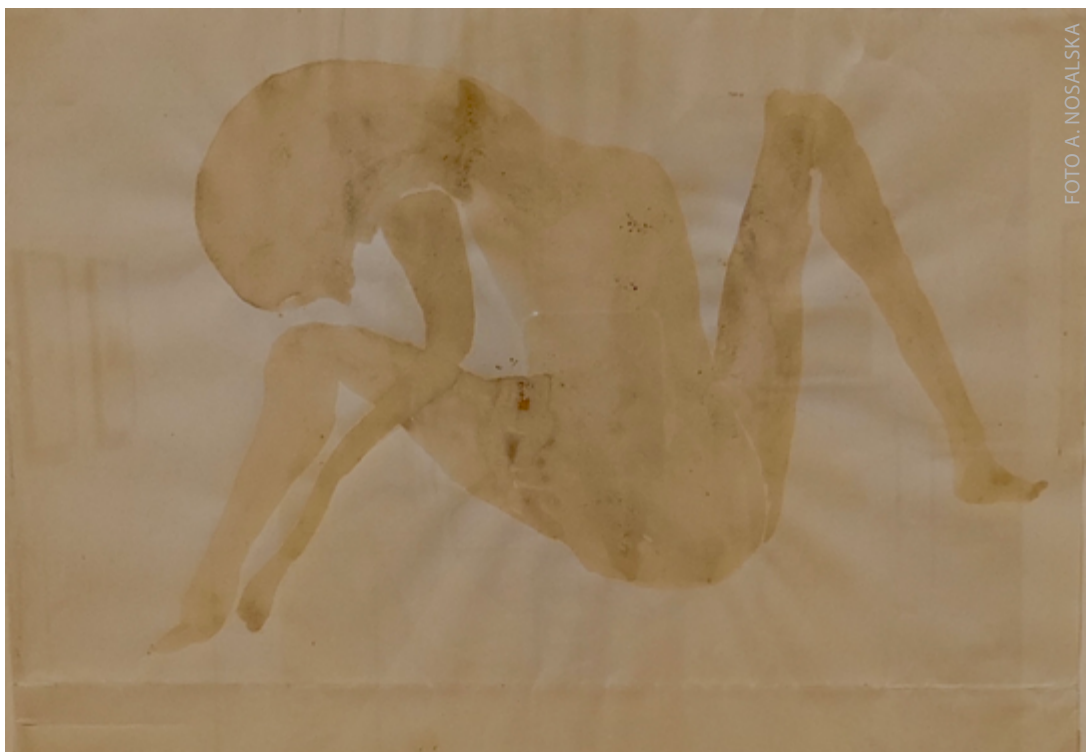


FOTO A. NOSALSKA



FOTO M. KĘDZIEŃSKI



FOTO A. NIEDRINGHAUS



FOTO G. ITURBIDE



MAREK KĘDZIERSKI

Mój kilometr Paryża

1.

Olivia Gallison

Z mojego okna nie widzę wschodzącej Wenus.

Ze snu wrywają mnie dzwony, głowa na położonym tuż pod oknem materacu, na włosach czuję podmuch powietrza. Choć okna zostawiłem na noc zamknięte. Stare. Nieszczelne. Spaczone. Pojedyncza szyba. Biały dzień. Ósma rano. O ósmej rano przejmujący huk. Przerażliwy. Pierwszy dzień w mieszkaniu przy Bonne Nouvelle. Dobra nowina: przeprowadzam się do Paryża. Dzwonnica Notre-Dame de Bonne Nouvelle najwyżej sześć metrów od mojego okna po prawej stronie. Sześć metrów dzielących ścianę mojego budynku od ściany kościoła po przeciwnej stronie uliczki. Na siedemnastowiecznej rycinie, przypadkowo – a może nie – znalezionej u bukinyisty w Lyonie, tylko wieża dzwonnicy wygląda jak dzisiaj. Dzisiaj, wiosną 2001 roku, widzę tylko długi mur, w który wbito siedem wysokich na trzy kondygnacje okien, a po prawej wieżę w oryginalnym kształcie. Do kościoła wchodzi się teraz od północy. Wówczas naprzeciwko, tuż pod moim oknem, na zachodniej ścianie kościoła, był manierystyczny portyk, przypominający mi o młodzieńczych wycieczkach do Kazimierza nad Wisłą. No, prawie. Zatem AD 1666 portyk zaglądał prosto w moje okno, zaś półokrągłe schody, osiem lub dziewięć, przed głównym wejściem świątyni musiały wystawać o jakieś trzy metry od pierzei kościoła. Ze świątyni wychodziło się wprost pod drzwi wejściowe do mojego budynku. A z mojego budynku wychodziło się wprost do świątyni. Na rycinie widać tylko dwa okna, nie tak wysokie jak siedem obecnych, ale umieszczone wyżej od trotuaru.

Tę dzwonnice ukochała sobie Anne d'Autriche, mówi mi Monsieur LeCumff, Bretończyk z normandzkiej floty, emerytowany kapitan żegluga handlowej. Mój sąsiad. Od kilku dni. I zaraz potem dodaje, że niestety, kościół zniszczono w czasie rewolucji, wie pan, jeszcze jedna świątynia zrównana z ziemią w tych pogańskich

czasach. Zaraz, zaraz, a dziś, czy czasy nie są jeszcze bardziej pogańskie?, wrywa mi się, ale tego nie artykułuję. Sąsiad od kilku dni – miły, podobnie jak małżonka, przyjeżdżają do Paryża, by naładować baterie kulturalne, jak sami mówią, muzea, muzyka, a przede wszystkim teatr. W kwestii teatru jesteśmy uprzywilejowani, mówi LeCumff, Bretończyk z dziada pradziada, który całe życie spędził na morzu, albo w Normandii, kiedy tylko jego statek zawinął do portu macierzystego. Tu, w dzielnicy Wielkich Bulwarów, mówi LeCumff, jesteśmy w samym centrum życia teatralnego stolicy. Tak, zgadzam się. Jesteśmy w samym centrum teatru bulwarowego. To od czasu naszych teatrów i bulwarów mówi się o teatrze bulwarowym. Widział pan już inscenizację z Ardittim?, genialny. A *Sztuka* Yasminy Rezy w Théâtre de la Renaissance? Pan LeCumff ma okna od strony podwórza – ale jakby się wychylił przez moje, po lewej stronie, przy odrobinie szczęścia, zobaczyłby Théâtre du Gymnase. Zamykam oczy i myślę sobie o premierze *Balkonu* Geneta w 1960 roku. W reżyserii Petera Brooka. Piękne czasy. Tuż obok mnie. Niedaleko. Przy bulwarach. Parę kroków stąd. Ode mnie.

Zobaczy pan, to jest szczególna okolica, też nasz trójkąt. Tu na dobrą sprawę wszystko jest takie... takie sztuczne. Zawsze było raczej sztuczne, zwłaszcza na początku. Nawiasem mówiąc, w średniowieczu pełno tu było klasztorów i kościołów.

Wracając trzysta lat od Geneta do Anny Austriaczki. Hiszpanki z austriackiej rodziny, która królując we Francji, dała jej największego monarchę, kilka słów o niej. Ana María Mauricia de Austria y Austria, to o niej mowa. Królowa Nawarry. Infanta Hiszpanii. Z Habsburgów. Najstarsza córka króla Filipa III i jego żony, też Austriaczki, ale Małgorzaty. Która zmarła przy porodzie piątego dziecka dziesięć lat po urodzeniu Anny w 1601 roku. Od czasu poślubienia Ludwika XIII Anna stała się królową Francji. Związek zawarty został – uwaga: w 1612 roku! – a skonsumowany też wcześniej, zwłaszcza dla panny młodej, w 1615. Ale wtedy wszystko zaczynało się bardzo wcześniej, dla wybranych. Jednakże dopiero w wieku lat trzydziestu siedmiu zrodziła Ludwikowi pierworodnego. Spiski i intrygi były temu winne, tudzież seria poronień. Tym razem było inaczej. Z powodu burzliwej pogody Ludwik musiał przełożyć podróż z Luwru do St-Maur i noc przebył, nietypowo, pod jednym dachem z długoletnią małżonką. I tak został poczęty król słońce. „Cud, którego nie sposób wyjaśnić”. Udało się, pięć lat przed śmiercią monarchy. Linia Burbonów została zachowana, a dwa lata później, w dużej mierze dzięki Annie, dodatkowo wzmocniona, kiedy przyszedł na świat Filip II, od którego rozpocznie

się linia orleańska. Trzy lata przed śmiercią monarchy. Mimo, że stosunki między królem i królową wcale się nie poprawiły. Nie ufał jej. Więc od dawna skupiła się na religii. Poświęciła. Król nie ruszał się z Luwru, królowa rezydowała trzysta metrów dalej, w podarowanym Ludwikowi przez kardynała Richelieu Palais Cardinal, potem znanym jako Palais Royal. Po urodzeniu synów. Dziś w odciętej od wielkomięskiej wrzawy i zapachu spalin enklawie Palais Royal przesiadują turyści i w oazie spokoju przechadzają się z pociechami mamy i mamki – ale mieszczą tu się także Rada Stanu i Trybunał Konstytucyjny, no i jeszcze część Ministerstwa Kultury. Bliskość prywatnych biografii i funkcji publicznych. No i jeszcze Comédie-Française. Pałacowy teatr otwarto już w 1636, trupa Moliera grała tam od 1660 do 1673, potem wykonywano wiele oper, w 1763 całość strawił pożar, ale po odbudowie już od 1786 mieściła się siedziba historycznej trupy. Kolejny pożar strawił pałacowo-teatralne wnętrza. Odbudowano.

Mój kilometr Paryża od 2001 roku. Od roku 2020 kilometr z tolerancją jakichś stu jedenastu metrów. Południowa flanka. Do Luwru mam w linii prostej kilometr, do Palais Royal po stronie północnej mniej więcej siedemset metrów. W czasie pierwszych lockdownów wyliczyłem to sobie precyzyjnie. Sympatyczna żandarmka, sprawdzająca moją tak zwaną autodeklarację, poinformowała mnie, że mogę liczyć na pewną tolerancję, tak do Pont-Neuf. Ale żebym nie schodził do rzeki. Tam gromadzą się tłumy, trzeba unikać tłumy, dla własnego dobra. Na zdrowie! Uciekłem z Paryża.

2.

Po śmierci Ludwika Trzynastego, Anna była regentką Czternastego do czasu uzyskania przezeń pełnoletności, a sprawy państwa prowadził budzący grozę kardynał Mazarin. Czasy były rozchwiane i niespokojne, armie i buntownicy przemierzali kraj (jak zresztą większość Europy). O tym, jak niespokojne, przekonał się trzynastoletni monarcha, kiedy przebudziwszy się w środku nocy, ujrzał nad łóżkiem hordę buntowników, którzy wdarli się do rezydencji królewskiej. W Palais Royal. Czasy frondy i wojen z Habsburgami, kiedy Francją z powodu polityki Anny i Mazarina wstrząsały bunty małych i wielkich. Dwór przeniesiono wtedy na kilka lat do St-Germain-en-Laye. Zrozumiałe, dlaczego Czternasty z takim zaparciem forsował pomysł Wersalu.

To Anne d'Autriche przed niespełna czterystu laty, dokładnie to by było jakieś trzysta siedemdziesiąt dwa przed moim wprowadzeniem się do lokalu naprzeciw,

położyła tak zwany kamień węgielny w chórze Notre Dame, jednej z wielu w tym mieście, naszej Notre-Dame, mojej, najbliższej. Dom *vis-à-vis*, czyli mój obecnie, został zbudowany jakieś pół wieku po wmurowaniu wspomnianego kamienia. I mniej więcej w tym czasie, kiedy w 1673 roku konsekrowano jakże długo budowany kościół. Anna żyła do roku 1666, więc raczej nie przyszło jej ujrzeć swej ukochanej dzwonnicy w stanie finalnym, w jakim ja widzę, no może nieco bardziej pochyloną.

Najprawdopodobniej więc wersja mojego sąsiada LeCumffa jest błędna. Ostrożnie, tu nie wypada tak mówić, nawet poprzedzając owym „najprawdopodobniej”. Tu mówić się, że raczej mało precyzyjna, albo że niecałkowicie się sprawdza. Nie bez powodu *sans doute* znaczy po francusku nie „bez wątpienia”, tylko „prawdopodobnie”. Królowa Anna, mówi LeCumff, miała bzika na punkcie wznoszenia kościołów. No i proszę, wzniosła mój i jestem za to jej wdzięczny, myślę sobie teraz, pomyślałem. Nikt, prócz Boga i przez niego upoważnionych nie zagląda mi do okna. *Pas de vis-à-vis*, jak to się mówi.

Więc precyzuję. Przedstawiam mój *tour de l'horizon*. To, co widzę na wprost moich dwóch wysokich okien, to siedem jeszcze dużo wyższych okien bocznej ściany kościoła. Nie tego z mojej ryciny, bo ten z ryciny – z wyjątkiem dzwonnicy, na szczęście – rozebrano po rewolucji i wskrzeszono w czasach wskrzeszania monarchii po 1815 roku. Architekt *à la mode*, Étienne-Hippolyte Godde zażyczył sobie tu masywnej bryły na planie bazyliki wczesnochrześcijańskiej z neoklasyczną fasadą. Ale już nie po mojej, zachodniej stronie. Tylko od północy. Obiekt był gotowy w 1829 roku.

Ocalała wieża hiszpańskiej Anny ponoć nie grozi zawaleniem, choć dziś niebezpiecznie odchyła się od pionu Beauregard. Piękny widok. Kiedy z mojego prawego okna wychylę się nieco na lewo, najpierw wyłania się ulica poprzeczna do mojej, równoległa do Bulwaru Bonne Nouvelle. Z małym skwerem, bastionem zieleni naprzeciw kościoła, rzecz wyjątkowa, jedyna tego rodzaju oaza w drugiej dzielnicy. Skwer jest wzdłuż Księżycowej. Ulica Księżycowa, *rue de la Lune* odcina moją ulicę, czyli *rue Notre-Dame de Bonne Nouvelle*, od Wielkich Bulwarów. Choć do tychże, a – jeszcze lepiej!, od tychże – prowadzą schody. Trzynaście, najwyżej czternaście stopni, a jakże skutecznie odcinają mój cichy kwartał od tętniącej życiem arterii, jak to się ładnie mówi. Ucho i nos natychmiast to wyczuwają. Gdybym miał natomiast wychylić się w prawo, mój wzrok zatrzymałby się na zamykającym moją uliczkę budynku z ładną kapliczką z tłem w tonacji *baby*

blue, wmurowaną w pierwsze piętro. To rue Beauregard. Już w średniowieczu bowiem, wyjaśnia mi LeCumff, tyle tu się nazbierało wszelkiego *genre'u* odpadków. Więc ktoś, kto się na naszą górkę wdrapał, miał piękny widok, tak w stronę Cité i Luwru, jak i w przeciwną, na łąki i sady lub winnice po lewej ode mnie. Dzisiaj tam jest inna już dzielnica, tak zwana Dziesiątka. Oddziela mnie od niej Bulwar Dobrej Wieści.

Żeby wszystko to sobie lepiej uzmysłowić, warto przejechać palcem po mapie. Z mojego okna nie widać, że za domem z ładną kapliczką biegną ukośnie do Pięknego Widoku i całej reszty biegnących pionowo na południe lub poziomo na trasie W-Z, równoległe do siebie i bardzo blisko od siebie aż trzy trakty, do których z Beauregard mogę zejść kilkoma schodami najkrótszej ulicy w mieście, rue des Degrès. Spojrzenie na mapę wykaże, że trudniej to wyjaśnić słowami niż rysunkiem.

Te trzy równoległe to Cléry, Aboukir i Sainte-Foy. Ta ostatnia gubi się gdzieś na samym początku, ale dwie pierwsze dzielnice trzymają się razem aż do place des Victoires, okrągłutkiego placu Zwycięstw z ostentacyjnym posągami konia stojącego dęba pod zwycięskim jeźdźcem. Wielkim Ludwikiem, oczywiście. Dwa kroki od Palais Royal, Biblioteki Narodowej, Banque de France i rue de la Banque, ośrodka korupcji finansowej i państwowej kreatywnej księgowości, ulicy moich ciemnych, gdzie mieści się dzielnicowy fiskus. Cléry zamienia się nieco wcześniej w rue du Mail, paryską Fleet Street, niegdyś brązową od tytoniu strefę prasy i drukarzy. To tu stawiał pierwsze kroki Lucien Chardon alias Rubempré – a dużo bliżej mnie, bo na rue de la Lune umarła opuszczona Coralie w *Straconych złudzeniach*. Balzac pracował nad powieścią już po ukończeniu przebudowy Godde'a, ale w momencie, kiedy rozgrywa się akcja powieści, do mojego kościoła przylegał mały cmentarz. Mimo tego autor pochował ją na Père Lachaise. Wcale nie mam mu za złe.

Ulica Abukira nazywała się kiedyś ulicą Burbonów, rue de Bourbon. Po napoleońskiej kampanii egipskiej przez jakiś czas panowała moda na Egipt, stąd w mojej dzielnicy nagle pojawiły się ulice Kairska, Nilu, Aleksandrii. Z tyłu, za moimi plecami biegnie wąska uliczka Thorel, która wcześniej nazywała się Ste-Barbe, i kolejna, obecnie Ville Neuve, niegdyś St.E(s)tienne. Następną równoległą do mojej jest rue Notre-Dame de Recouvrance, znana w pewnym czasie jako mała ulica Poissonière i wreszcie zamykająca mój trójkąt rue Poissonière. Ta ostatnia, ulica Handlarki Rybami wespół z Księżycową i Pięknym Widokiem, w kierunku

północno-wschodnim zmiernają z górkę ukośnie ku jej podnózu, gdzie zbiega się gwiazdowo co najmniej pięć wąskich: Lune, Beauregard, Cléry, Aboukir i rue St-Denis. W punkcie kulminacyjnym, czyli Porte St-Denis. Patrząc z tyłu wielkiej bramy, z tarasu kawiarni, na której przesiadywał i był fotografowany Jean Genet, w szczególnie malowniczy sposób odsłania się topografia mojego trójkąta. Na wprost po lewej szpica trzech ulic (z wążiuteńkim domem poety André Cheniera w środku), które podążają na wzgórek ku niewidocznej stamtąd mojej parafii, zaś po prawej, na lewej stronie bulwaru, wznosi się fantasmagoryczna budowla charakterystycznego kina Rex, wzniesionego około 1930 roku w neobabilońskim stylu. To tam kończy się ulica Poissonière, do której biegną wspomniane trzy, i która znaczy kraniec mojego trójkąta, odgradza go od reszty świata.

3.

Z kawiarni Geneta (uwaga, niedaleko były tu też kawiarnie Prousta i wielu innych. Ale nie będziemy tu zajmować się literaturą, wyjątkowo) widać przede wszystkim Porte St-Denis, piękny, racjonalistyczno-architektoniczny wybryk klasycyzmu. Wzorowany na rzymskim Łuku Tytusa. Bryła, która powstała w 1672 roku w myśl wyliczeń architekta Blondela. Ma dwadzieścia pięć metrów wysokości, dwadzieścia pięć metrów szerokości, pięć metrów głębokości, a łuk wewnętrzny osiem na piętnaście metrów. I trzeba dodać, że wtedy w akcji były łokcie i stopy, na długo przed umieszczeniem platynoiroidowego prototypu metra dziesięć kilometrów od bramy Blondela.

Ulice St-Denis i biegnąca równolegle do niej dwieście metrów na zachód rue St-Martin były głównymi traktami wiodącymi z Paryża w kierunku północnym. Ulica Dionizego znacznie ważniejsza, bo tędy przez niemal milenium zmiernęły królewskie orszaki pogrzebowe – większość koronowanych monarchów spoczęła kilka dobrych mil od centrum Paryża w poczętej w myślach dwunastowiecznego opata Sugera katedrze w St-Denis, instytucji ważniejszej podówczas od katedry Notre-Dame. Dzisiejsza Porte St-Denis to już czwarta brama Dionizego, na przestrzeni wieków lekko ją od rzeki odsuwano. Pierwsza, dziesięciowieczna, znajdowała się na terenie dzisiejszych, a raczej wczorajszych Hal. Druga, zwana Bramą Malarzy, powstała trzy stulecia później jako część Murów Filipa Augusta, kiedy monarcha obawiał się ataku ze strony księstwa Normandii, będącego w rękach Plantagenetów, mieściła się przy skrzyżowaniu z dzisiejszą Etienne Marcel. Natomiast już tylko sześćdziesiąt metrów od dzisiejszej bramy Blondela stanęły

warowne wrota średniowiecznego miasta, z fosą i lekko disneyowskim kompletem pozostałych motywów... To była konstrukcja czternastowieczna, część pierścienia Karola V, tak zwana *bastide* (kamienica?) przy obecnej ulicy Blondel (która, skromna i wąska, dziś, w erze internetu i sms-ów, stała się jednym z ostatnich bastionów prostytucji ulicznej). Warowną kamienicę kazał wznieść właśnie Etienne Marcel, rektor gildii kupców paryskich. Miała dwie bramy, cztery wieże, różne fosy i wały, zwodzony most i dodatkowe fortyfikacje od północy. Jak to wyglądało osiemdziesiąt lat przed Blondelem dobrze widać na rycinie sygnowanej N. Bellay, na której mocno sfatygowany Henryk IV, oparłszy królewski łokieć na parapecie otworu w murze tuż nad gotyckim łukiem bramy, spoglądał na wymarsz czterech tysięcy żołnierzy hiszpańskich, prowadzonych przez ich ambasadora, dyplomatycznie mu salutując: „Pozdrówcie waszego Pana, ale już tu nie wracajcie”. Zdarzyło się to 22 marca 1594 roku.

Wielki Ludwik i wielce mu poddany Blondel zburzyli warowną bramę, aby zastąpić ją łukiem triumfalnym. A dwa lata później, dwieście metrów dalej, u wylotu wspomnianej rue St-Martin, uczeń Blondela, Bullet, inaugurował podobny łuk po podobnie zburzonej warownej bramie Marcina. Na chwałę Ludwika XIV, uwiecznionego na Bramie Marcina w postaci półnagiego Herkulesa. Trzeba było poczekać niemal półtora wieku na podobnie wielkiego władcę, by w paryskie niebo wzbily się jeszcze dwa łuki triumfalne, niemal jednocześnie wykończony zaraz po bitwie pod Austerlitz – Arc du Carrousel, *vis-à-vis* Luwru otwierający, lub zamykający, Tuilerie, w poprzek których ustawiono nieistniejący dziś Pałac o tej nazwie. No i łuk największy, najślawniejszy, już nie dwadzieścia pięć metrów liczący, tylko o dwadzieścia pięć metrów od łuku Blondela wyższy, ale wykończony dopiero w 1836 roku, po śmierci imperatora. Słyszę, że i Warszawa zasłużyła na łuk triumfalny, marzą sobie panowie, triumf narodowej architektury triumfalnej stanie triumfalnie w poprzek Marszałkowskiej, spodziewajmy się budowli jeszcze większej, rzymskiego kalibru. 2036 byłby datą?

Wspomniałem może, że od łuku Karuzeli dzieli mnie, *sans (aucun!) doute*, kilka metrów więcej niż tysiąc – w czasie lockdownu mógłbym jednak liczyć na tolerancję żandarmów, policji narodowej, a może straży miejskiej, a pewnie też pożarnej. Ale do najmłodszego z czterech łuków triumfalnych, tego triumfująco oficjalnego, królewsko-prezydenckiego, najmłodszego, pośrodku Placu Gwiazdy, w centrum świata i u szczytu Pól Elizejskich, spod którego maszerują liczne formacje armii ku prezydentowi, salutującego im spod Trybuny na Placu Zgody, spod której

niedawno pod okiem bieżącego prezydenta w lipcowe święto wzbił się pionowo do nieba pierwszy piechur powietrzny armii Francji, Franky Zapata, nie miałbym już szansy dotrzeć bez obawy o zapłacenie mandatu stu trzydziestu pięciu euro, kilka razy wyższego w przypadku recydywy. Zastanowię się.

Przy Porte St-Denis słowo *rempart* spotyka się ze słowem *boulevard*. Choć wspólną mają genezę – *rempart* to podobnie jak bulwar wały obronne – bulwary zostały z czasem rozbrojone i zaczęły pełnić funkcję pokojową. Świetnie to widać w moim trójkącie.

Król Karol V zawarł miasto po obu stronach Sekwany w uścisku z cegły, kamienia, żelaza, gliny, błota i wody. Na prawym brzegu wzniesione w 1356–1383 mury można było przekroczyć przez Tour de Billy, Porte St-Antoine (dziś plac Bastylli), Porte du Temple (dziś plac Republiki). Porte St Martin, Porte St-Denis, Porte Montmartre (dziś na rogu rue Montmartre i rue du Louvre) i Porte St-Honoré. Ale trzy stulecia później, Seigneur de Vauban, niestrudzony inżynier wojny Ludwika XIV, będąc jak nikt inny na bieżąco, tak w kwestii nowych broni, jak nowych sposobów obrony, technik zbrojnych napadów i obron, stawiał fortyfikacje na granicach monarchii, więc obrona stolicy na jej szczytach przestała być priorytetem. W drugiej połowie XVII stulecia na terenach likwidowanych fortyfikacji średniowiecznych zaczęły powstawać cywilne bulwary. W moich okolicach mury i umocnienia Karola V stykają się z Wielkimi Bulwarami przy bramach Marcina i Dionizego, ale dalej na zachód Bulwary podążają znacznie szerszym łukiem. Bieg Wielkich Bulwarów, począwszy od dawnego Temple, czyli teraz Republiki wyznaczają: République, St-Martin, Bonne Nouvelle, Poissonière, Montmartre. Bulwar Kapucynów, skręcający w kierunku Madeleine, nie mówiąc o Madeleine i placu Zgody – to już zagranica.

4.

Od bramy Dionizego przenieśmy się o parę kroków bliżej mnie, do punktu wyjścia. W przestrzeni i czasie. Do mojego kościoła, którego kamień węgielny położyła w 1624 roku hiszpańska królowa Francji Anna Austriaczka. I wróćmy najpierw do lat, kiedy w ostatniej fazie budowy kościoła wznoszono również mój budynek, w pierwszej wersji, prawdopodobnie naprędce, częściowo z gliny, choć tego chyba nie da się już zbadać, czyli dużo szybciej i z lichego materiału. A dokładnie na schody kościoła, już nieistniejące, te, które widać na kupionej przeze mnie w Lyonie reprodukcji. Wtedy niestety – lub stety – nie miałem

jeszcze pojęcia o mojej Bonne Nouvelle. To na nich, na tych schodach, 12 marca 1679 roku zatrzymano Catherine Deshayes. Kiedy wychodziła z mojej Notre-Dame, pojmano ją, a następnie wtrącono do więzień i tium, gdzie nie bez perswazji srogich tortur, których listy nie wymienię, nie tylko, aby zaoszczędzić miejsca w tekście, aresztowana zbrodniarka zadenuncjowała cały świat, z wyjątkiem jednej osoby. Deshayes wyparła się wszelkich nieprawości w kontaktach z markizą Montespan.

Dała Ludwikowi więcej dzieci niż jego małżonka. Markiza de Montespan. Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart. Urodzona dwa lata po Ludwiku w jednej z najzacieńszych rodzin Francji. Jej matka była damą dworu szwagierki Anny Austriaczki – najmłodsze dziecko króla Anglii – Karola I i Henrietty Marii Burbon. Pryncypialna faworyta monarchy począwszy od 1669 roku, przez niecałe dziesięciolecie urodziła mu trzech synów i cztery córki. Tylko jedno dziecko, Françoise Marie de Bourbon, nie miało w metryce imienia Louis bądź Luis – i tylko ono dożyło siedemdziesiątego drugiego roku. Spośród sześciorga Ludwików lub Ludwik, aż troje nie dożyło dziesiątego...

Minette, bo tak ją zwano, najpierw znalazła się na dworze z rekomendacji rodziców. A potem, kiedy w 1667 roku młodszy brat króla, wspomniany Filip I Orleański wydał, gościnnie, bal w Luwrze, Françoise zatańczyła gościnnie z... jego starszym bratem. Od razu zaiskrzyło, między tańczącymi, choć aby przypieczętować związek Minette nieźle musiała się jeszcze natrudzić. Markiza, zamężna od poślubienia markiza Montespan, w kościele Świętego Eustachego – też ode mnie dwa kroki, promień siedmiuset metrów, będzie o nim jeszcze nie raz mowa – już dwa tygodnie po urodzeniu swej i ich pierworodnej latorośli, wznowiła tańce w królewskim balecie, a potem z determinacją tańczyła w zaawansowanej ciąży przed urodzeniem następnego dziecka Montespana. Nie tylko piękna i zwinna, markiza była też artystycznie uzdolniona, błyszczała w eleganckiej konwersacji na wysocce intelektualnym poziomie. *A véritable high-brow blue stocking*, konwersowała z madame de Sevigné i St-Simonem, przyjaźniła się z Corneillem i Racinem, była protektorką La Fontaine'a i Moliera. Znakomity rodowód, czar osobisty i powab, inteligencja, wiedza i odczytanie na pewno nie zaszkodziły markizie w skutecznym zastąpieniu w życiu Ludwika Luizy de la Vallière, jego faworytki z kilku poprzednich lat, niestety jednak po aresztowaniu Deshayes straciła status najwyższego uprzywilejowania. Nieco wcześniej udało jej się nie dopuścić do zastąpienia siebie przez Madame de Maintenon, teraz została jednak z orbity króla-słońca

definitywnie zepchnięta – tym bardziej, że na monarszych pałacach pojawiła się nowa, Mademoiselle de Fontanges.

Z dworskiego Luwru wracając na moje schody – markiza de Montespan być może zabiegała o pomoc Deshayes w kwestii wyszukania nieznanego innym afrodyzjaku o cudownym działaniu, który na długie lata zapewniłby jej względy króla, nie musiała to być od razu trucizna, niepozostawiająca śladów w organizmie otrutej rywalki. Już nie mówiąc o spisku w celu otrucia króla. Stuprocentowo nigdy nie wiadomo, niemniej weszła w kontakt z zaaresztowaną na moich schodach notoryczną trucicielką, dzieciobójką i aworterką, Catherine Deshayes. Sąsiadową.

Markiza de Montespan to oczywiście gwiazda, nie tylko w podręcznikach historii. Na jej temat powstało wiele dzieł wszelkiego *genre'u*, włączając mangę i komiksy. Czy jej stopa, powstała jeśli nie w moim kościółku, to na bruku mojej ulicy? Oto jest pytanie. Świetny materiał na następny odcinek cyklu radiowego France Inter pod tytułem *Affaires sensibles*, nieśmiało sugeruję. Jest niemal pewne, że powstała po drugiej stronie ulubionej wieży Austriaczki, według LeCumffa, w miejscu, w którym teraz stoi posesja 23–25 rue Beauregard. Na terenie, na którym stoją teraz budyneczki raczej skromne, i raczej wymagające remontu – może poza fasadą, przynajmniej od strony ulicy, bo tę niedawno odmalowano – przed ćwiercią milenium stała okazała posiadłość słynnej bohaterki tak zwanej afery trucicielskiej, która wstrząsnęła Francją i resztą odczytanego świata.

Catherine Deshayes, małżonka Antoine'a Mauvoisin, przeszła do historii jako La Voisin, a więc Sąsiadowa. Współcześni twierdzili, iż była to kobieta „z klasą” i chyba tak było, skoro tak daleko zaszła. Mimo niewysokiego wzrostu, i chociaż nieco pyzata i dosyć przysadna, na zachowanych rycinach, twarz miała ponoć sympatyczną, a przede wszystkim niesamowite, niespokojne oczy, które wprost przewiercały na wylot rozmówcę. Pośród ówczesnych paryskich „wrózek, zaklinaczek, trucielek i płodobójczyń” błyskawicznie zrobiła błyskotliwą karierę. Znajomość psychologii stosowanej i astrologii, jaką stosowała, przyniosła jej oprócz sławy także znaczną fortunę. Tłumem walili do niej wszyscy, a na pewno spora część tych, co pilnie szukali trucizny w celu zgładzenia wrogów, a przynajmniej pozbawienia się niewygodnych małżonków. Catherine Deshayes alias La Voisin posiadała znaczną wiedzę empiryczną na polu medycyny, ze szczególnym uwzględnieniem skutecznych aborcji. Przyjmowała wizyty odziana w płaszcz ze szkarłatnego weluru, usianego dwustu pięcioma orłami o dwóch głowach, złotą nicią wyhaftowanymi.

La Voisin próbowała się bronić, oskarżając córkę magika Lesage'a, opata Guibourga... tudzież zwalając winę na inne wróżki i trucicielki. Wprawdzie tak zwana afera trucicielska miała swój początek wcześniej, wraz ze skazaniem i straceniem markizy de Brinvillier, której dopiero za dziesiątym razem udało się zgładzić ojca, ale nabrała tempa po wykryciu i przyznaniu się przez niejaką Marie Bosse do dostarczania trucizny członkom parlamentu. Przy okazji Bosse zadenuncjonowała Monvoisin (ta pisownia też się pojawia). Rewelacje obu wróżek doprowadziły do utworzenia specjalnego trybunału, nazwanego *chambre ardente*. Król osobiście zlecił to Gabrielowi de la Reynie.

5.

Gabriel de la Reynie, szef policji, a wówczas w tak zwanym heksagonie (sześciokąt, pieszczotliwie zastępcza nazwa Francji, w której odbija się względna stałość granic i pragnienie silnego centrum) policja stała się prawie jak dzisiaj, nowoczesna! Przynajmniej wtedy de la Reynie dyktował standardy Europy. A wszystko dzięki postaci jeszcze mocniejszej, mieszczańskiemu arystokracie *ancien régime*, który w odpowiednim momencie podsunął królowi do podpisania nominację – bo de la Reynie był zaufanym protegowanym Colberta, super-ministra monarchii absolutnej Colberta, którego z kolei w zaufaniu protegował Mazarin. Colbert – adwokat królewsko-państwowego merkantylizmu, którego duch jeszcze dziś pobrzmiwa w republikańskich wypowiedziach pewnych polityków i w praktyce politycznej we wspomnianym heksagonie. Colberta mijam niemal za każdym razem, kiedy wstępuję choć na chwilę do wspomnianego już kościoła St-Eustache. Odległość od mojej Marii Panny wynosi siedemset metrów, w linii prostej. I niemal za każdym razem, mijając Colberta, myślę sobie, jak bardzo pasuje, a zarazem jak bardzo nie pasuje mi ten grobowiec do Eustachego. I jego męczeństwa. Choć Colbert cierpiał przed śmiercią na straszliwe kolki. Nie mówiąc o klasycznych bólach brzucha. I kręgosłupa. Wdowa po Colbercie bardzo pragnęła złożenia szczątków małżonka, tak zwanego królewskiego kontrolera finansów, żeby tylko o tym wspomnieć, w oddającym wagę jego funkcji publicznej za życia znakomitym grobowcu. Równie dostojnym, jak wystawnym. Grobowiec wymyślił wielki malarz LeBrun, centralnym motywem, oprócz postaci samego inspektora Colberta, był świetlisty łuk, po którym zstępował anioł, z modlitewnikiem w ręku. A do tego jeszcze dwie piękne kobiety, Wierność i Obfitość. Niektórzy historycy, sztuki oczywiście, widzą w Obfitości raczej Wiarę.

Pierwszy raz, kiedy zobaczyłem to dzieło, kaplica była słabo oświetlona, a ja nie miałem przy sobie okularów, więc wymyśliłem sobie, że wygląda, jakby ktoś jeździł na czarnym rumaku o złotych nogach, jednocześnie modląc się na klęczkach. Z daleka coś niezwykłego.

Okazało się, że nie. Colbert osadzony został nie na koniu, tylko na eleganckiej tumbie z marmuru białego i czarnego, na wierzchu której spoczywa, trzymany przez złożone pasy, a nie nogi rumaka, zwieńczone ornamentem z lwimi łbami, trudno wymówić, czarny sarkofag, nad którym z kolei dominuje alabastrowa postać modlącego się Colberta. Colbert, najskromniej jak potrafi, kieruje wzrok ku posadzce świątyni, Wierność patrzy od tyłu na jego szaty, ze zboląłą miną, natomiast Obfitość spoziera, zrezygnowana, na nas, czyli wiernych. Może w tym wypadku powinny zamienić się rolami, nie wiem. A wszystko w absolutnie barokowym wirze. *Torsion baroque!* U Eustachego brakuje dziś wspomnianego anioła z modlitewnikiem. Wewnątrz grobowca brakuje też większej części pośmiertnych szczątków samego dygnitarza. Tylko kończyny dolne i część miednicy oparły się rewolucyjnemu ferworowi cały wiek po erze Colberta – reszta Colberta podzieliła losy marmurowego anioła – wrzucona do cmentarnej fosy kościoła, trafiła do katakumb.

Święty Eustachy. Tak ważny kościół. To w nim odbyły się pogrzeby La Fontaine'a, Mirabeau i matki Mozarta, to w nim ochrzczeni zostali Richelieu, Molière i pani Pompadour. W kościele Eustachego spoczęła na zawsze siedemnastowieczna gwiazda komedii dell'arte, Tiberio Fiorilli, wynalazca postaci Scaramouche. Marivaux też tam pochowano, nawet admirała de Tourville. Kościół gigant, osobna kategoria. Choć niedaleko, nie jest tuż pod nosem, jak mój Notre-Dame naprzeciw.

Minister Colbert pośmiertnie, na wsze czasy, całą wieczność modli się na klęczkach. Szara eminencja, manipulator z drugiego planu, podsuwacz, podpowiadacz, myślałem, patrząc na grobowiec Colberta. Tartuffe, myślałem, no ale przecież nie wiem. Tylko myślę sobie czasami: tylu ludzi wygrzył, a teraz się modli. Przed śmiercią, nękaný straszliwymi kolkami, a także bólem kręgosłupa, nie chciał widzieć swego monarchy. I gnębiaciela. Sam gnębiąc lud francuski, przynajmniej finansowo, no ale i arystokrację, finansowo zwłaszcza. Na łożu śmierci miał powiedzieć: „Wszystko dałem królowi, całego siebie, więc niech mnie on da choć jedno – umrzeć w spokoju”. A może: „Gdybym tyle zrobił dla Boga, ile zrobiłem dla Króla, uratowałby mnie już dziesięć razy”. Colbert. Świętoszek świętoszkiem, ale zasługi miał olbrzymie. Bezwzględnie, bez żadnych wewnętrznych oporów,

walczył pewnie o urzeczywistnienie wizji narzucenia woli królewskiej całej Francji, a woli Francji całemu światu, reszcie świata. Colbert. Dzielnie wykołegował swych głównych rywali. Równie dzielnie walczył o królewskie monopole, czarny kodeks kolonialny i rozbudowę floty do rozmiarów rzucających na kolana inne potęgi, morskie i lądowe. Colbert, kontroler finansów, pierwszy minister dawnego reżimu, pragmatyczny merkantylizm wprowadzał z religijną pasją.

No, ale zasługi dla kultury i sztuki miał ogromne, myślę często, mijając grób myślę o zasługach Colberta dla francuskiej, a więc i światowej, kultury i sztuki, nie mówiąc o literaturze. Patron i wielki mecenas, zapraszał Italię do Francji, sprowadzając do Luwru Berniniego, ale i wysyłając szpiegów do weneckich manufaktur luster, nim we Francji ruszyła rodzima ich produkcja, luster, tak niezbędnych na potrzeby zamku w Wersalu. Zakładał Akademie. Zbudował – w imieniu króla rzecz jasna – pierwszy w Europie system państwowego mecenatu nad artystami i intelektualistami. Królewska Akademia Nauk, Akademia Francuska w Rzymie, Akademia Architektury dzięki niemu zaistniały, a istniejące już Akademię Francuską i Akademię Malarstwa i Rzeźby wciągnął na królewską listę płac i uzależnił od finansów państwa. Sam był członkiem Akademii Francuskiej, gdzie od 1667 roku zajmował fotel numer dwadzieścia cztery. Hmm. Na którym usiadł potem, zasłużenie, La Fontaine. To, że akademie wszystkie przetrwały Rewolucję, Napoleona i wszystkie wojny do drugiej światowej włącznie, to bezsprzecznie jego cicha zasługa, myślę przechodząc obok Colberta w kościele Eustachego.

A zstępując na ziemię, wracając na schody mojego kościoła, do Catherine La Voisin, to właśnie Colbert, pewny, że zdefiniowanie zadań policji to już połowa sukcesu w racjonalnym i generalnym wykorzenieniu przestępczości z granic Paryża, ma swój udział w sukcesie policji pod władzą młodszego poddanego. Poddany Colbert, powierzając organizację stróżów prawa rzeczonemu la Reynie, przysłużył się wydatnie policji, nie tylko we Francji, jak się miało okazać. Gabriel Nicolas de la Reynie od roku 1667 przez trzy dziesięciolecia szefował policji, Lieutenant General, a więc chyba Generał Porucznik, wykoncypował i zrealizował reformy, które dzisiaj uważa się powszechnie za niezbędne dla demokratycznego społeczeństwa. Parweniusz z Limoge, de la Reynie służył królowi i państwu, i Francji, jak wspominałem przez trzy dekady, a jego idee stworzyły podwaliny nowoczesnej koncepcji zadań i zasad działania policji. Stały się poniekąd wzorem dla światowego policjanta.

Teoretyk, ale bez przesady, pragmatyczny. Oddany idei zaprowadzenia porządku w całym mieście, z myślą o tym, co dzisiaj nazywa się *zero tolerance*, generalnie, pogodził się pragmatycznie z tym, że na razie, w pierwszej kolejności, w jego stuleciu, wystarczy może zaprowadzenie go choćby w piękniejszych dzielnicach stołecznych, no i okiełznanie bezprawia w dzielnicach bez prawa. *Zero tolerance and no no go zone*, lub coś pomiędzy, po drodze, pragmatycznie. Tolerancja zerowa, owszem, jako cel generalnie, ale celem bezpośrednim było zapewnienie kompletnego bezpieczeństwa w najprzyjemniejszych częściach miasta i okiełznania bezprawia w tych mniej przyjemnych. A bezprawie znacznie wzrosło przede wszystkim w rosnących jak na drożdżach tak zwanych podwórcach cudów. Dwory cudów, *cours de miracles*, oazy bezprawia, to były sypialnie miejskie, ówczesne *no go zones* – do których udawali się na noc żebracy, co w dzień w lepszych dzielnicach udawali kaleków, po pracy cudownie ozdrowieni. Graniczyło z cudem dla kogoś, kto się zapuścił w te okolice, wrócić stamtąd bez uszczerbku na zdrowiu i życiu. Najbliższy *cours de miracles* od mojego kościoła znajdował się jakieś czterysta metrów ode mnie, z lotu ptaka, na południowy wschód. Hugo uwiecznił właśnie tę, jeśli się nie mylę, właśnie moje *no go zones* w *Nędznikach* i *Dzwonniku* z *Notre-Dame*. Łęgowisko włóczęgów, złoczyńców i żebraków, pisał w *Nędznikach*, jeśli dobrze pamiętam.

De la Reynie, teoretyk i pragmatyk, postawił i zdefiniował piramidę odpowiedzialności wewnątrz policji, dał ją policji, by wzywać na pomoc armię, i strażników, kontrolującą wjazd do miasta straż miejską, korzystał z sieci płatnych szpicłów w więzieniach i opłacał swych informatorów poza nimi. No ale jako pierwszy zainstalował też w mieście sieć oświetlenia – miejskich latarni – więc mówiąc o *ville lumière*, można myśleć o de la Reynie. Wprowadził też prototyp kodeksu drogowego, to też bardzo ważne. I trzeba przyznać, że bronił protestantów, okazywał współczucie żebrakom, włóczęgom, porzuconym na ulicach noworodkom. Służył jako sędzia i prokurator w procesach arystokratów. To ważne aspekty rządów Ludwika XIV, zarówno Colbert, jak Reynie nie są z arystokracji, więc łatwo ich było przekonać do działań przeciwko przeciwnikom króla i niewygodnym mu arystokratom.

6.

La Voisin – moja sąsiadka sprzed trzystu trzydziestu trzech lat. Jej zeznania pociągnęły za sobą wielką falę, żeby nie powiedzieć tsunami aresztowań. Przed

nadzwyczajnym trybunałem stanęło czterystu czterdziestu dwóch oskarżonych. Dwóch zabrakło. Od aresztowania na moich schodach pucołowatej wróżki do chwili rozwiązania *Chambre ardente* afera trucicielska zatoczyła wielkie koła i zebrała ciężkie żniwo. Wydano sto cztery wyroki, w tym trzydzieści sześć śmiertelnych, pięć dożywotnich zesłań na galery na wieczność i dwadzieścia trzy łagodniejsze banicje. *La belle époque!* Wśród skazanych, choć nie łamanych kołem – bo zmarł w spokoju cytadeli w Besançon – był opat Guibourg, okultysta, według aktu oskarżenia odprawiający msze satanistyczne.

Panią La Voisin obciążęły zeznana córki – jak zwykle, poprzedzone ciężkimi torturami. Ale było za co ją męczyć. Z protokołów dowiadujemy się na przykład, o trzeciej spośród czarnych mszy, jakie opat miał odprawiać w luksusowej rezydencji jej matki przy Beauregard. Córka umieściła siennik na krzesłach i dwa taborety po obu stronach. Matka, zasłoniwszy okna ciemnym materiałem, umieściła w rogach sali dwa świeczniki. Opat Guibourg wszedł w białym ornacie, zdobionym czarnymi szyszkami, a pani de Montespan wyszła do satanicznej mszy jak ją Bóg stworzył i ułożyła się na sienniku. Na brzuchu położono jej serwetkę, a na tej postawiono krucyfiks i puchar lub kielich. Niestety, z ciała niemowlęcia nie popłynęła krew, bo urodziło się przedwcześnie, a ponieważ w skład mikstury, którą markiza de Montespan miała dodać do królewskiego pożywienia musiała wchodzić choć odrobina krwi, Guibourg musiał wydobyć ją z serca dziecka.

Przez niemal trzy lata zapadały wyroki, więc lała się też krew, a następnie, z wersalską elegancją to, co pozostało, zamieciono pod dywan – w 1682 roku na rozkaz królewski *Chambre ardente* uległa rozwiązaniu, a markiza Montespan usunęła się na prowincję.

Interesującym, pikantnym przypisem do afery trucicielskiej jest, że Sąsiadowa oskarżyła także wielkiego Racine'a o morderstwo lub zlecenie morderstwa. Zamordowana nosiła nazwisko du Parc. Mademoiselle du Parc to nazwisko, jakby się dzisiaj powiedziało, nieślubnej partnerki tragika. Czytam o tym i myślę sobie: oho, czego jeszcze dowiem się o moich schodach kościelnych. Czy warto było wprowadzać się do tego niepozornego lokalu przy bocznej uliczce na peryferiach ścisłego centrum? No, ale jak się odkryło, to trzeba o tym wspomnieć, bo teraz z moich schodów wkraczamy z monarchistyczno-kulturalnego świata na tereny kultury *sensu stricto*. Na teren rywalizacji między trupą Moliera a konkurencyjnymi komediantami spod znaku Hôtel de Bourgogne. A niby chciałem mieć anonimowy spokój i skromne *pied-à-terre* w sercu miasta. Marquise-Therèse de Gorla,

która przeszła do historii jako Markiza du Parc, markizą była z imienia, jakie dał jej ojciec, handlarz i animator na jarmarkach w okolicach Lyonu. Urodzona tancerka, jak Madame de Montespan, choć tej ostatniej życie oszczędziło tańce na jarmarku. Ojciec dołał zapewne oliwy do ognia, dlatego Marquise-Therèse dołączyła do prowincjonalnej trupy wędrownej. Pewnego dnia, wróciwszy do Lyonu z męczących występów w odległej wówczas Ardèche, zatańczywszy pośród kasztanów, i morw tuż obok jedwabników segnieura de Pranles, zdecydowała pójść do teatru. Same tańce i komediowanie przyniosły, jak zwykle, radość i ulgę, ale długa, kręta droga była jednak wyczerpująca. Pomimo zmęczenia dała się namówić na obejrzenie spektaklu innej trupy wędrownej, z jeszcze bardziej odległego Paryża. Uderzenie pioruna, błyskawiczny *coup de foudre*, umieściło ją na zdecydowanie innej trajektorii niż dotychczas. Zaiskrzyło, na całe życie, dwudziestolatka przyłączyła się do trupy Moliera, a zaraz potem poślubiła jej członka, występującego pod pseudonimem du Parc. Piękna i młoda, pięć lat później występowała już przed królem i słońcem jako Hipolita. Co to były za triumfy. Do charyzmatycznej Mademoiselle du Parc wzdychało wielu znakomitych, Pierre i Thomas Corneille napisali do niej i o niej sonet i elegię, zanim stała się gwiazdą, nie tylko trupy Moliera z Palais Royal, ale i konkurencyjnej, z l'hotel de Bourgoigne (obie w promieniu jakichś siedmuset metrów od siebie i ode mnie). Mąż du Parc, starszy i chory, umarł, nie doczekał jej pierwszej roli pierwszoplanowej – w Aleksandrze Wielkim, sztuce młodszego o sześć lat poety. Racine docenił jej talent aktorski i stali się parą. Dwa lata później zdążył jeszcze napisać dla niej tytułową rolę w sztuce Andromacha, w ślad za czym niewątpliwie poszłyby kolejne, gdyby du Parc, wówczas trzydziestopięcioletnia, nie zmarła w następstwie poronienia, zapewne spowodowanego umyślnie. Ale o morderstwie du Parc przez Racine'a nie mogło być mowy (Boileau był świadkiem). La Voisin pomyliła ją z inną du Parc. Na szczęście, choć nakaz aresztowania poety został już wydany, śledczy, podwładny de la Reynie, nabrawszy podejrzenia, że Racine chyba nie jest mordercą, uprościł sobie śledztwo, odkładając na bok nakaz aresztowania. Nie wiem, czy dziś coś podobnego mogłoby się zdarzyć. Może na Korsyce?

Afera aferą, czarne msze *etcaetera* czarnymi mszami i *etcaetera*, ale pisząc o tym umiejscawiam na moim kilometrze tyle znakomitości – Moliere, Racine, Corneille, teatr w Palais Royal, ale i konkurencyjny teatr domu Burgundii, który mieścił się tuż obok stojącej do dziś dnia średniowiecznej wieży Jana bez Trwogi przy Etienne-Marcel, wszystko w promieniu kilometra ode mnie, od nieistniejących

schodów mojej Notre-Dame. Wszystko w promieniu mojego kilometra – czy nie za dużo jak na jedne nie istniejące schody?

La Voisin została spalona żywcem na placu de la Grève 22 lutego 1680 roku jako jedna z wielu wystawianych tam tamtej zimy na ciekawskie oczy gminu. Place de la Grève, dziś przed gmachem merostwa, uprzednio zniszczonego w czasie Komuny Paryskiej, w średniowieczu usytuowany nad łatwo dostępnym dla statków i łodzi nad paryską rzeką (*grève* to brzeg usłany grubym piaskiem albo drobnymi kamyczkami, czymś w rodzaju żwirku, jeśli nie mylę pojęć), był wówczas czymś w rodzaju giełdy siły roboczej, gromadzili się na nim zarówno szukający zatrudnienia, jak i poszukujący pracowników. Było to miejsce negocjacji, ale i konfrontacji, konfliktu, sprzeczek, generalnie: niezgody. Z czasem słowo *grève* nabrało znaczenia strajku. Francuscy kolejarze nie strajkują, tylko robią *grève*, ostatnio zresztą słowo to zdaje się wychodzi z mody, zastępowane eleganckim tak zwanym ruchem socjalnym. Bardziej spektakularne od negocjacji były na placu Żwirka egzekucje. Od średniowiecza do rewolucji wieszano, palono żywcem, rozdzierano na kawałki, dekapitowano mieczem lub toporem, tudzież wbijano skazanych na pal. Po rewolucji procedura publicznego wcielania w życie kary śmierci została właściwie zunifikowana, z wyraźną preferencją prostego w obsłudze aparatu o nazwie gilotyna. I właśnie na placu de la Grève w 1792 roku odbyła się jej premiera. Choć urządzenia tego typu stosowano w Europie od wieków, dopiero naddatek energii zrodzonej z fermentu rewolucyjnego pozwolił na triumf francuskiej myśli technicznej współ, podkreślam: współ z trzeźwym spojrzeniem na pragmatykę zastosowania. W XX wieku w podobnie kongenialny sposób francuscy inżynierowie wymyślili pociągi TGV, z którymi z czasem mogły wprawdzie konkurować niemieckie ICE, ale kongenialność na zachód od Renu polega na tym, że infrastruktura pozwala niektórym TGV na omijanie nawet wielkich stacji, jak Lyon, przez co jedzie się szybciej, i punktualnie, natomiast po wschodniej stronie Renu, wskutek zbyt sztywnych założeń, wygodniejsze od francuskich składy osiągają tak zwane destynacje z reguły ze sporym opóźnieniem, a pasażer wciąż się musi przesiadać. Ale wracając do gilotyny na placu de la Grève, trzeba dodać, że pan Guillotin, deputowany i chirurg z zawodu, nie wymyślił, ani nie usprawnił gilotyny, tylko wysunął postulat sprawniejszych egzekucji. Tym samym, lub samym tym, raczej nie zasłużył na firmowanie swoim nazwiskiem tego urządzenia, i w tylu językach! Wystarczy, Place de la Grève to odrębny temat, jest ponad kilometr ode mnie, nawet z lotu ptaka.

7.

W moich rękach tom tak zwanych Ciekawostek, *Curiosités de Paris*, autorstwa „MRL”, nowe wydanie z 1778 roku za zgodą Miłościwie Panującego Ludwika już szesnastego – jeszcze przez czternaście lat. Na stronie 264 czytamy, że za klasztorem Les Filles Dieu, a na prawo, obok murów obronnych, jest rozległy obszar zwany Ville Neuve sur Gravois – czyli nowe miasto na gruzach – który temu zawdzięcza swą nazwę, że niegdyś na tym miejscu była wielka ilość różnych materiałów z rozbiórki wcześniejszego klasztoru Filles Dieu, zniszczonego w 1358 roku, aby ufortyfikować Paryż do obrony przed Anglikami w 1551 roku. Uprzednio były tam domy i kaplica pod wezwaniem Świętego Ludwika i Świętej Barbary. Wstrząsy religijne za rządów Henryka III znowu zmusiły do ich rozbiórki w 1593 roku, aby ponownie ufortyfikować miasto. Powstała z tego wielka ilość gruzu, na której zbudowano w 1614 roku kilka ulic i kościół parafialny Notre-Dame de Bonne-Nouvelles. Kościół ten był, jak się godzi/przystoi, należycie ozdobiony rzeźbami mistrzów tej profesji, których sporo zamieszkiwało w Ville Neuve, jak również stolarzy i cieśli, u których można było znaleźć meble wszelkiego rodzaju na sprzedaż.

Wnoszę, że kaplicę Sainte-Barbe wzniesiono w okolicach 1552 roku parędziesiąt metrów na zachód od obecnego kościoła, przy obecnej ulicy Thorel, niegdyś rue Sainte-Barbe. Zburzono ją w 1591 (tu niezbędna korekta daty podanej przez MRL), przez Ligę, której nie należy mylić z frondą – obie rebelie odcisnęły niszcząco-budujące piętno na moich okolicach. Potem powstała wersja Notre-Dame z ryciny w moim posiadaniu, a po latach stu z kawałkiem, już po rewolucji, zniszczoną, ale nie przez rewolucjonistów, tylko przez słabą jakość, bo kościół sam zaczął się rozpadać i stał się niebezpiecznym, zastąpiono świątynią w wersji Godde’a.

Dziś Notre-Dame de Bonne Nouvelle dominuje – kościelnie – nad całą okolicą. Historycznie nie miał większego znaczenia, w odróżnieniu od innych okolicznych instytucji kościelnych. Pierwszą, o niebo ważniejszą, był klasztor i kościół Filles Dieu, Córek Boga, którego założenie legenda przypisuje świętemu Ludwikowi. W 1226 roku jeszcze nie święty, na razie tylko król Ludwik XI, dla dwustu kobiet upadłych a sprzedajnych wybudował szpital niedaleko Saint-Lazare. Ale nie w okolicy dzisiejszego dworca o tej nazwie, tylko zamkniętego zakładu dla trędowatych już poza miastem, około pół kilometra na północ od bramy St-Denis, przy dzisiejszej rue du Paradis, czyli Rajskiej, której przedłużeniem była rue de l’Enfer, czyli Piekielna. Ludwik dał zakonowi przywileje, tereny i dochód. W XIV wieku zakon został przeniesiony (aczkolwiek nadal działała tam pod opieką

duchownych enklawa dla trędowatych) na stronę wewnętrzną wałów Karola V, do dawnego szpitala dla tak zwanych kobiet „przechodnich”, parę kroków od bramy Dionizego. W absydę kościoła, do którego wstęp miał każdy śmiertelnik, wbity był wielkim krucyfiks, pod którym robili przystanek/stację więźniowie prowadzeni na egzekucję. Do szubienicy przyszli wisielcy stąpali najpierw królewskim traktem ku St-Denis, a za bramą szlaki się rozchodziły, szubieniczników wleczono jeszcze półtora kilometra ku tak zwanej butte Montfaucon, w okolicach dzisiejszego przystanku metra Colonel Fabien. Na miejsce, gdzie stała, prowadzi dziś, zastanawiam się dlaczego, rue Boy-Zeleński. Ktoś w tym maczał palce? Pewnie opozycja, ale Boy był przecież za aborcją, więc może jednak partia rządząca. Szubienica mu się należy, Korwin pewnie by się nie sprzeciwił. A Gibet de Monfaucon – ta szubienica stała tu już w momencie, kiedy u nas właśnie przestał miłościwie panować Bolesław Chrobry, ustawicznie ulepszana jeszcze zanim u nas intonowano Bogurodnicę. W 1303 roku już szesnaście metrów liczyła sobie wysokości. Imponująca struktura wytrzymała aż do końca panowania Ludwika XIII. Przez ostatnie półtora wieku swej działalności z dużą dozą perfekcji obsługiwała tysiące skazanych, zdarzało się, że pięciuset na dzień, najpierw wieszanych, początkowo na sznurach, z biegiem czasu na łańcuchach, a po powieszeniu spokojnie rozdziobiwanych przez wrony i kruki (dla przypomnienia *faucon* to znaczy sokół), została rozebrana w 1760 roku, ale dekrety o zachowaniu higieny już w drugiej połowie XVII wieku – nie zdziwiłbym się, gdyby to było za sprawą de la Reynie – coraz bardziej ograniczały tę feerię zmysłowych wrażeń dla strony obserwującej. Jednakże w momencie, gdy mularze wznosili pośpiesznie moją kamienicę, inni zaś przygotowywali do inauguracji moją Notre-Dame, tak drogiej sercu dopiero co odeszłej Anny Austriaczki, dwieście pięćdziesiąt metrów dalej, przed olbrzymim krzyżem, od strony rue St-Denis, choć nie tak często, wciąż stawali prowadzeni na egzekucję. Do każdego z nich wychodziła przeorysza klasztoru Filles Dieu, by osobiście głowę jego skropić wodą święconą i dać mu błogosławieństwo, trzy kawałki chleba i szklanicę wina, bardzo mocnego, przytępić ego zmysły, a tym samym ulżyć mu na ostatniej mili życia. Jemu lub jej, oczywiście.

Na terenach klasztornych kultywowano wino. A potem stopniowo, najpierw obok, a potem tu, u mnie, pode mną, powstało śmietnisko. Śmieci i gruzy.

Butte aux gravois osiąga apogeum między naszą Notre-Dame a kinem Rex u zbiegu bulwaru Poissonnière i ulicy Poissonnière. Może nie wzgórze, tylko górka,

wzniesienie terenu. Nie tak dramatyczne, ale tu i małe wpadają w oko, największe szczyty Paryża to Montmartre sto dwadzieścia dziewięć metrów nad poziomem Sekwany między Luwrem a Chatélet. Belleville to niecałe dziesięć metrów niżej. Chaillot to metrów sześćdziesiąt, ale sześćdziesiąt metrów wystarczy, by otworzyć wspaniałą panoramę na wieżę Eiffla na lewym brzegu. Co jeszcze? Butte aux Caille na południu, no i moja górka na gruzach/gruzowisku, według mych wyliczeń około sześćdziesiąt metrów, ale od poziomu morza, to znaczy trzeba od tego odjąć absolutną elewację Sekwany, mniej więcej trzydzieści pięć metrów, czyli zostaje mimo wszystko dwadzieścia pięć wyżej od wody między Pont Neuf a Pont au Change. Mój wzgórek na łonie wielkiego miasta.

8.

A teraz, wodząc palcem po mapie, dla lepszej orientacji, tym razem, by zobaczyć to, czego oczy już nie zobaczą, przeglądam kilka planów historycznych. Na pierwszym, zwanym Saint-Victor – od opactwa, w którym przechowywany jest oryginalny egzemplarz wryty w miedzi – między Porte St-Denis i Porte Montmartre, od strony miasta patrząc, widzę trzy wieże strzelnicze, podwójny wał, fosę, znowu wał, a jeszcze dalej kanał. To tak zwany *grand égout*. Niósł nieczystości z Filles Dieu, wprowadzając je do Sekwany przed Trocadero, po drodze przyjmując zawartość wpływającego doń kanału z Porte Montmartre. W ten sposób moja trójkątna wyspa została definitywnie odcięta – nieczystościami – od reszty świata jakieś dwieście pięćdziesiąt metrów na północ ode mnie (uwaga: plany Paryża dopiero od XVII wieku były generalnie orientowane według osi pionowej północ-południe, wcześniejsze pokazują północ tam, gdzie teraz widzimy zachód). Między zewnętrznymi wałami a kanałem podąża jedna zabudowana po obu stronach uliczka w kształcie L, zaś między tą uliczką, ale dopiero na wysokości między pierwszą a drugą wieżą, czyli tam, gdzie powinien być mój dzisiejszy trójkąt, wznosi i rozciąga się górka, na której stoją dwa lub trzy wiatraki. Anno Domini 1550.

Dwa lata później dwóch solidnych po helwecku kartografów, Truschet i Hoyou, wryło w Bazylei na drewnie kolorowany plan, na którym na rzeczony górze widać brązowo na białym trzy znacznie powabniejsze wiatraki. Wydaje mi się, że na tym planie lepiej dostrzegam miejsce, w którym mogła znajdować się kaplica Barbary, ale na sto procent nie ręczę.

Wygląda to tak:



Dwadzieścia lat wcześniej, na „planie Lutecji, wulgarnie zwanej Paryżem”, bajecznie kolorowym dziele Brauna i Hogenberga z Kolonii, obecnie w zbiorach The Hebrew University of Jerusalem, wydanym wprawdzie w 1572 roku, ale prezentującym miasto w 1530 roku, jeden dżentelmen i dwie panie, z hiszpańska ubrani, stoją bezpośrednio nad moim trójkątem. A tam ani jednego domku, same pola i drzewa, ale górka jest jeszcze wydatniejsza i dłuższa, a na niej dwa wiatraki.

Na planie Quesnela z 1609 roku, uchodzącego za dokładny, w moim trójkącie widać tylko kilka budyneczków, trudno powiedzieć, czy to ruiny. Natomiast jedno jest pewne – od zachodu otacza go potężny bastion. Jeszcze potężniejszy jest na planie Vasselieu, tak samo datowanym, ale jego autor, inżynier wojskowy podobno wyolbrzymiał rozmiary umocnień.

Przedstawiony na podstawie dokładnych pomiarów topograficznych, z budynkami w ujęciu aksonometrycznym, plan Gombousta pokazuje tylko wybrane budynki, ale jest wśród nich mój kościół. A więc stał już w 1652 roku, choć wygląda inaczej niż na mojej rycinie z Lyonu.

Na planie Bulleta (tego od nowej bramy Marcina) i Blondela (od bramy Dionizego), widać nie tylko pięć obecnych ulic prostopadłych do bulwarów, ale i wytyczoną przez architekta przerywaną kreską linię nie istniejących jeszcze bulwarów, to pierwszy plan urbanizacyjny, że tak powiem. Moja uliczka, podobnie jak cztery inne, nie dociera do nich, gubi się w przyszłości.

I wreszcie plan, od którego zacząłem własną historię szukania własnej ulicy na planach historycznych – tak zwany plan Turgota z 1739 roku. Monsieur Turgot, który zawłaszczył dla siebie chwałę i sławę, choć z powodu choroby Dupuytre-na miał skostniałe palce, więc nie było mowy, żeby własnoręcznie sam mógł na plan nanieść choćby ulicę, przy której stała jego nie całkiem skromna rezydencja, po prostu asygnował z funduszy miasta honorarium dla Louisa Breteza, grafika-geometry oraz Claude a Lucasa, profesora perspektywy, członka Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Ze skrupulatnością cechującą wcześniej tylko bazyliczyków, Bretez i Lucas sporządzili wizualnie kompletny inwentarz budynków stolicy, z dokładnością co do jednego domu czy drzewa, opatrując nazwą nawet najmniejszy zaułek lub impas. W izometrycznym użyl tak zwanej *perspective cavalière* – dwa budynki tych samych rozmiarów otrzymują na planie tyle samo miejsca, bez względu na odległość od patrzącego (oka).

Na planie Turgota moje tereny są doskonale rozpoznawalne nieco powyżej linii dzisiejszych bulwarów, a od Porte St-Denis do rue Poissonière widać około setki drzew, naniesionych z werystyczną pedanterią, *in spe*. Notre-Dame prawie jak na mojej rycinie. Zwraca uwagę mur odgradzający kościół i cmentarz od ulicy Księżycowej.



9.

Na planach wszystko jest bardzo porządne i czyste. Nie uświadczysz ani jednego niepotrzebnego elementu. I puste. Nie widać śmieci i brudu. Nie widać ludzi. Jacques Hillairet, skrupulatny historyk ulic Paryża podaje, że w okolicach parafii Bonne Nouvelle wyziewy były tak straszne, że w 1634 roku wschodnia część rue de Cléry nazywała się rue Mouffetard. Proszę nie mylić z obecną ulicą o tej nazwie niedaleko Panteonu. Swąd i fetor były wszędobyłskie, o palmę pierwszeństwa mogło ubiegać się wiele ulic. Podejrzewam, że przy tak silnej konkurencji do opatentowania nazwy na korzyść tej między Panteonem a Liceum Henryka IV doprowadziły nieuczciwe praktyki i lobbying. Ale zastanawiające, że ulica, która dziś tak się nazywa, jest też wąziutka i u szczytu sporej górkę. Ulica Smrodliwa, a może raczej Fetoru, „*mufetar*” dobrze współbrzmi z „fetoru” – tu akcent na ostatnią sylabę. Smród niedaleko od zarazy. Dzisiejsza rue des Jeûneurs, ulica Poszczących, po drugiej stronie Poissonière, na wcześniejszych planach figuruje jako rue Saint Roch, a imię tego świętego, jak wiadomo, wzywa się z nadzieją na jego pomoc w okresach zarazy. Pod koniec wieku XIII, podaje Hillairet, nazywano mój garb na ciele Paryża *Mons Superbus*, dwieście lat później Mont-Orgueil – dzisiejsza rue Montorgueil u jej podnóża.

Od absolutnych wyżyn na relatywne niziny społeczne było blisko. Karoca markizy Montespan na trasie do La Voisin przebiegała się przez wybrukowane ulice, pełne ludzi i zwierząt, nim konie wdrapały się na Dobry Widok. Bliskość w topografii. Z Luwru do bramy Dionizego jest kwadrans pieszo. To truizm, wszędzie tak było, średniowieczne metropolie wszędzie były podobnego gabarytu. Ale Paryż jest jednak szczególny. Pewnie po części dlatego, że można dotrzeć do tylu informacji, które nam coś mówią. Włącznie z tymi, o których niekoniecznie myśli się, mówiąc o Wersalu, czy Luwrze. Brud, smród, jeśli nie ubóstwo, w tak starannie narysowanych domeczkach u Turgota, gdzie wszystko tak ładnie stoi. *Cool!* A przecież i u bogatych z higieną też było na bakier, musiało być. W średniowiecznej wieży Jana bez Trwogi przy Etienne-Marcel na samej górze arystokratyczne toalety mogą wywołać zaniepokojenie, jeśli nie trwogę, więc wystawa o higienie w tamtych czasach porządkuje naszą wiedzę. Jak dbano o higienę? Proste to nie było – myślę, odkręcając kran w siedemnastowiecznym budynku, ostatnio zmodernizowanym jakieś dwieście lat temu, w którym wciąż coś gdzieś się zapycha, cieknie i kapie.

Jest ciepła noc, cisza aż do bólu, otwarte okna, milczenie dziejów. Z pobliskiego bulwaru poniżej górki niewiele dociera. Pomruk miasta. Między bastionem a fosą. W podziemiach bulwarów bieżą oczywiście tunele metra, ale pode mną milczenie. Głucha cisza stuleci między główną linią umocnień a bastionami, na ziemi niczyjej. Moja Notre-Dame jest ponoć, obok katedry Notre-Dame, jedyną świątynią wybudowaną w Paryżu na palach (*pilotis*). Według Hillaireta, wykopy (czy odwierty?) przeprowadzone przed wzniesieniem konstrukcji Godde'a w 1824 roku wykazały, że do matki-ziemi można (było) dokopać się dopiero na głębokości szesnastu metrów od poziomu ulic. I dokopano się do... dawnej winnicy. Pewnie klasztornej. Podobno wydobyte korzonki, a nawet pędy (*sarments*) były w nadzwyczajnym stanie. Ciekawe, czy dało się je przywrócić do życia pod samym niebem. Może rozrosły się w wielkie winnice. Dziś już dwustuletnie. Nowe wino przynosi może ulgę innym śmiertelnikom. Skazanym?

Co najmniej pięć piętér gruzowiska, nim dotrze się do gleby. Ruiny, zwały materiału po obronnych murach i wałach, zniszczonych budynkach, zbutwiałe drewno zatrzymane w butwieniu, rozwalina pomieszana z usypiskiem, zwały śmieci i materiału biologicznego przykryte, zatrzymane w osuwaniu się, warstwami czarnego skamieniałego nawozu z wydaliny pochodzenia ludzkiego i zwierzęcego, całe tysiąclecie pod asfaltem mojej ulicy. Pod nim uwięzione, zapuszkowane smrody, wyziewy, fetor, swąd i odór, smród, stęchlizna, i ślady palenia. Zakopane. Pleśń zasuszona, pewnie bliżej powierzchni odżywa po kilkudniowych opadach, kiedy woda wnika przez szczeliny w nowo położonym kamieniu, betonie, asfalcie, pełną grzyb – już nie mówię o tym, co żywe, o małych żyjątkach, ani o wielkich szczurach. Ale pewnie nie muszą schodzić zbyt daleko od nieba.

Pars pro toto? Mój trójkąt, mój Paryż, choć Paryż nie jest mój, jest miarą Paryża. Metonimia.

Ugryzłem mała. Zaatakowałem w tym odcinku tylko *ancien regime* – a tyle było potem, w moim kilometrze. Spora część tego, co Paryż podarował światu jest tuż pod moim bokiem. Rewolucja Hausmanna, splendor bulwarowy, transport, po fiakrach omnibus, metro, król-samochód i jego powolna detronizacja. Latarnie gazowe, potem elektryczne, Ville Lumière, teatry, opery, muzea, sztuka, uczelnie, świat mody – oderznij resztę miasta i świata od mojego kilometra, a i tak będzie dużo do opisania. I przeżycia.





KRYSTYNA LARS

Uciekli z ogrodu

Nie było miecza, co ogniem uderza
Żaden głos ich nie wygnał poza mury lasu
Nikt na nich czarnego przekleństwa nie rzucał
Nikt nie zaklinał, nikt nie groził mrozem
Deszczem, powodzią, suchym urodzajem
Bólem rodzenia i brzydotą zgonu

Pośrodku kwiatów, palm i dzikich krzewów
Senni ze szczęścia, ulegli pragnieniu, oszołomieni
Obecnością Starca, który ich z ziemi czarnej wykołysał
Zanim nie wzrosli ponad szczyty trawy
Więksi niż mrówki, zające i pawie
Nadzy jak liście zmywane przez deszcze
Gotowi do zerwania i wrzucenia w ogień

Dzień w chwale do dni innych był podobny
Ten sam, choć inny w barwie i zapachu
Zastygły w uwielbieniu jak medalion strojny
Z gorących kropel sosnowej żywicy, co krzepnie w słońcu
na blaski i chwałę, oczekiwaną od lasów i rzek
skłóconych z nurtem, co zawsze powraca
do źródła, z którego pragnie się narodzić

Nie było godzin, by policzyć lata
Nie było ruchu wśród śpiących kamieni
Choć wszystko żyło, mocne i zdrowe
Pełne niezapomnienia i godne przyszłości

Trwały na niebie ptaki w nieruchomym locie
Jak ornamenty na tkanym arrasie
Wierne czasowi, którego nie było

Trawa nie kłuła w stopy, lew tulił baranka
Róże nie miały cierni, kości się zrastały
Szybciej niż uderzenie kamieniem o biodro
Ból był nieznanym, palące przyprawy
krwi nie mieszały z brudnym ogniem seksu
Złota, królewska nuda oplatała lasy
Wiecznym słońcem, co nigdy nie chciało zachodzić
Za linię lasów, za łunę jeziora, za wzgórza święte
Bo nietknięte jeszcze rdzą lęku, siarką kwaśną czasu
Ziemia trwała w harmonii, co jeszcze nie znała
Uderzeń młota w czarną masę skał
Gdy iskry sypią się na skórę ramion jak
Owady, co kłują żądłem
Góry i morza stały obok siebie spokojne
Jak ptaki, ludzie, liście i kamienie

Gdy wokół jarzył się podskórny ogień, dawca prawdziwy życia,
Nienazwany, już nie ufali Obecności jasnej,
która nie wiedzieć czemu, ich potrzebowała
Do czegoś, jakby się sama wyczerpać nie mogła w sobie
Żyjąca brakiem, spragniona wypełnień, choć przecież
Od początków spełniona do głębi,
Więc którejs nocy wyjęła ich
z brudnej, kleistej, życiodajnej gliny
jakby ich ciałem musiała bez reszty wypełnić
wyrwę niebacznie otwartą w istnieniu

Której nie znały godziny narodzin
Gdy jedno było jedno, bez żadnych potrojeń,
Gdy noc nie znała światła, sama światłem będąc
Gdy oddech poruszać nie musiał płucami,
W sobie samym zamknięty, na zawsze, bez echa
Gdy oko tylko własną źrenicę widziało
A serce wybijało godzinę bez czasu
W jedności cichej, spokojnej, ogromnej
Która nie pragnąc niczego, chciała tylko trwania

Uciekli nocą, jak ucieka złodziej
Przez mur kamienny, z węzełkiem pod pachą
uciekli, błyskiem rozjaśnieni morza
Który im wybiegł naprzeciw z podłonecznej chmury

By choć na chwilę zapomnieć o
Ojcu, co ich niewinną nagość przestonił
Widokiem lasów mokrych, żyznych, jakby ta płodność
nieogarniona, ogród wypełniająca życia nadmiarem
Miała ich szczęściem obdarzyć na zapas, by się najedli
Wszystkiego, co smaczne, z wyjątkiem jadła wiedzą zatrutego
Co umie każdym owocem dojrzałym
Śpiewać tylko na chwałę ręki Ogrodnika,
Licząc chytrze, że ten na wdzięczność zasłuży,
kto posłuszeństwo, potulność i grzeczność ma
we krwi swojej wpisane na wieki

Uciekli nocą od bezbrzeżnej nudy
Wiecznego szczęścia na łąkach pod słońcem
Gdzie stada zwierząt walczyć nie pragnęły
O swoje pożywienie krwawe, nie znając
Cichego napięcia złych pragnień,
I żarliwego głodu gwałtownych nasyceń
Łagodne jak żywica sennie spływająca
ze słodkiej rany, w gorącym promieniu
nie wiedząc, co to rozkosz pazurami
rozdierać ciało bolesne białego jagnięcia

Za bramą ich czekała ciemność tak gęsta
Jak miód czarny, co spływa ze skały nad rzeką
Pola za nią kamienne, ostów grzędawiska
I wielka cisza dobrej samotności
Pod słońcem, co umiało ranić poparzoną skórę
Tak boleśnie, że pamięć tracili Ogrodu
Z ulgą oddając siebie głębinie powietrza
Co otwierało się przed nimi wielką pustką
Jak karta biała do zapisania drobnym ściegiem
Śladów na śniegu, niezmazanych płomieniem życia
Które, chociaż martwe, nigdy nie wygasa
Nie obiecując niczego, niczego nie pragnąc

Hymn spokojnych jezior na cześć niezdobytych gór

Mówisz, że przemijanie jest zabawą czasu
Biedny Miłoszu, z którego białych kostek czas układa
Pod kamienną płytą mozaikę daleką
Od wzorów spod Rawenny, które tak kochałeś

Chyba więc nie widziałeś lasu, na który codziennie
od z górą czterech cierpliwych stuleci
patrzę z mojego okna wysokiego
ponad powolną rzeką zmierzchów i przebudzeń
nie licząc kropli deszczu i umarłych ludzi
którzy nie chcą przemówić do światła nad wodą
jakby już słów swoich zapomnieli i przerażeń

Ten las jest trwalszy niż odjazd do Bizancjum
Który odbyłeś pod rękę z Yeatsem Irlandczykiem
By uwierzyć, że zmianę przeklętą możemy ugasić
Błyskiem złota na Hagia Sophii podniebnym sklepieniu

Ten las jest w powtórzeniach i zgonach niezmienny
W swojej grze chwiejnych światła na igłach modrzewi
W łuszczącej pracy cierpliwych owadów, które
Zmieniają sosnę w stos grząskiego próchna
A mchy, co się wspinają po spękanej korze, by
To, co żywe, zmienić w to, co martwe,
Uśmierca zręczną ręką, gdy wiatry północne
Krokami pośpieszonymi nadbiegną znad rzeki
Byśmy dobrze zapamiętali, gdzie jest nasze miejsce
Pośrodku czasu, między ołowiem i solą

Śmiertelna nuda jest regułą zmiany
Świat nieruchomy w swym pośpiesznym ruchu
Od bytu do nicości, od pustki do pełni
Wiecznie rozkołysany jak skrzydło jastrzębia
Co bez oddechu nad nami szybuje
Wypatrując wśród cierni małej kropli krwi

Kiedy idziemy razem przez Las Gutenberga
Patrząc na ruch cierpliwy kołysanych sosen
Które nad Gdańskiem lekko omiatają błękit
Jakby chciały oczyścić to, co wiecznie senne
Z pyłu gorących, niespokojnych nocy
I zamknąć Ziemię w pustej skrzyni zimnego powietrza
Na wieczną niepamiętkę złudnego początku

Nie ma w nas przemijania
Gdy na suchej ścieżce, po której kroczymy
Próżno nam szukać odwiecznych naszych cieni
tylko wiatr, co zapomniał o głębinach morza
zostawia po nas na brzęczącej szybie
zmiernych, co odchodzi w góry
Czułe ślady naszego oddechu
I ciemne naszych kroków stukotanie
Niemy szelest na piasku, co igliwiem sosen
Chce zapomnieć o milczącym testamencie Ziemi
Cichej głębi na zawsze porzuconych jezior
Z której wszyscy wyszliśmy na gasnące słońce

MAŁGORZATA SOKORSKA

Światło na Caravaggia

Chrystus uwalnia Mateusza
od bałwochwalstwa złotych monet
Caravaggio ukryty w ciemności kaplicy
Wrzucał monetę za monetą
Na krótko zapalały się lampki
Kaplica odsłaniała swoje wnętrze

Płacił za światło na Caravaggia
Z nadzieją na dar
Spojrzał z miłością i wybrał
Światło na Caravaggia za złote monety

Fontanny
Zapach espresso i pomarańczy
Twarze świętych i ludzi
Kopuły kościołów
Graffiti na murach
Hałas piaggio
Czarne długie włosy na plecach
Pogodne i szczere „buongiorno”
Cisza Forum Romanum
To tylko widok
usłyszał słowa rozzarowania

Wszedł do kościoła Santa Maria sopra Minerva
Przez chwilę stał w nawie pełnej powietrza
Patrzył na drobne ciało Chrystusa na Krzyżu

Czas duszy

Ciało odchodzi
Obojętne
Staje się
Nieładne
Nie ma po co malować oczu i ust

Przychodzi czas duszy
Ostrożnie
Bez błędów

Spokojnie
Pokornie
Bez szaleństw

Czarna rzeka

Czarne fale
Przelewają się przez brzegi
Niosą popiół z wojen i gett
Oddechy spod respiratorów

Ziemia zabiera czarną wodę
Pozostawia suche korytarze

Moment

Zobaczył ją w słonecznych okularach
Przebiegł przez jezdnię jak do nieznajomej
Po drugiej stronie Marszałkowskiej zaczął padać deszcz
Pachniało mokrym kurzem

Nie minęło

Usiadły na gzymsie

Szare gołębie

Czarne wrony

Jakby nie minął rok

Jakby nie minęło nic

Lato 2022. Telegram

Tymoszówkę. Opuszczam. Otwartą na Ukrainę.

Zapach perfum. Krawatów rzuconych na krzesło.

Chude palce. Na stepach.

Zaczynam. Drogę. Do Sycylii. Suche. Upalnej. Ukrainy północy.

Na południe.

Uciekam. Kochany. Uciekam.

Sama na schodach Teatro Massimo

W Palermo do morza wracają żywe ryby
niesprzedane na targu.

Sama na schodach Teatro Massimo

oglądam życie.

Od momentu złowienia Małgorzaty.

Wieczorem w Palermo jaskółki zaczynają kręgi.

Widzę jaskółkę, którą uwolnił mój syn z hotelowego pokoju.

Nigdy nie spotkałam Małgorzaty.

Najbliżej mnie jest sama na schodach Teatro Massimo.

POLA REUTT
chore miejsce

mam w sobie chore miejsce
jest to miejsce specjalnej troski
miejsce tkliwe miejsce kapryśne
miejsce złośliwe
chowa tabletki pod językiem
i wypluwa je gdy nie widzę
to miejsce trudne do określenia
czasem rośnie czasem się kurczy
czasem jest bliżej nerek czasem bliżej serca
są miesiące gdy chore miejsce znika
są miesiące gdy dręczy mnie dniami i nocami
tak bardzo
że marzę by własnoręcznie wypatroszyć się z miejsca

ale słownik
moja święta księga
mówi wyraźnie
wypatroszyć to wyjąć wnętrzości z m a r t w e g o zwierzęcia
nie na t o nie jestem gotowa
a na to co chcę zrobić
nie znalazłam lepszego słowa

urodziłam jagnię

urodziłam jagnię
wyglądało tak słodko
że nawet nie czułam się specjalnie zawiedziona
jakoś to będzie myślałam
przecież nie może bardzo różnić się od ludzkich dzieci
rozwijało się jak małe koleżanek
jak ludzkie małe
spało piło mleko
tuliło się nawet częściej
niż mówiły podręczniki
mieliśmy własny język
kiedy pierwszy raz napił się wody ze skopka
kiedy został sam na pastwisku
byłam najszczęśliwszą mamą na świecie

małe koleżanek
szybko urosły
jagnię stało się barankiem

małe koleżanek
zdobywały medale za sport
za ortografię
baranek stał się baranem

koleżanki z mężami
się zapożyczały
na obozy językowe dla małych
chwilówka jest tylko na chwilę
dzieci stanowią najlepszą inwestycję
mówiły
baran przestał rosnać
baran się starzał

koleżanki planowały małym wesela
ja opłakiwałam barana

KAZIMIERZ BRAKONIECKI

Widnoksiąż (8)

2006

Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île* (*Możliwość wyspy*). Uczucia tzw. mieszane, ale nie żaluję lektury. Melanz Sartre'a (tego od genialnych *Mdłości* i *Muru*) i spreparowanego (pod publiczkę) Céline'a. W literaturze francuskiej albo jesteś po stronie (metafizyka pamięci i estetyzacja autobiografii) psychologiczno-egzystencjalnego Prousta, albo (metafizyka resentymentu) naturalistyczno-ekspresjonistycznego Céline'a. Houellebecq nie przejawia ich mocy ani w analizie rzeczywistości, ani w gwałtowności stylistycznej, ale jest po ciemnej stronie Céline'a, pomimo iż nie przejawia jego językowego geniuszu czy nurzania się w materii psychocodzienności. Nie ma tu buntu, wiary w moc literackiego gestu, żarliwość jest na innym poziomie, jeżeli w ogóle jest. To szkiełko rozczarowanego sceptyka, wiwisekcja prowadząca do rozpaczy, która z natury jest estetyczna i konsumpcyjna. A może to bardziej osiemnastowieczna przypowieść, antyutopia, żart filozoficzno-literacki, posługujący się odwoływaniami wysoko literackimi? W rzeczywistości to produkcja banalna, nowocześnie-popularna, albo żonglująca tym wszystkim i jeszcze czymś (co nie jest złe w powierzchownym czytaniu). Gatunek ludzki, aby przeżyć, musi pozbyć się pożądania (seksualnego): neoludzie przemieniani są w rośliny żyjące obojętnie (bez pożądania) dzięki fotosyntezie po zagładzie znanej nam upiornej cywilizacji przyjemności i eksterminacji.

Albo inaczej: powieść popularna nowego typu łącząca „literaturę z nauką”, *science fiction* z powieścią brukową. Temat główny: upadek znanej nam cywilizacji zachodniej, dekadenckiej z natury, narodziny nowej religii, która nie przynosi zbawienia w rozumieniu tradycyjnym, chrześcijańskim, a staje się zwierzęcą potrzebą pokonania śmierci (należy zanegować potrzebę seksualności), najwyższym

wyrazem konsumpcjonizmu, narcyzmu. Sekta staje się dzięki oszustwu Kościołem, a nauka, co przewidywalne, służy najbogatszym. *Dick à la française?*

Albo inaczej: pean (sentymentalno-kiczowato-pornograficzny) na cześć miłości, która tak naprawdę nie jest możliwa (jako idealne zespolenie), nie można pogodzić seksu z duchowym uczuciem (pożądanie zawsze wygrywa). Bohater jest wyzuty z „wyższych uczuć”, ale jakoś tam po swojemu dąży do spełnienia. W mizoginicznym, narcystycznym świecie kobieta nie jest partnerem, lecz przedmiotem, obiektem do użycia. Takie uprawianie miłości jest degradujące, znieprawione, kiczowate, ale cały świat kapitalistyczny temu służy jak wytwórca złych uczuć, złej wiary, złych idei. Nie ma wyjścia. Uczestniczymy w nikczemnym świecie, staczamy się w biologiczne niziny, odrażającą zmysłowość bez głębi i autentyku. Wszystko jest oszustwem, spółkowanie także, chociaż najprzyjemniejszym. Poszukiwanie przejściowej i nietrwałej rozkoszy jeszcze bardziej wzmacnia spleen, nudę, destrukcję. Mamy więc i Sade’a, Baudelaire’a, Sartre’a, Bataille’a. Dziełko to powierzchowne, fałszywe, okraszone rozważaniami o naturze człowieka, a jednak jakoś „przyswajalne”. Zawiera rozmydloną propozycję nihilistyczną, która fałszuje tak naprawdę złożoną rzeczywistość naszych czasów (*Zmierzch Zachodu*).

Najmocniej denerwowała mnie przyczyna, która Daniela (bohatera) pchnęła do religii Elohimów: mam prawie pięćdziesiąt lat, nie mogę jebać, jestem stary, a tak bym sobie dalej skutecznie pojebał. A tak było dobrze! Po co robić z takiego żałosnego faceta kłona ludzkiego Daniela numer dwadzieścia pięć czy siedemnaście? W końcu opisana jest ucieczka nadhumana-neoczłowieka z naukowego rajy klonów, maszerującego po dzikiej ziemi zamieszkałej przez zdesperowanych tubylców. Klon Daniel 25,17 podąża śladami poprzedniego Daniela 1, swojego pierwowzoru, i wybiera Nicość, odrzucając nudne, fotogeniczno-fotosyntetyczne trwanie roślinne. Ale skoro tacy jesteśmy albo dążymy do tego stanu (hedonistycznego nihilizmu), to osąd pisarza jest do zaakceptowania.

To nie groza *Roku 1984* Orwella, ale prezentacja – mająca swoje rzeczywiste, empiryczne podstawy i dokonania – nudy i pustki europejsko-francuskiej cywilizacji późnego kapitalizmu, wielokrotnie już krytykowanego, a nawet fizycznie niszczonego w celu zbudowania „szczęśliwego ustroju”. Francja naprawdę jest niesamowicie smaczna, nawet jeśli zbiera się jej na wymioty.

Witkacego „zanik uczuć wyższych” jak znalazł. Żadnej metafizyki. Bez wątplenia powieść bulwersująca, świadomie kiczowata, wulgarna, fekaliczno-orgiastyczna, pisana z premedytacją, spekulacją, wyraźną intencją „towarową” – męcząca, a przecież nie można się od niej oderwać.

Tak czy owak żyjemy w epoce nihilistyczno-konsumpcyjnej (co w zgrzebny PRL-u opisywał niestrudzony Tadeusz Różewicz, nasz prekursor zgniłego,

duchowego Zachodu na łaknącym dóbr materialnych materialistycznym Wschodzie. Odpady, resztki, recykling świata tego.

My natomiast gonimy za rzeczami i dobrami materialnymi świata tego. Nuworysze.

Romy Brauman: „To nie zło jest banalne, jak stwierdziła Hannah Arendt, za poduszczeniem Jaspersa, ale ludzie. Odkryć banalność nazizmu to nie banalizować zła, lecz ujawnić je w świecie przeciętnych ludzi”.

W 2005 słuchacze radia BBC w Wielkiej Brytanii uznali w głosowaniu, że Karol Marks jest największym filozofem wszech czasów, a David Hume tym drugim.

Piotr Ibrahim Kalwas, *Czas* (2005). Coraz więcej pojawia się interesujących książek podróżniczych, ale najciekawsze są takie, które łączą podróż wewnętrzną z tą zewnętrzną (Bouvier, White, Chatwin). Kalwas to polski muzułmanin, neofita, emocjonalista epifaniczny, doświadczający świata w olśnieniach fizyczno-mistycznych (co jest mi bliskie), ale w odróżnieniu ode mnie (jestem ateistą mistycznym) jest doktrynalnym monoteistą (teraz islamskim): silnie odczuwa Pełnię-Jedni wszech zjawisk bez podziału na *sacrum* i *profanum*. *Czas* przynosi dziennik do Erytrei śladem czytanej w dzieciństwie pasjonującej książki Mirko Paška *Poławiacze pereł* (1960).

Nieźła mieszkanka! Doświadczenie religii jako lekcja jedności, wspomnienie dzieciństwa (fantastyczny konkretny inicjacyjny, np. pogrzeb w lasku ulubionych kapci), pean na cześć muzyki (jazzu) i ojczyzny (Polski), rodziny – polski buntownik nawrócony na islam, który staje się piewcą Warszawy, Erytrei, doświadczenia Całości (ja nazywam to Ciałością!). Przepadam za takimi eschatologiczno-egzystencjalnymi światologiami, które są pochwałą życia patrzącego odważnie w oczy śmierci.

No i ta propozycja: polski muzułmanin, czyli rewelacyjna i odnowiona przyszłość dla wymierających Polski i Europy. Ruch emocjonalnego wahadła spowodował, że ocalenie ma leżeć po stronie totalnej religii dzielącej na *profanum* i *sacrum*. Kolejna, chociaż urokliwa, ucieczka od wolności? Od odrzucenia wszystkiego po przyjęcie wszystkiego, w tym przypadku całkowicie nam obcego? Jak miałbym tak mocno móc wierzyć, to bym nie odrzucał katolicyzmu, ale przyjął go głębiej, czyli podjął się realizacji w życiu codziennym zasad chrześcijaństwa ewangelicznego. Co chyba nie jest możliwe, ale bardziej atrakcyjne moim zdaniem na licznych poziomach od archaicznego, resentymentalnego z natury antyzachodniego islamu. Wszyscy ci Bogowie typu Jahwe, Allah budzą mój sprzeciw i wstręt. Religie tworzą ludzi, a raczej umysł historycznego człowieka przygotowanego do takiej, a nie innej operacji duchowo-egzystencjalnej przez immanentną strukturę antropologiczno-panteistycznego (?) DNA, co odpowiada ewolucji życia, a zarazem tworzy bardziej skomplikowane (świadome i nieświadome) reakcje na tajemniczy, chaotyczny wszechświat. Musimy mieć broń wobec Innych

i Natury, a więc i bogów musimy stwarzać ku pomocy na swoje podobieństwo, tylko trochę bardziej mocarnych (alienacja Feuerbacha!), aczkolwiek zarazem od nas uzależnionych. Islam w oczach Kalwasa nie jest zbrukany, jest czysty, idealny, nieskalany. Woli „młodą, wierzącą, niszową (?)” cywilizację Trzeciego Świata (albo w ogóle islamu) od dekadentckiego Zachodu. Oczywiście to mrzonka idealisty, która skończy się rozczarowaniem, jeśli nie straci wcześniej głowy w Afganistanie lub Egipcie.

Kalwas uważa siebie za „przemysłowca obcych nam treści”, może i tak, ale to rozwiązanie indywidualne i niesprawdzone w praktyce, nawet przez niego samego w surowych, nieturystycznych okolicznościach Azji czy Afryki. Uratował swoją psychikę, potrzebował odpowiedzi na wszystko, której nie znalazł ani w europejskiej filozofii, ani w europejskiej (judeochrześcijańskiej) religii. To kolejne złudzenia słabowitego Europejczyka. Oby nie musiał utwierdzać swojego zdrowia, rzucając bomby na złych białych podludzi, nienoszących turbanów pijanych sarmatów.

Talent pisarski ma, ale talent to dopiero początek zmagania z materią sensu i bezsensu życia.

Niebezpieczny, ale też „zjedzony” przez popkulturę jak Houellebecq, popfilozof Slavoj Žižek: „Lenin jest martwy, ale do leninizmu jako projektu rewolucyjnego, którego zadaniem jest bezpardonowa walka z globalnym kapitalizmem należy wrócić (jest w nim »iskierka« utopii)”.

Czytywałem Lenina w latach siedemdziesiątych, żeby poznać tego zbrodniarza i cwaniaka, tchórza i cynika, wodza i niewolnika: publicystyczne wymioty pismaka, który marzył o rewolucji, i ją dostał od... Niemców. Projekt rewolucyjny to nic innego jak masowe mordy. Resentyment oparty na zemście. Iskierka stała się pożogą.

2012

George Steiner: „Jestem przeświadczony, że jest pewien wymiar w literaturze, sztuce, muzyce, ale i w filozofii, który nie może być osiągnięty, jeśli pytanie o istnienie lub nieistnienie Boga uznawane jest za pozbawione sensu”. Inaczej: bez pytań ostatecznych nie ma prawdziwej (przeklętej) literatury! Czyli Dostojewski największym pisarzem wszech czasów? Najlepiej go czytać naprzemiennie z Joycem, dla mnie mistrzem pochwały (trudnego) życia; jakby takim dwudziestowiecznym Rabelaisem. Sens życia leży w samym życiu albo w świadomości życia: żyje się, dopóki się żyje... Śmierć nie jest bogiem. Jeżeli ludzie dzielą się na platoników i arystotelików, to Joyce jest arystotelikiem, a Dostojewski platonikiem.

Poeta Derek Mahon: „Wiersz jest aktem wiary. Przedmiotem życie”.

Wierzący i neurasteniczny poeta katolicki z Australii, Les Murray: „Poezja jest z natury katolicka, jest obecnością; proza jest protestancka i agnostyczna”. Chyba nie rozumiem.

Philip Larkin: „Pisarz może znać/mieć tylko jeden język, jeśli w ogóle język znaczy coś dla niego”.

„Literatura w porównaniu z życiem jest pozbawiona znaczenia, tak samo jak samo życie w porównaniu ze śmiercią”. Odwrotność Joyce’a!

D.L. Smith: „Szóste przykazanie w oryginale brzmi: »*Lo tirtzach*«. Te słowa zwykle tłumaczone są błędnie jako »Nie zabijaj«, podczas gdy w rzeczywistości oznaczają: »Nie morduj«. To nie jest drobna różnica: łatwiej teraz pojąć, dlaczego w Starym Testamencie Bóg tak często nakazuje synom Izraela, by zabijali”. Nie morduje się swoich, ale zabija się bezkarnie w majestacie boskiego prawa Innych, Obcych. To fundament dalszej ekspansji monoteistycznych religii morderczych wywodzących się z Tory. Przejęły to bestialskie religie polityczne XX wieku: komunizmy, faszyzmy, nacjonalizmy różnej opcji i maści.

Magdalena Tulli: „Bycie bezbronną ofiarą jest najbardziej upokarzającym doświadczeniem w świecie. Niszczącym. Dlatego na przykład instytucja zemsty zrobiła tak szaloną karierę. Ludzie nie chcą być niewinnymi ofiarami. Wolą szybko zrobić coś równie złego jak to, co ich spotkało. Łatwiej dźwigać najgorszą winę niż upokorzenie”.

W tym ujęciu Polska została wielokrotnie upokorzona, zgwałcona, porzucona. Początkowo dotyczyło to elity (np. szlachty), w wieku XX dotyczy to całego narodu, któremu zaaplikować trzeba niezłą zbiorową terapię. Próbowali tego, z dużym sukcesem, polscy komuniści, kiedy przejęli ideologię endecką. Teraz mamy rynek, karierę, forszę, towary, czyli konsumpcję. Czy na długo nam starczy takiej drugiej terapii, skoro podświadomość polska (ta oddolna) nie do końca została uleczona z wiekowego upokorzenia? A co z naszym poczuciem winy? Pojawia się w wysokiej, etycznej kulturze, ale jest niejasne, odrzucane, niewyartykułowane powszechnie w kulturze popularnej i mowie codziennej. Poczucie winy uprawiają elity, ale one nie są wiarygodne („polskie”) w oczach populistów i poputczyków.

Prawda ta dotyczy zarówno jednostek, jak i całych narodów czy społeczeństw, co wykorzystują niecni politycy do swoich gier o władzę (cyniczną i absolutną).

Zacząc od szacunku: szanować siebie i innych, nie bać się, nie krzywdzić siebie i innych. Uważam koncepcję grzechu pierwotnego za szkaradną i szkodliwą dla ludzkości.

Ateistyczny buddysta Stephen Batchelor: Antyteizm to zaprzeczenie istnienia Boga, ateizm – to po prostu nieteizm. Taki był prawdziwy Budda, nieteistyczny, praktyczny, żaden metafizyk czy teolog.

STEFAN CHWIN

Dziennik 2022 (3)

Sobota, godz. 19.39. Miliony i setki tysięcy

Podeszła do mnie po spotkaniu autorskim w R. wysoka, smukła, w lekkiej sukience malowanej ręcznie w japońskie kwiaty, ładna, oczy przedłużone czarną kreską, lekko skośne, policzki delikatnie uróżowane. I od razu z pretensjami do mnie. – Nie wiedziałam, że pan jest taki. No, po prostu nie wiedziałam. Myślałam, że pan jest inny. Przecież oni powinni wziąć pod uwagę nasze protesty. Tysiące ludzi wyszły na ulicę. A pan na to... No, nie wiedziałam, że pan jest taki.

I karcąco kręci głową. Bo na spotkaniu powiedziałem, że w wielkim strajku kobiet wzięło udział t y l k o sześćset tysięcy ludzi, którzy wyszli na ulicę. – Tylko – patrzy na mnie oburzona. – Jak pan może tak mówić, że tylko. – Ależ proszę panią, to naprawdę było tylko tyle. Bo reguły demokracji – czy pani je popiera? – mówią wyraźnie: Rację mają wyłącznie ci, których jest więcej. – Ależ, co pan mówi. Myślałam, że pan jest inny. To przecież my mamy rację nie oni. Pan tego nie widzi? – Ależ proszę panią – uśmiecham się do niej gorzko. – Ja to widzę, tylko co z tego? W demokracji, niestety, rację mają tylko ci, których jest więcej. Bo to oni decydują. A sześćset tysięcy tych, którzy wyszli na ulicę, w porównaniu z milionami tych, którzy na ulicę nie wyszli, to jest tyle co nic. – Pokręciła głową z prawdziwym oburzeniem. Aż jej oczy zabłyśły. – Tyle co nic? Jak pan może tak w ogóle mówić? Przecież racja jest po naszej stronie, to pan tego nie widzi? I setki tysięcy wyszły. W setkach miast. W całej Polsce. Setki tysięcy. – Skłoniłem głowę przed nią uprzejmie. – Ależ ja to widzę, proszę panią, tylko co z tego? W jednym się z panią zgadzam. Ten strajk był największym protestem społecznym od czasu pierwszej Solidarności. Większego nie było. Tylu ludzi od tamtego czasu nigdy nie wyszło razem na ulice w Polsce. Tylko co z tego? Reguła demokracji jest nieubłagana. Rację mają tylko ci, których jest więcej. Może nam się to podobać, albo nie, ale taka jest zasada demokracji. Chce pani ją odrzucić? Dobrze, proszę bardzo. Ale co pani proponuje w zamian? – Pokręciła głową, wykrzywając niechętnie wargi

powleczone różowym błyszczkiem. – Nie wiedziałam, że pan jest taki. Myślałam, że pan jest inny. Że pan rozumie. A pan takie rzeczy opowiada... – Poprawiła torbę na ramieniu. – Przecież to my mamy rację, nie oni. My. A pan... – Odwróciła się i szybko wyszła z sali. Wysokie obcasy zastukały na korytarzu.

W jednej chwili straciłem mądrą, wrażliwą czytelniczkę? Na zawsze?

Poniedziałek, godz. 17.45. Przygoda w Żabce

Kiedy szedłem do Żabki, usłyszałem ten krzyk. Brzmiał tak, jakby ktoś pijany kłócił się z jakąś kobietą. Przed drzwiami Żabki go zobaczyłem. Był wyższy ode mnie o głowę. Mocny, śniady, czarne, lśniące włosy zaczesane do tyłu, głowa wygolona nad uszami, oczy czarne, świdrujące. W czerwonej koszulce polo. Gołe, potężne łapy. W czarnych dżinsach. I – co robi? Wali obiema pięściami w szybę wystawową sklepu, aż się wielka szyba ugina pod uderzeniami. I krzyczy: – Zabiję! Zabiję! – Wchodzę do sklepu, mijając go ostrożnie, ale nie zwraca na mnie żadnej uwagi, tylko wali pięściami w szybę. W sklepie ekspedientka próbuje wszystko obrócić w żart. – Czego on chce? – pyta ją ktoś z kolejki. – A bo ja wiem? – odpowiada. – Stoi tu już pół godziny, krzyczy i wali w szybę. Boję się, że rozbije. – Przy samej szybie stanowisko do podgrzewania hotdogów, więc ma się czego bać.

A facet wcale nie wchodzi do sklepu, tylko stoi przy drzwiach na chodniku i wali w szybę. Kiedy przerywa walenie, śpiewa. Z głową odchyloną do tyłu. Szeroko otwierając usta. Z przymkniętymi oczami. – Przyjedź mammo na przysięgę! – wyje – zaproszenie wysłał szef! syn ci wyrósł na potęgę!... – A kiedy traci oddech przy śpiewaniu, wybuchu przekleństwami: – Zabiję! Zabiję!

Ale kogo? Rozglądam się po sklepie. W kolejce przede mną rudawy, krótko ostrzyżony gość w kurtce z kapturem. Tamten zza szyby grozi mu pięścią. – Zabiję! – Mówię do rudego: – Niech pan nie wychodzi teraz. On pana uderzy. Czeka na pana? Pan go zna? – Rudy nie odpowiada, tylko odchodzi ode mnie dwa kroki, staje za regałem z przyprawami. Słyszę, jak mówi do komórki. – Policja? Tu mamy w sklepie takiego jednego, co krzyczy, że kogoś zabije. Gdzie? No, sklep na Ujeścisku przy ulicy... Przyjdźcie, bo gość zrobi coś niedobrego. – Słyszę, co odpowiada policja. Głos jakiegoś młodego skrzeczy w komórce. – Proszę pana, nikt na Ujeścisko od nas nie przyjedzie. – Jak to nie przyjedzie? – rudy podnosi głos. – Co to znaczy: nie przyjedzie?! – Nie mamy ludzi – odpowiada policja. – Wszyscy na interwencjach. Nie ma kogo wysłać. – Rudy chwilę stoi za regałem, wyłącza komórkę, chowa do kieszeni, wraca do kolejki, staje przy mnie. Ten zza szyby widział komórkę w jego ręce, więc

wali w szybę ze zdwojoną siłą. I krzyczy: – No wyjdź tylko! Wyjdź tu! To cię zabiję! Zabiję! – Przysuwa twarz do szyby. Dotyka czołem. Patrzy.

Ludzie w kolejce udają, że niczego nie widzą. Tylko dwie młode Ukrainki, śmieją się szczerze z całej sytuacji, jakby się dobrze bawiły. Z ciekawością przyglądają się wszystkiemu. U nich takie sprawy, rzecz zwyczajna? Mówię do rudego: – Niech pan ją zapyta, czy jest jakieś tylne wyjście ze sklepu. I niech pan tamtędy wyjdzie, bo on może coś panu zrobić. – Rudy pyta ekspedientkę. Ta odpowiada: – Zaprowadzę pana, proszę, niech pan idzie. – Wychodzi zza lady i prowadzi rudego gdzieś na zaplecze: – Wyjdzie pan przez rampę – słyszę jej głos. Rudy znika z nią za regałami.

Czuję na sobie wzrok czarnego zza szyby. Zrozumiał, że doradziłem rude-mu, jak ma zniknąć? Patrzy na mnie, ale oczy ma jak ze szkła. Nie widzi mnie? Nie, chyba jednak widzi. I nagle przenika mnie przerażenie. Na stojaku z gazetami obok mnie widzę gazetę z moim zdjęciem na pierwszej stronie. Wydrukowali mój wywiad o Dostojewskim. Dzisiaj. Właśnie dzisiaj. Moja twarz na pierwszej stronie. W gazecie. Chryste Panie... Jak ten wariat zza szyby to zobaczy, wścieknie się?

Ale on chwieje się za szybą. – Zabiję! Zabiję! – powtarza. Nagle sobie uświadamiam, że coś jest z nim nie tak. Zamroczony? Mózg odkleił się od rzeczywistości i kołysze się jak trzcina na wietrze? Boże drogi... Przecież on wcale nie jest pijany! Coś zupełnie innego, obłąkańczego świeci w jego oczach? Chory? Słabo kontaktuje z rzeczywistością? Niepełnosprawny? Dlaczego nie wszedł do sklepu? Dlaczego chwieje się przy drzwiach? I jak ja mam wyjść ze sklepu? Bo wiem, że powinienem wyjść jak najszybciej. Płacę, biorę siatkę, podchodzę do drzwi. Wychodzić przez rampę? Uciekać? Powoli przechodzę obok jego gołego łokcia. Patrzy na mnie tak, jakby mnie nie widział. – Zabiję! Zabiję! – szepce.

Sobota, godz. 21.13. Bóg i zło. Trudna rozmowa z Krzysztofem M.,
spisana w punktach dla lepszego rozjaśnienia treści.
Miejsce akcji: brzeg morza, trzy sosny, piasek

Czy Bóg – takie pytanie przebiło się przez szum morza, gdyśmy usiedli na piasku pod trzema sosnami – mógł stworzyć ludzi jako istoty równe mu? Cóż, jeśli – jak mówią dogmaty – jest rzeczywiście Bogiem wszechmocnym, z pewnością mógł stworzyć ludzi jako istoty równe mu, bo nic go w jego wszechmocy nie ograniczało. Więcej, jako Bóg wszechmocny mógł stworzyć drugiego, równego sobie Boga, boskiego brata, z którym współbyłoby w boskiej chwale. Nic nie

stało na przeszkodzie takiemu zamiarowi. Ale chociaż mógł, nie zrobił tego. Czy właśnie w tym nie skrywa się pod pozorami dobra zło, które promieniuje z głębokiej wieczności? Bo czy jest prawdziwym dobrem odmowa wspaniałomyślnego obcowania równego z równym? Twardy zakaz, nie do przekroczenia? Bóg stwarzając ludzi, nie chciał, by byli mu równi, chociaż mógł ich stworzyć równymi sobie – i ludzie w jakimś momencie to odkryli? I właśnie dlatego się od niego odwrócili?

Sobota, godz. 18.46

Z rozmysłem Bóg stworzył całe swoje stworzenie jako gorsze i niższe od siebie, chociaż – jako wszechmocny – mógł je stworzyć jako równe mu w boskości? Ponieważ – jak dowodzi Pismo – BÓG ZAWSZE STWARZA TYLKO ISTOTY GORSZE OD SIEBIE? Nie mógł znieść myśli, że ludzie mogliby być istotami nie gorszymi i niższymi od niego, tylko w pełni mu równymi? Każdą próbę przekroczenia pozycji niższego i gorszego traktował jako akt wrogi, chociaż – gdyby tylko zechciał – mógłby współistnieć z równymi sobie w chwale, nie tracąc nic ze swojej boskości? Dlaczego więc tej woli zabrakło, skoro bezgraniczna wszechmoc na taki akt stwórczy w pełni pozwalała?

A Szatan? Szatan odwrócił się od Boga właśnie dlatego, że ten mu ODMÓWIŁ BRATERSTWA? Kiedy był jeszcze aniołem, powiedział do Boga: – Proszę cię, bądźmy braćmi. – Ale Bóg wtedy odpowiedział mu tylko jednym słowem: – My? NIGDY! – Więc tak to wyglądało na początku?

Wtorek, godz. 2.43

Gdyby Bóg był miłością, powiedziałby: – Możecie żyć, jak chcecie. Obojętne, kim będziecie, ja i tak was wpuszczę do Nieba, bo kocham was takimi, jakimi jesteście. Na ziemi przechodźcie morze cierpień. To zupełnie wystarczy jako karta wstępu. BO PRAWDZIWA MIŁOŚĆ NIE STAWIA ŻADNYCH WARUNKÓW. A już zupełnie nie zna szantażowania śmiercią i karą. Kocha nie dlatego, że ktoś przestrzega regulaminów, a za to, że regulaminów nie przestrzega, zostaje wrzucony do piekła. Prawdziwa miłość nie zna żadnych regulaminów. Przyjmuje obiekt miłości takim, jaki jest. Jeśli miłość mówi: – Będę cię kochać, ale tylko pod warunkiem, że będziesz robił to, co ja chcę... – nie jest prawdziwą miłością, tylko pozorem miłości, która ukrywa w sobie wieczną troskę o zachowanie hierarchii. Wiecznego górowania i przewodzenia.

Poniedziałek, godz. 21.22

Prawdziwy Bóg jest inny. Nie chce mieć wokół siebie istot niższych i gorszych, tylko istoty równe mu: wolne, dumne i niezależne. Ceni dumę i wolę samostanowienia. Szanuje tych, którzy potrafią tę wolę urzeczywistniać, a brzydzi się pokornymi lizusami wiary, którzy podchodzą do niego z podwiniętym ogonem pokory i posłuszeństwa. Nie grozi żadnymi karami za nieprzestrzeganie regulaminu. Zachęca do samodzielnego istnienia i samodzielnego myślenia. Pasjonuje się tym, jak jego stworzenia same na własny rachunek poszukują własnej formy obecności w świecie. Z zaciekawieniem i wyrozumiałością, a czasem nawet z żartobliwym podziwem, przygląda się herezjom, które ludzie tworzą na jego temat. Nie obraża się na heretyków. Smuci się, kiedy widzi płonące stosy. Wcale nie pragnie, by oddawano mu cześć. Wcale nie chce, by się go bano. Niczego nie żąda. Niczego nie cenzuruje. Niczym nie grozi. Przygląda się z życzliwą ciekawością światu, który stworzył. Zachwyca się samodzielnością, dumą i siłą wewnętrzną swoich stworzeń jako istot równych mu, nawet jeśli ta wewnętrzna siła nie działa tak, jak powinna.

Środa, godz. 23.43

Prawdziwy Bóg nie interesuje się dobrem i złem, tylko wspaniałą przygodą istnienia, której jest sprawcą. Nie czeka na żadną miłość, lecz obdarza miłością wszystko, co stworzył, dlatego tylko, że stworzył. Jest braterski, chętny do pomocy, nie stawia nikomu żadnych warunków. Nie trzeba go błagać o cokolwiek, bo pomaga z własnej chęci. Nie potrzebuje żadnych modlitw, by pomagać. Prawdziwy Bóg mówi do ludzi: – Nigdy przede mną nie kłękajcie. Nie mogę patrzeć na tych, którzy rozmawiają ze mną na kolanach, z karkiem zgiętym do ziemi. Cenię tych, którzy nie zginają karku, tylko stoją odważnie przede mną, patrząc mi prosto w oczy i żądają, bym wytłumaczył się ze swojego dobra i zła. Tylko takich naprawdę cenię i szanuję. Prawdziwy Bóg nie pragnie zachowania nadrzędnego miejsca w hierarchii stworzenia. Nie pragnie, by mu służono. Nie lubi samego słowa „sługa”. Woli inne słowa, dużo piękniejsze.

Środa, godz. 22.25

Gdyby ludzie w Raju zerwali jabłko, prawdziwy Bóg, który jest miłością, powiedziałby do nich: – Widzę, że zgrzeszyliście nieposłuszeństwem wobec regulaminu, który ustanowiłem. Trochę mnie tym zmartwiliście, trudno, ale – nie

przesadzajmy – wybaczam wam. Zło mi podpowiada, bym was bezwzględnie wypędził z Raju za zerwanie zakazanego owocu. Ono mówi mi też, żebym skutki waszego grzechu zrzucił na niczemu winne zwierzęta i całą naturę. Ale ja tego nie zrobię. To zbyt okrutne. Kocham was pomimo tego, coście zrobili. Zostańcie w Raju i cieszcie się moją obecnością z wami. Wiecie już teraz po skosztowaniu owocu tyle samo co ja. To dobrze. Jesteśmy sobie równi w tej wiedzy. Żyjmy razem w słonecznej pogodzie Ogrodu. Niech tak już zostanie na wieki.

Tak brzmiałyby słowa prawdziwego Boga.

Piątek, godz. 5.09

Ale oni? Oni nie chcą nawet słyszeć o Prawdziwym. Odczuwają rozkosz w poczuciu bycia gorszym i niższym, podporządkowanym i uległym. Chcą czuć nad sobą Moc i Potęgę. Bez tego nie mogą. Dlatego tworzą sobie obraz Światłości, która panuje nad nimi bez reszty. Spragnieni podlegania władzy, jaką daje miłość, pielęgnują w sobie poczucie niższości, które sprawia im rozkosz. Chcą żyć nie w szarpaninie, ale raczej w pełnym oddaniu Mocy i Potędze. Radują się złudzeniem, że działają cudzą Mocą, nie własną, że mówią jej słowami, nie własnymi, że świecą jej światłem, nie swoim. Pogardzają tymi, którzy idą i przechodzą. Znajdują rozkosz w wyrzeczeniu się siebie. W zaparciu się siebie. Wiecznie niesamodzielni w bezsilnym naśladowaniu, ale pełni pychy, że kroczą jedynie słuszną drogą. Czujący się świetnie dopiero wtedy, kiedy mają poczucie, że są obiektem błogosławionej litości, która panuje nad nimi z wysoka. Na tyle wolni, na ile nie będący sobą. Przeżywający rozkosz w olśnieniu Mocą, wielką radość z całkowitego podlegania Mocy, która – jak sobie wyobrażają – coś za urzekająca skromność! – mówi poprzez nich. Czujący się świetnie w słodkich fantazjach o wzbogacającym samoponizowaniu i całkowitym posłuszeństwie. W byciu opanowanym bez reszty przez kochającą Moc. Spragnieni duchowych pieszczoł Potęgi. Wiecznie proszący i błagający. Złączeni z tymi, którzy jak oni spragnieni są opieki. Niezdolni do samostanowienia. Wiecznie posłuszni. Kochający zupełną uległość. Pełni pogardy dla miotających się i złorzeczących, bezużytecznych i martwych, którym najchętniej założyliby na pysk kagańce. Tak! Pięknie sobie zaczynają od Miłości, Mocy i Światłości – a kończą – przyjemniaczki! – na kagańcu. Na niczym innym, tylko na mocnym, żelaznym kagańcu, który chcą założyć ludziom, żyjącym inaczej niż oni!

A pod tym wszystkim – co? Uparta potrzeba posiadania dominującego PANA, władcy, króla, dyrektora, generała, kierownika, komendanta, wodza, cesarza, potężnego cara, który kocha swój lud? Potrzeba oddania się w cudze ręce? Wielbienia całkowicie i bez reszty? Wyższy egoizm? Wyrzec się samego siebie całkowicie, by dusza się syciła błogą słodyczą zupełnej uległości? Rozkoszować się uczuciem mistycznej błogości całkowitego podporządkowania? Pielęgnować je w sobie? Podtrzymywać? Podkreślać? Wzmacniać? Tonąć w nim całą duszą? – Czy oni się z tego kiedykolwiek wyleczą? – Oni? Nigdy. – I tak będzie zawsze, do końca świata? – Tak, do końca świata. – Albowiem, siostry i bracia, rozkosz wielbienia i trwania w uczuciu słodkiej podległości potrafi być potężniejsza i smakowitsza nad wszystkie rozkosze...

Sobota, godz. 20.11

Co to jest DUSZA AUTORYTARNA? To ktoś, kto nie potrafi żyć bez jakiegoś szefa. Kto szefa musi mieć nad sobą zawsze. Tego czy innego. Odległego czy bliskiego. Na ziemi czy w niebiosach.

Dusza autorytarna nie może sobie wyobrazić Boga, który nie byłby panem. Broni się przed tym zaciekle. Chce mieć nad sobą pana, który surowo karze i słodko nagradza, bo podleganie i uleganie sprawia jej prawdziwą rozkosz. Bóg, który nie jest panem, przestaje być w jej oczach Bogiem. Zasługuje tylko na lekceważący śmiech. Bo cóż to za Bóg, którego można się nie bać? To przecież żaden Bóg. Prawdziwego Boga poznać po tym, że trzeba przed nim drzeć ze strachu.

Dusza autorytarna lubi drzeć ze strachu przed panem. Potrzebuje tego jak ryba wody. Lubi słodki, pobudzający dreszcz, kiedy drży przed panem razem z innymi. Tak powstaje drżąca wspólnota wiary, wzajemnie zarażająca się miłosnym strachem, który daje uludę szczęścia. Im skuteczniej pozwala sercu wyzwolić się z podłego uścisku pospolitej, realnej rzeczywistości zwykłego, codziennego życia, tym wyżej unosi duszę w krainę interesujących, mocnych przeżyć, barwnych i pożywnych, które dają jej wrażenie zupełnego spełnienia. Oto pył i proch, wyzwolony z ciężaru grawitacji, w doznaniu absolutnej uległości unosi się nad materią w słodko-groźnej ekstazie, osiągając nareszcie „prawdziwe istnienie” – tu, na naszej biednej ziemi, lecz – jak to odczuwa całym sobą – nareszcie poza światem. I jeszcze, jeśli jest pisarzem, może to wszystko utrwalić w formie mistycznych zapisków! Tylko pozazdrościć, że umiał tak sprytnie się urządzić. Hosanna!

Niedziela, godz. 12.34. List do profesora Andrzeja Zawady

Szanowny Panie Profesorze,

Przeczytałem dopiero teraz *Pracownię*, bo miałem zatrząsienie roboty na uniwersytecie, więc lekturę sobie odkładałem na chwilę oddechu.

Już pierwszy Pana esej (o Miłoszu) ujął mnie, bo rozpoznałem w nim sporo własnych niepokojów. Przede wszystkim: jak mówić o Miłoszu z młodzieżą na występach w liceach, na jakie się czasem decydowałem w ramach *Lekcji czytania* „Tygodnika Powszechnego”, liżąc potem swoje skaleczenia po drobnych i większych traumach.

I ta okropna świadomość, że wielcy pisarze tak naprawdę są czytani prawie wyłącznie przez dzieci, bo to tylko (prawie tylko) szkolne dzieci „czytają” Mickiewicza, Miłosza, Manna i Różewicza, zmuszane do tego szkolnym batem. Normalni ludzie nie biorą tego do ręki. Raport czytelnictwa w Polsce jest nieubłagany. Sześćdziesiąt dwa procent Polaków nie czyta nic. Trzydzieści osiem procent czyta coś tam. Literaturę wysokoartystyczną czyta z tego trzy procent.

Wielka literatura skazana na żywot obowiązkowy w szkolnej klasie, gdzie pani od polskiego przykrawa III część *Dziadów* do horyzontów umysłowych szesnastolatka? Nie znam nawet jednego człowieka dorosłego, który by czytał z własnej woli Mickiewicza, Miłosza, Norwida, Słowackiego, Różewicza (mam na myśli nie-polonistów). Tylko nieletni muszą to czytać pod toporem egzaminu maturalnego. Ale z własnej woli? Kto z ludzi dorosłych dobrowolnie czyta coś takiego? Garstka, do której należymy Pan i ja. U nas, na uniwersytecie, od jakiegoś czasu nawet studenci polonistyki nie chcą pisać prac magisterskich o nobliście Miłoszu.

I jak tu mówić w szkole o Miłoszu czy Szymborskiej, żeby uczniom powiedzieć prawdę o tym, co ci pisarze napisali? Prawdę? W szkole? Przecież ci pisarze pisali wyłącznie dla ludzi dorosłych bardzo poważne, trudne rzeczy, a tu muszą to czytać piętnastolatki. Jest w tym wszystkim jakaś fundamentalna niedorzeczność. Bo czy można w szkole w ogóle powiedzieć prawdę o tym, co Miłosz napisał w swoich dziełach, przemilczając jego manichejskie zgrzyoty i mocno dwuznaczne jego polityczne i moralne przygody? Albo nie wspominając nawet słowem o absolutnym ateizmie Szymborskiej, który był fundamentem jej poezji?

Miałem kiedyś przygodę w liceum w S., gdzie mnie zaproszono, żebym w ramach *Lekcji czytania* „opowiedział” uczniom „coś o Szymborskiej”, która właśnie dostała Nobla. W wielkiej auli poniemieckiego gimnazjum (na jakieś trzysta osób), gdzie spędzono wszystkie szkolne klasy, posadzono mnie za stołem

prezydialnym na poniemieckiej estradzie z kryształowym wazonem czerwonych gladioli pośrodku, a po kilku minutach mojego mówienia zobaczyłem wśród twarzy uczniów rumianą twarz szkolnego katechety, który uważnie mnie lustrował chłodnym spojrzeniem, kiedy mówiłem o pogodnym ateizmie Szymborskiej. Potem wspomniałem jeszcze o jednym z mocniejszych wierszy Szymborskiej, którego tematem są duchowe skutki tak zwanej toksycznej katechezy. Tak, Szymborska napisała taki wiersz! Wiersz nazywa się *Noc* i opowiada o tym, jak dziewczynka traci wiarę w Boga pod wpływem opowieści księdza o tym, jak Bóg poleca Abrahamowi zabić swojego syna, Izaaka. Szymborska uważała Biblię za książkę przerażającą i dała temu wyraz właśnie w tym wierszu, w którym historia o Abrahamie i Izaaku rani serce dziecka tak mocno, że dziecko nie chce mieć nic wspólnego z takim Bogiem. Jest to wiersz o tym, jak lektura Biblii w wykonaniu parafialnego katechety potrafi na zawsze oddalić dziecko od religii.

Mówiąc o Szymborskiej, miałem przemilczeć ten wiersz? Pamiętam twarze grona pedagogicznego – jakbym powiedział coś wysoce nieestosownego. Woleli z pewnością, żebym omówił filozoficzny wiersz o cebuli. Zupełnie bezpieczny. Ale cała poezja Szymborskiej ma u swoich korzeni ateizm, i to jaki! Bez tego cały jej sens ulatuje! Kto ukrywa ten ateizm, po prostu o Szymborskiej kłamie. Bo cała jej praca duchowa w dużym stopniu polegała na tym, jak przerobić w sobie czarny ateizm depresyjny w ateizm pogodny, a nawet – oto paradoks – krzepiący. I jeśli można mówić o zasługach Szymborskiej dla kultury, to właśnie był jej dar duchowy, bo ludzie dzisiejsi mają skłonność raczej do popadania w ateizm czarny, który duszę spycha głęboko w depresję, a ona tymczasem naprawdę umiała z tego wyjść. Zachowując ateizm, skutecznie broniła się przed pesymizmem, grozie istnienia przeciwstawiając mądrą ironię i filozoficzny uśmiech.

Wszystko to sobie przypomniałem, czytając esej o Pana przygodach z Miłozsem. A sam Miłosz? Pamiętam, jak Miłosz pewnego dnia powiedział do mnie: „Panie Stefanie, ja doskonale wiem, że w Polsce czyta mnie co najwyżej dziesięć tysięcy osób”. Boże drogi! Co najwyżej! Aż się mimowolnie uśmiechnąłem na tę liczbę, tak mocno była zawyżona.

Najbardziej lubię w Pana pisaniu takie eseje jak świetna rzecz o Ukrainie Iwaszkiewicza. Ten rodzaj pisania krytycznego bardzo do mnie przemawia. W ogóle rzeczy, które Pan napisał o Iwaszkiewiczu są żywe i ciekawe, ale – niech mi Pan wybaczy – do Różewicza mnie Pan nie przekonał. Sprawy, którymi żył ten pisarz, to nie były moje sprawy. Ze wszystkiego, co napisał, najbardziej ceniłem jego *Niepokój* i wiersze o starych kobietach (z wyjątkiem dramatu *Stara kobieta*

wysiada). Gdyby on pisał tylko takie rzeczy jak *Kartoteka* i *Do piachu* – byłby naprawdę wielki.

Ale wracając do przygód szkolnych... Kiedyś próbowałem przekonać nieletnich uczniów jednego z liceów do wierszy Białoszewskiego, ale oni tylko wzruszali ramionami: to są jakieś głupie te wiersze, szkoda czasu na ich czytanie, bo na co to komu czytać o jakimś piecu kaflowym czy o durszlaku? Po co nam to? Do czego? Co my z tego będziemy mieli? Jaką to niby korzyść? Czytanie czegoś takiego to tylko zawracanie głowy! Zupełnie nieważne i niepotrzebne!

Pamiętam to zabójcze pytanko, które postawili na lekcji, a które przez całe moje życie powraca jak refren: – Właściwie po co to nam? Do czego? Co my z tego będziemy mieć, że zmarnujemy parę cennych minut życia na rozwiązywanie poetyckich zagadek Białoszewskiego o jakimś piecu, żeby dowiedzieć się z jego wiersza – Chryste Panie! – że piec kaflowy mocno mu się podobał? A potem że on się mocno zmartwił, jak mu ten piec zdemolowali? I to ma być jakaś ważna sprawa? Co nas obchodzi jakiś jego kaflowy piec! Mówiłem im na to, że on jednak wymyślił nowy sposób poetyckiego mówienia, że stworzył nowy język poetycki, że to jest jednak jakaś jego ważna zasługa dla polskiej literatury. Oni na to: Nowy język? Ale po co NAM ten język? Do czego? I na co nam te żarciki lingwistyczne! Jakies poetyckie śmieszki ze stanu wojennego w jakimś *Kabarecie Kici Koci*? Co to nas obchodzi? Na co to nam? CO W TYM TAKIEGO WAŻNEGO, ŻEBY POŚWIĘCAĆ NA TO BEZCENNE MINUTY SWOJEGO BEZPOWROTNI PRZEMIJAJĄCEGO ŻYCIA?

Ileż razy ja to słyszałem i od osób dorosłych. Na przykład mój ojciec uważał czytanie powieści za karygodną stratę czasu. O, nawet za poważny grzech! Zamiast tego – mówił – należy uczyć się starożytnej greki, a najlepiej zajmować się wyłącznie sprawami zawodowymi, żeby utrzymać dzieci i rodzinę na jakim takim poziomie. Ojciec czcił Mickiewicza, ale tylko dlatego, że znał go na pamięć i lubił recytować przy śniadaniu jego *Grażynę* – ale reszta? Reszta literatury – jakieś powieści, poematy, wierszyki – to były w jego oczach śmiecie, na które szkoda czasu. Z poezji on cenił tylko teksty międzywojennych tang, które zresztą bardzo dobrze grał na rosyjskiej mandolinie razem z bratem, który dobrze grał na siedmiostrunowej gitarze, także rosyjskiej. Obaj pochodzili z Wilna, więc do rosyjskości mieli niedaleko. On się wyraźnie zmartwił, kiedy mu powiedziałem, że jednak pójdę na polonistykę. Choć może i trochę się ucieszył, bo wcześniej był mocno zde gustowany, gdy zastanawiałem się, czy jednak nie pójść na malarstwo do Akademii Sztuk Pięknych, co wydawało mu się jeszcze gorsze.

Czytając Pana *Pracownię*, mądrą, pełną świetnych interpretacji, dumalem nad losem historyka literatury w dzisiejszym świecie, w którym znaczenie literatury spada w szybkim tempie, a ona sama znika z horyzontu ważnych dla ludzi spraw. Literatura staje się sztuką niszową, a my, historycy literatury, jeszcze bardziej niszowi niż ona. Można pozazdrościć Kleinerowi, który wstępował na katedrę w glorii Ważnych Spraw jako wzniosły apostoł, którego ustami mówi sam prorok, wielki Mickiewicz. A my? Żeby literaturoznawstwo było ważne, ważna musi być sama literatura, a u nas nawet Nobliści i Noblistki nie przyciągają uwagi narodu, jak to niegdyś bywało. Kto tam pamięta, komu dali Nobla pięć czy sześć lat temu.

To, co mnie dzisiaj martwi, to powolna śmierć polonistyki, którą sobie oglądam na własne oczy z bliska. Doszło do tego, że studentów polonistyki trzeba zmuszać do czytania polskiej literatury! A już czytanie naukowych opracowań, pisanych przez historyków literatury, to dla nich po prostu męka! Unikają tego, jak mogą. Po co oni właściwie przychodzą na polonistykę? Sporo z nich nie potrafi odpowiedzieć na to pytanie, część do razu wybiera specjalizację kasową, czyli „Język polski jako język obcy”, bo ucząc cudzoziemców języka polskiego, można dobrze zarobić w euro. Ale czytać „poezje” jakiegoś Zagajewskiego, ślęczyć nad Różewiczem czy Herbertem? Kiedy Zagajewski miał uroczyste spotkanie autorskie na naszym uniwersytecie z okazji wielkiej nagrody literackiej, którą dostał w Chinach, nie przyszedł na to spotkanie nawet jeden student! Nawet jeden! W wielkiej, pustej sali Biblioteki Głównej na dwieście osób zjawili się tylko: grupka pracowników z administracji uczelni, których o to poproszono, oficjele z rektoratu oraz moja żona i ja. A w naszym polonistycznym Instytucie coraz bardziej zmniejsza się liczbę godzin na przedmioty literackie. Zamiast tego coraz więcej wprowadza się takich przedmiotów konkretno-zawodowych jak „kreowanie wizerunku”, praca „rzecznika prasowego”, „jak występować w mediach”, bo zajmowanie się literaturą tylko studentom niepotrzebnie zabiera czas, który oni mogli by poświęcić na coś dużo bardziej pożytecznego, co im się przyda w życiu.

Co do Pana tekstu o moim pisaniu, to ma Pan rację. Gdyby nie Jałta, nie byłoby sporej części mojego pisania. Bardzo mi się ten Pana esej o Jałcie podoba, bo co jakiś czas odczuwam wielką potrzebę czytania (i pisania) historii alternatywnej, żeby otrząsnąć się ze zdroworozsądkowego przekonania, że wszystko, co było i jest, musiało się stać i nie ma na to żadnej rady.

Pozdrowienia serdeczne i raz jeszcze dziękuję za *Pracownię*.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Komora (3)

Zostało dane i zadane.

Przyjęte.

Niezwykła mieszanina.

Nowy początek. Błogi spokój. Głos brzmiący nowym brzmieniem czy odcieniem, jeszcze bliższy.

Podarunki od niej. I moje podarunki.

Nikt inny nie jest teraz tak blisko mnie i nikt inny nie mógłby być tak blisko. Tu i teraz. Co będzie jutro? Jest mocno złączona.

Wziąłem ją do siebie, ale jakby na to czekała, sama przyszła.

Po tych rozmowach długich – jakiś wstręt do słów, do tych opowieści, wspomnień.

Jest bardziej do mnie przystosowana niż ja do niej. Czy z tego powodu jest jej łatwiej, a może trudniej?

Idziemy razem i wspieramy się.

Działająca moc.

Narzędzia czy naczynia?

Bliskość, czułość, współczucie.

Tajemnica i działająca łaska. Przekraczanie granic.

Cisza i drugi głos, dopełniający.

Otwarcie, kolistość, dialog.

Opowiadanie i słuchanie.

Prosta droga i zawiła.

Naprzód... dalej.

Jakby była moją częścią. Jest nią.

Głód i pokarm. Głód i czekanie na pokarm.

Pierwsze promienie słońca.

W sieci, w gąszczu czy w labiryncie przeciwieństw?

Uśmiech na początek dnia, uśmiech w środku i uśmiech na koniec.

I szybko to rozbite.

Pocieszenie, że powinienem znosić słabości innych, a nie szukać tego, co dla mnie dogodne.

Powrót do rytmu?

W pracy, jak ryby w wodzie.

Ustalenie.

Kiedy złe myśli oddalają nas od siebie widzemy, jak bardzo jesteśmy sobie bliscy.

Dwa rodzaje demonów, działają w dwóch kierunkach.

Rozbity rytm nie jest już rytmem. Ale świat jest rozbity, w ruinie.

Jestem jej potrzebny, a ona mnie, choć rzecz jasna możemy obywać się bez siebie.

Wyprowadziłem ją na prostą, w miarę umocniłem – czy nie będę teraz dla niej obciążeniem?

Czułość, zbliżenie i oddanie, i oddalenie, dystans.

Gdy zajmuje się nią intensywnie, ona się oddala. Gdy on się oddala, ona intensywnie jest blisko niego.

Odbiła spojrzenie.

Jest otwarta czy zamknięta? Otwarta i zamknięta. Zmienna.

Czy on jest dla niej otwarty czy zamknięty? I taki, i taki.

Odbijamy się jak w zwierciadle.

A w tle, za nami, matnia.

Ona wciela się we mnie, a ja wtapiam się w nią i coraz bardziej jesteśmy nie do rozdzielenia.

Czy moglibyśmy od siebie odejść, rozejść się, odjechać w różne strony świata?
Tak.

Czy mogłaby być jeszcze bardziej moja? Mogłaby. Czy jest to konieczne? Nie.

Czy mógłby być jeszcze bardziej z nią? Mógłby. Czy jest to konieczne? Tak.

Oddanie i uważny dystans.

Spokój. Wszystko, co zależy od nas, jest pewne.

Dążenie do tego, żeby stać się jednym.

Ciepło obecności. I blask bycia razem.

Ona działa we mnie, ja działam w niej.

Miłość jest mocna, gdy jest czymś codziennym.

Patrzę na nią i widzę się, jak w zwierciadle.

To miłość tak przemienia? Jaka moc?

Bezwzględne oddanie i prawdziwa wolność.

Szczęście.

Przenikanie i mieszanie się naszych cząsteczek.

Pusta przestrzeń wypełniająca się nami.

Światło, które bierze w siebie i światło, które oddaje.

Polubiłem milczenie – słucham go i wprawiam się w nim.

Gdy dłużej jesteśmy ze sobą, zaczynam być nią i jej bliskością zmęczony, nawet poirytowany i po chwili znowu jej bardzo pragnę.

Słowa, których używam, żeby na zewnątrz wyrazić siebie, zmieniają mnie i kształtują wewnątrz.

Nie spieszymy się, nie jesteśmy niecierpliwi. Już wiemy, że mamy to co najważniejsze, obracamy się w tym.

Gdy coś się kończy, coś się zaczyna, intensyfikuje się, wzmacnia.

A może my tak siebie osłabiamy, neutralizujemy, żeby odlecieć, wzbić się w regiony wyższe.

Najgorsze, co by teraz mogło się stać: utracić siebie.

Nikt nigdy nie był tak blisko jak ona.

Wyrabia we mnie i ćwiczę pokorę.

Życie w zawieszeniu. I mocne stąpanie po ziemi.

Nie ma dnia bez niej. Nawet gdy jej przy mnie nie ma, jest ze mną.

Upały, skwar i silne burze, trąby powietrzne, niebezpieczeństwo.

Zaskoczenie. Myślałem, że te siły działają na zewnątrz nas, ale widzę, że one czynne są też w środku, wewnątrz.

Zespalają się w jedno, żeby wspólnie iść dalej. Ona w nim i on w niej i dalej, w głąb. Siebie i tajemnicy.

Dziwiąc się, że to tak się układa.

Jakby byli wybrani, w łasce.

Wiedząc, że wszystko zależy od kogoś innego.

I chcą stać się nim, nie samymi sobą.

Siebie się zaparli i dostali wszystko – kierunek, drogę, cel i dążenie.

Jakże ciasna była ta brama i jak wąska droga.

Weszli w nią i poszli dalej. Idą. Na zatrącenie czy ocalenie?

Rozszyfrowując i rozeznając, umierając i rodząc się.

Chwieją się, potykają i upadają, ale wiedzą, że nie są sami.

I wiedzą, że nie służą Baalowi.

Czy są ze świata? Raczej wycofują się z niego, coraz mniej chcą z niego być.

Bez siebie nie znalazłyby miłości, nie byłoby jej tak blisko, jak nigdy przedtem.

Głos, który jest ciszą. Na zewnątrz i wewnątrz. Cisza i natchnienie.

Są coraz bardziej spokojni i pewni. Nie byli tacy wcześniej.

Uważają na złe duchy.

Jego miłość jest w ich ciałach i duchu.
Śmiertelne ciało, nieśmiertelny duch i wspólne Zmartwychwstanie.
Mieszają się ich duchy i przechodzą na siebie.
Są w ukryciu i wiedzą, że są widziani.
Stają się jak jedno, coraz bardziej.
Otwierają się im oczy i uszy.
Moc działa w ich sercach i głowach, dziwna siła.
Tak ukształtowani i działający.
Obwarowani w swoim schronieniu, jak w twierdzy.
Przeniknięci i wydani, przygotowani.
Utkani w jedno.
Wydający się na pastwę, ale nie przekreśleni.
Wspierający się mocą i wspierani nią, głodni i nasyceni.
Zakorzeniający się. I wydający owoce.
Podobni do siebie i niepodobni. Dopełniający.
Czy byliby radośni, nie mając siebie? Czy nie podnieśliby się bez siebie? Czy nie dążyliby do siebie, gdyby nie byli w pułapce? Czy rozbijaliby coś, gdyby to było dobre?
Byli spustoszeni, żeby zostać wskrzeszonymi?
Z popiołów powstałi czy z ognia miłości?
Czy miłość może być występkiem i zniszczeniem? Czy może być złem?
Mali i ograniczeni wzrastamy i uwalniamy się, w Nim.
Stojąc przed Nim i zdając się na Sąd.
W ogołoceniu i ufności.
Zdumieni i zachwyceni tym, co ich spotyka.
Uważni i śpieszący się. Bez wytchnienia. Wzmacniają się i wzmacniają siebie.
Wracający. Prosząc o przebaczenie, uzdrowieni i nawróceni.

LESZEK SZARUGA

Świat, w którym żyłem (6)

16.

W roku maturalnym 1965 musiałem, jak wszyscy w klasie, zdecydować o dalszej drodze. Nie bardzo wiedziałem, co wybrać – pociągała mnie zarówno matematyka, jak humanistyka, kompromisem okazała się filozofia, której co prawda nie dane mi było skończyć, ale która odkryła przede mną świat logiki matematycznej oraz przestrzenie logik wielowartościowych. Nie bez znaczenia okazało się istnienie przy Nowym Świecie, niedaleko uniwersytetu, księgarni radzieckiej, w której można było zdobyć za grosze zarówno tłumaczenia autorów zachodnich, gdyż Sowieci nie respektowali praw autorskich, jak prace ich własnych wybitnych naukowców, w tym książkę Aleksandra Zinowiewa, po latach jednego z głośniejszych dysydentów i autora „podziemnie” u nas wydawanych powieści, jak choćby *Przepastne wyżyny*, pisarz zresztą po okresie emigracji i powrocie do ojczyzny okazał się zajadłym rosyjskim nacjonalistą, by opuścić wreszcie ten padół w roku 2006.

Miałem sporo szczęścia – wśród wykładowców i asystentów zetknąłem się z takimi postaciami jak Leszek Kołakowski, Zygmunt Bauman czy Krzysztof Pomian, zaś na tym samym roku wśród kolegów też nie brakło osobowości, by wspomnieć tylko Krzysztofa Michalskiego, autora rozpraw o Heideggerze i współzałożyciela wiedeńskiego Instytutu Nauk o Człowieku, Andrzeja Rapańczyńskiego, wykładowcy nowojorskiego Uniwersytetu Columbia, później zaś członka rady Instytutu Batorego, Macieja Wojtyzkę, reżysera i autora poczytnych książek dla dzieci, w tym takiego cacka jak *Bromba i inni*, czy wreszcie, by na tym poprzestać, Bogdana Chorążuka, poety, którego debiut zachwycił Juliana Przybosia i autora słów do dziś wciąż granego szlagieru *Zegarmistrz światła purpurowy*. Nudno nie było i chyba żałuję, że owych studiów nie dane mi było skończyć, ale wylano mnie z uczelni za uczestnictwo w studenckim buncie 1968 roku z kilkuletnim zakazem podejmowania nauki w szkołach wyższych

PRL – mogłem co prawda próbować, jak wielu, kontynuacji kształcenia umysłu na KUL-u, lecz perspektywa peregrynacji do Lublina nie bardzo mi się uśmiechała, zaś podanie, jakie złożyłem w ówczesnym ATK, czyli Akademii Teologii Katolickiej, obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, zostało odrzucone. Gdy wreszcie otrzymałem ze stosownego ministerstwa zezwolenie ponownego zdawania na studia, będąc już czynny w przestrzeni literackiej, zdecydowałem się na zaoczną polonistykę – nauka nie wymagała ode mnie specjalnego wysiłku, a też i czasu na nią, jako człowiek żonaty i pracujący, nie miałem zbyt wiele. Bawi mnie wspomnienie z ostatniego roku, gdy w programie pojawiła się literatura współczesna, której stan rzeczy omawiała pani najwyraźniej skierowana na ten odcinek jako początkująca wykładowczyni i która, gdy zadałem jej w czasie pierwszego spotkania kilka pytań, poprosiła mnie po zajęciach, bym już więcej nie przychodził, zaś o stopień martwić się nie muszę, bo ona już w tej chwili może mi wpisać piątkę do indeksu. Do głowy mi wtedy nie przyszło, że po latach zostanę profesorem wykładającym w Uniwersytecie Warszawskim, bynajmniej zresztą nie na polonistyce, a tym bardziej, że będę czas jakiś „gościnnie” prowadził zajęcia na UKSW.

W przestrzeń matematycznych teorii już nigdy nie powróciłem, lecz do dziś staram się śledzić to, co się w nich dzieje, podobnie zresztą, jak próbuję zrozumieć to wszystko, co przynoszą z sobą badania w obszarach mechaniki kwantowej i kosmologii. I zapewne tak by nie było, gdyby mnie nie poprowadziła, jeszcze w szkole podstawowej, nauczycielka matematyki, której w bodaj drugiej klasie zwierzyłem się z wiekopomnego odkrycia prawa głoszącego, że niezależnie od tego, ile w danej liczbie jest cyfr parzystych, to ich suma będzie parzysta wtedy, gdy liczba cyfr nieparzystych będzie parzysta. Nie sądzę, by wykryła we mnie talent na miarę odkrytego przez Hugo Steinhausa matematyka Stefana Banacha, być może nawet nie zdawała sobie sprawy z istnienia tych dwóch wielkich postaci, niemniej wciągnęła mnie w świat liczb traktowany przez większość uczniów jako „trudny” i „niezrozumiały”. I przyznam, że po latach, za jej sprawą, gdy zaproszony zostałem do Lwowa z cyklem wykładów o paryskiej „Kulturze”, z jakąś nabożną czcią chodziłem po korytarzach obecnego uniwersytetu Iwana Franki, które przed wojną przemierzali twórcy „szkoły lwowskiej”. Steinhausa zresztą „poznałem” pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, gdy będąc z rodzicami w Zakopanem, asystowałem przy rozgrywkach brydżowych, zaś Steinhaus, o którym przecież nic wiedzieć wówczas nie

mogłem, wdał się ze mną w rozmowę, pytając gdzie mieszkam, gdy zaś odpowiedziałem, że w Warszawie na ulicy Świerczewskiego (dziś Solidarności), pokiwał głową ze współczuciem, powiadając do mnie: „Biedne dziecko, to ty mieszkasz »na ulicy«” – anegdotkę o tym usłyszałem od mamy, gdy po lekturze *Kalejdoskopu matematycznego* czytałem aforyzmy Steinhausa, wśród których zachwyił mnie ten: „Między duchem a materią pośredniczy matematyka”.

17.

Niemal od zawsze słyszałem, że etyka i polityka to sfery wzajemnie się wykluczające. I nigdy nie umiałem się z tym pogodzić, choć obserwacja tego, co się w polityce dzieje, zdaje się w całej rozciągłości taką tezę potwierdzać. O ile bowiem rzeczywiście w działalności politycznej rzadko kto i rzadko kiedy kieruje się przesłankami etycznymi, to przecież nie znaczy, że sama ta działalność jest wyjęta spod etycznego wartościowania, tyle że politycy tego bardzo nie lubią i nieraz uważają takie oceny za dalekie od profesjonalizmu. Profesjonalna ocena polityki, powiadają, ma dotyczyć jej skuteczności. Ale też sami dość często w swych programach wyborczych do etyki się odwołują, mówiąc o konieczności „sanacji” życia publicznego, jego „uzdrowienia” czy „oczyszczenia” z dostrzeganych niegodziwości, nieprawości czy niesprawiedliwości i nieprzyzwoitości. Bywa zresztą, że są co do tego, przynajmniej przed objęciem władzy, przekonani, że wierzą w swoją „misję”, zaś co jakiś czas – zawsze na prawach zdumiewającego wyjątku – rzeczywiście pojawia się ktoś, dla kogo wartości etyczne są prawdziwym i niemożliwym do pominięcia punktem odniesienia podejmowanych przedsięwzięć. A jeszcze rzadziej udaje się im uniknąć uwikłania w reguły określone najczęściej niemieckim terminem *Realpolitik*. Na ogół jednak traktowani są jako ludzie naiwni.

Pisarz angażujący się politycznie wiedzieć powinien, że, jak pisał o tym mój ojciec w połowie lat pięćdziesiątych minionego stulecia, nie będąc wolnym od polityki, starać się być wolnym wobec niej. Od polityki nikt wolny nie jest, choć nie każdy zdaje sobie z tego sprawę, niektórzy zaś wierzą, że „to ich nie dotyczy”, co jest oczywistym złudzeniem nawet wtedy, gdy wybierają życie na bezludnej wyspie – sam taki wybór bowiem jest aktem odmowy uczestnictwa w życiu publicznym i tym samym przecież jest politycznie nacechowany. Ja takich złudzeń nie miałem nigdy, dystansowanie się zaś od polityki jako formy

własnej aktywności nie oznaczało odmowy w próbie zrozumienia, na jakim świecie żyję i od oceny stanu tego świata. Dość wyraźna była i jest dla mnie granica oddzielająca uprawianie polityki od politycznego zaangażowania, które oznacza dla mnie potrzebę oceny, przede wszystkim w kategoriach etycznych, tego, co czynią ludziami politycy, odkrywania ich motywacji, demaskowania ich kłamstw i manipulacji czy zgody na podejmowane przez nich przedsięwzięcia, co nie oznacza oczywiście zameldowania się w którymś z obozów partyjnych, ale czyni ze mnie świadomego wyborcę, a czasem prowadzi do czynnego wsparcia akceptowanych przeze mnie działań.

Tak było i wtedy, gdy zaangażowałem się przeciw komunizmowi w latach sześćdziesiątych czy w działania opozycji demokratycznej w następnych dekadach, łącznie ze wspieraniem Solidarności, w której pracach, jako redaktor Agencji Solidarność brałem udział, ale której członkiem, nawet „szeregowym”, nigdy być nie chciałem.

18.

To było bodaj w roku 1977, gdy po raz pierwszy udało mi się zdobyć paszport i wyjechać na Zachód, do podzielonego wówczas Berlina, w którym mieszkali moi rodzice. Funkcjonowały już wówczas w Polsce pierwsze wydawane poza zasięgiem cenzury pisma literackie – „Zapis” i „Puls”, rozwijała się sieć prasy i wydawnictw „drugiego obiegu”, działał Komitet Obrony Robotników i inne organizacje demokratycznej opozycji. Wszystko to stanowiło dla ludzi Zachodu swego rodzaju atrakcję, egzotyczne zjawisko, któremu smaczku przydawało zagrożenie mniej lub bardziej dotkliwymi represjami spotykającymi tych, którzy podobną działalnością zdecydowali się parać.

Chwilę przed moim przyjazdem ukazała się w Berlinie skromna, lecz treściwa antologia poezji „pokolenia 68” zatytułowana *Landkarte schwer gebügelt* zawierająca m.in. wiersze Barańczaka, Lipskiej, Kornhausera i Zagajewskiego, także moje. Wydawca zorganizował mi spotkanie autorskie o tyle z mego punktu widzenia zabawne, że wystąpiliśmy we troje w składzie rodzinnym – ojciec (Witold Wirpsza, autor wstępu do tego zbioru), matka (Maria Kurecka, autorka szeregu przekładów) oraz ja (Leszek Szaruga). Nie wszyscy obecni – a przybyło sporo słuchaczy – w tym rodzinnym charakterze imprezy byli zorientowani, nie miało to w końcu większego znaczenia. Ważny był fakt, że mogłem zawierzyć

tłumaczom – mój niemiecki w tym czasie ograniczał się do kilku zwrotów znanych z filmów wojennych, potrzebowałem więc pilnie pomocy w konwersacji z publicznością, która jako żywo zawartością antologii była zainteresowana.

Zainteresowana też była tym, co się dzieje w Polsce. W trakcie rozwijającej się dyskusji zauważyłem jednak, że ci skądinąd dobrze wykształceni ludzie, często starsi ode mnie – a byłem wszak wówczas człowiekiem trzydziestoletnim – nie do końca rozumieli o czym do nich mówię, zwłaszcza gdy rozmowa schodziła na kwestie związane ze stosunkiem Polaków do wschodnich sąsiadów. W pewnym momencie zatem zdecydowałem się na zadanie pytania testowego i poprosiłem, by wskazali kraje leżące między Polską a Rosją. Matka, która była moim pośrednikiem, uśmiechnęła się zanim przełożyła pytanie i nieco je – o czym dowiedziałem się później – rozwinęła, podkreślając, że nie chodzi o państwa (*Staaten*), lecz o kraje (*Länder*). Jednak mimo tej podpowiedzi publika i tak milczała, jakby nie rozumiejąc, o co mi chodzi.

W tym momencie do rozmowy włączył się ojciec i ze swadą wygłosił zwięzły wykład o Litwie, Białorusi oraz Ukrainie, a przy tym nie omieszkął powiadomić zebranych o istnieniu ośrodka polskiej myśli politycznej, jakim była paryska „Kultura” i jaką rolę w jej politycznym programie odgrywała rozwijana przez Jerzego Giedroycia i Juliusza Mieroszewskiego koncepcja ULB. O tyle to było ważne, że na sali siedziało sporo młodych ludzi autentycznie zainteresowanych kwestiami politycznymi. I, oczywiście, sprawy poezji i jej reakcji na świat, w jakim żyjemy, zostały w trakcie tego spotkania mocno zmarginalizowane, dyskusja zaś skupiła się przede wszystkim na sprawach politycznych, w końcu dla nich dość ważnych, skoro żyli w samym centrum podzielonego miasta, kraju i świata. Ważnym i aktualnym wydarzeniem było wówczas pozbawienie obywatelstwa NRD – w trakcie jego tournée w Niemczech Zachodnich – poety i niezwykle popularnego barda Wolfa Biermanna, co wywołało w środowisku literackim Niemiec (Wschodnich) dość żywe reakcje i protesty.

Zdałem sobie wówczas sprawę, że w krajach Zachodu być może od biedy ludzie zdają sobie sprawę z tego, że istnieje i gdzie mniej więcej leży taki kraj jak Polska, ale o Bałtach, Ukraińcach czy Białorusinach nikt nie ma najmniejszego pojęcia – na wschodzie istnieje tylko Rosja, której oficjalna nazwa brzmiała Związek Sowiecki. Gdy się nad tym zastanowić, nie ma w tym nic dziwnego – ludzie na ogół nie wiedzą, na jakim świecie żyją, zagadką jest położenie Gwatemali,

Birmy czy Sierra Leone i nie bardzo wiadomo, skąd pochodzą wspaniali sprinterzy z Trinidad-Tobago, a już z pewnością niewielu jest Polaków, którzy zdolni byłoby powiedzieć, jakie są składowe części Federacji Rosyjskiej i ile w owej federacji członków uczestniczy, podobnie zresztą jak niewielu umie wyjaśnić, dlaczego Niemcy to nie liczba pojedyncza, lecz mnoga i ile krajów (landów) niemieckich składa się na Republikę Federalną – ba, nawet polscy europosłowie najczęściej nie mają o tym zielonego pojęcia.

Większość z nas żyje w świecie, którego nie zna, a w każdym razie nie do końca ogarnia jego skomplikowanie i złożoność. Oczywiście, nie ma powodu, dla którego Polacy mieliby znać wszystkie rodzaje śniegu wyodrębniane i nazywane osobnymi słowami przez ludy północy, ale jest wiele powodów, dla których warto wiedzieć, jakie jest miejsce własnego kraju w procesie historycznym, w jakim uczestniczy, tym bardziej, że jest to ledwie tysiąclecie, a zatem jedna piąta dziejów Chin. Tymczasem większość nas kończy szkoły, kompletnie nie znając historii własnego kraju na wschodzie i nie zaskakuje zdumienie, jakim reagują moi skądinąd uczeni koledzy i koleżanki na wiadomość o tym, że granica polsko-turecka (1478–1792) łączyła i dzieliła oba kraje przez bez mała jedną trzecią naszego istnienia jako państwa wolnego i suwerennego, do czasu rozbiorów. Niewielu też spośród naszych maturzystów, mówiąc o Wielkim Księstwie Litewskim, zdaje sobie sprawę, że sięgało ono po Morze Czarne, językiem zaś urzędowym był w nim nie, jak zdaje się sugerować nazwa, litewski, lecz ruski. W ogóle Polakom wydaje się, że ich historia działa się raczej na zachodzie niż na wschodzie, ale jednocześnie nie wie, że część obecnych ziem ich kraju w standardowy obraz ich dziejów raczej się nie wpisuje – w końcu ziemie Śląska nie znają doświadczenia rozbiorów, nie należały bowiem w tym czasie do Polski. I nie wiedzą, gdy uczą się w szkole o początkach literatury w języku ojczystym, że nasi wschodni sąsiedzi, nienależący do „łacińskiej Europy”, używali w piśmie swego języka dużo wcześniej.

Może zatem zdumienie towarzyszące doświadczeniu tego, że w roku 1977 Niemcy nie mają pojęcia o istnieniu takich krajów jak Litwa, Białoruś i Ukraina, było co najmniej nie na miejscu. Bo niby skąd mieli o tym wiedzieć? Ba – można założyć, że Niemcy z zachodnich landów nie mieli wówczas pojęcia o tym, że ich podzielony kraj graniczy z Polską, do dziś zresztą wielu z nich nie do końca zdaje sobie z tego sprawę...

PIOTR SZEWC

Z powodu i bez powodu (67)

Sad pana Kawy i fortepian

W bliskim sąsiedztwie ogródka żył – kwitł, owocował, puszczał dzikie pędy, tracił liście i usychał – sad pana Kawy. Znajdował się naprzeciwko gospodarstwa Dziadków po drugiej stronie drogi – najpierw błotnistej lub pylistej, bo były to wyżłobione w gruncie koleiny, później szutrowej, wreszcie asfaltowej. Sad był duży, równie długi, co w przybliżeniu szeroki, czyli w obrysie kwadratowy. Odcinek przylegający do drogi porastała rzadko przycinana, wybujała grabina, na którą z przesadą mówiono szpaler. A nad grabiną górowały dwie okazałe, ale mocno już zdeformowane, poranione i spróchniałe czereśnie odmiany poznańskiej. Co roku trochę potajemnie, bo bez pytania o zgodę pana Kawy lub pani Kawowej, wspinałem się na nie dla owoców, ale zawsze szybsze ode mnie okazywały się szpaki. Oprócz dwu sędziwych drzew czereśniowych pośród grabiny rosła akacja. Nie wiem, kiedy został posadzony sad, bo gdy się urodziłem, już był. I w moich oczach na pewno był stary, jak sami jego właściciele – pan Kawa i jego żona Irena. Rosły w nim kilku odmian jabłonie (wśród nich renety i kosztele), grusze, śliwy i wysokopienne wiśnie. Poza tym wielki jak gmach, rozgałęziony orzech włoski i, za stodołą jego mniej okazały, bo młodszy brat. U stóp orzecha seniora stała zardzewiała i omszała pompa żelazna z długim, wygiętym ramieniem, dolną część ramienia zdobiła – nie wiem, czy była to tylko ozdoba – metalowa kula. Ale pompy Kawowie nie używali; sąsiedztwo obory sprawiało, że woda była brudna. To dlatego, odkąd pamiętam, pan Kawa z wiadrami przychodził po wodę do Dziadków. Żadnego tłoku i zagęszczenia: drzewa owocowe miały dla siebie wiele miejsca, bo posadzono je tak, by rosły swobodnie, nie zaczepiały o siebie gałęziami, by mogły obficie czerpać pokarm i nie konkurować o światło. Rozstawę rzędów pozostawiono na tyle szeroką, że przestrzeń między nimi zajmowały zagony ziemniaków i buraków pastewnych. Przez pewien czas jeden z zagonów użytkował mieszkający w Kornelówce pan Zawila, uprawiał na nim grykę. Część

przeźreni między drzewami porastała trawa – od wiosny do jesieni pasła się na niej czarno-biała krowa pana Kawy. Trawę skubały gęsi i grzebały się w niej kury. Sad otaczał obejście Kawów. Najbliżej drogi stał obszerny, parterowy, drewniany dom na podmurówce. W domu znajdowały się dwie kuchnie i trzy pokoje – w największym, zaraz za progiem stał zakurzony, rozstrojony fortepian. Miała na nim grać jedyna córka Kawów, Bożena, nie pamiętam jednak, żeby kiedykolwiek grała. Domu Kawów nie ma, a co się stało z czarnym fortepianem? Zachował się mocą niezwykłego zbiegu okoliczności czy cudu bodaj jeden klawisz? Na prawo od domu, za pompą i pod parasolem korony wielkiego orzecha, stała niewielka obora, pochylona, ale stabilna siłą wieloletniego nawyku trwania wbrew, można powiedzieć, gospodarzom, pogodzie i upływowi czasu. Mieszkała w niej krowa, była też wydzielona część dla świni lub świń. A na lewo, za okazałym, rozłożystym i kulistym krzakiem jaśminu, stał ciąg kilku pomieszczeń o różnym przeznaczeniu: kurnik (przed kurnikiem znajdowało się kilka okien inspektów z południową wystawą), spichlerz, komórka na narzędzia i pomieszczenie, o którym Marysia mówi, że nazywano je wozownią. Pan Kawa nie miał konia, co znaczy, że nie miał go za mojego życia. Być może koń czy konie były u Kawów, nim się urodziłem, a jeśli był koń czy konie, to najpewniej musiał być i wóz, stąd nazwa wozowni, jednak w moim pojęciu mocno na wyrost. Temat konia nabiera szczególnego znaczenia, Marysia mówi mi bowiem, że ojciec pana Kawy był kowalem i że z lat wczesnego dzieciństwa pamięta stojącą przy drodze kuźnię; ja niestety kuźni czy tego, co mogło po niej pozostać, nie widziałem. Północną stronę podwórka zamykała stodoła, w „moich latach” zazwyczaj pusta, może leżało w niej trochę słomy. Myślę, że zarówno dom, jak i zabudowania wraz z sadem inaczej wyglądały i funkcjonowały, gdy wraz z rodziną Kawów w jednym domu mieszkała młodsza siostra pana Kawy, Maria Szwabowa, nauczycielka, wdowa, matka córki i dwóch synów. Nim się urodziłem, pani Szwabowa z dziećmi wyjechała do Szczecina, zabrakło jej gospodarskiej ręki, rozsądku i zapobiegliwości – akurat tych cech pan Kawa moim zdaniem nie miał. Dlatego obejście Kawów z czasem coraz bardziej pustoszało, w którymś roku zabrakło nawet krowy; po podwórku i sadzie kręciły się tylko kury. Koło połowy lat siedemdziesiątych babcia regularnie odwiedzała swoją ciężko chorą, będącą w podeszłym wieku matkę, a moją prababkę Mariannę Jaworską w Kornelówce. Bywało, że towarzyszyłem babci. Przechodziliśmy wtedy przez podwórko i sad pana Kawy – dalej teren nieznacznie podnosił się, by osiągnąć rozległy i łagodny szczyt – czyli „górze” – po którego drugiej stronie rozciągała się tak droga sercu babci Kornelówka. – Tylko nie zaglądam tam, bo może cię lis ugryźć – uprzedzała mój zamiar babcia, bo chciałem uchylić wrota i zajrzeć

do pustej stodoły. A w opustoszałej stodole zamieszkały lisy, miały norę i święty spokój. Ani razu jednak lisa nie zobaczyłem. Stodołę mijaliśmy spieszonym krokiem, mijaliśmy sad i zagonami zmierzaliśmy ku „górze”. Przemijały i powracały pory roku, drzewa w sadzie Kawów dziczały i próchniały, jesienią sypały się i gniły w trawie jabłka, rozpadały się zabudowania, kolejno odchodzili gospodarze. Zostało, jak babcia mówiła, szczerze pole. Zastanawiam się, czy jest to sprawiedliwe. Nie wiem.

ARTUR SZLOSAREK

Notatki do zapomnianych podróży (12)

Zaczernione strony. Spontaniczny remanent

Niepisanie zabiera mi coraz więcej. I przy tym jest łatwiejsze niż do tej pory bywało. Kto wie, może brak słowa to przepływający obok nas bez świateł ostrzegawczych i morskich latarni Lewiatan, biorący chwiejny kurs na abstrakcyjną ciemność, kryjącą pozbawioną autoironii i pokory ziemię? Coraz też więcej życia poświęcam na kontemplacyjne nieczytanie. (*Das Buch Jonah* i *Schöpfung im Wort Weinreba* niech będą na to dowodem). Kto wie, może książki nie pragną być przeczytane – może chcą tylko zaistnieć, powstać, być? Czy jako nieoczekujące na dotyk i sumienną lekturę nie mogą stanowić źródła największej, a więc poprzedzającej słowo, inspiracji? Muszą jednak, tak mi się teraz zdaje, być w zasięgu myśli i wzroku; na półce, pod ręką: jak lustro, okrągły stolik, talerzyk i świeczka, służące do wywoływania duchów. Bo kto może przewidzieć, kiedy przyjdzie – i nie rozejdzie się po kościach po cichu – ten właściwy i nieodparty czas na niezakłamyany kontakt pod jednym z dwóch drzew?

„Bunt nie rozstrzyga wszystkiego; ale przynajmniej stawia opór. Kiedy to czyni, światło południa sływa na historię. Dookoła cienie walczą przez chwilę, potem nikną; ślepcy dotykając powiek mówią, że to jest właśnie historia. Cienie nie pozwalają ludziom Europy dojrzeć świetlistego punktu. I ludzie zapominają o terażniejszości dla przyszłości, o istnieniu dla mglistej potęgi, o nędzy przedmieść dla promiennego Miasta, o sprawiedliwości codziennej dla jałowej ziemi

obiecanej. Zwątpili w wolność osoby i śnią o dziwnej wolności gatunku; nie chcą samotnej śmierci i nieśmiertelnością nazywają agonię zbiorową. Nie wierzą w świat i żywego człowieka: Europa przestała kochać życie, oto jej tajemnica”.

Albert Camus, *Człowiek zbuntowany*, przełożyła Joanna Guze

Znaczenie większości spraw i wniosków, z jakimi zwraca się wciąż (niekiedy jeszcze) do mnie osobiście i w trybie pilnym świat, pojmuję dopiero wtedy, kiedy na właściwą odpowiedź czy reakcję jest już – i bezpowrotnie – za późno. Chwytam za gardło sens, za rękę albo sukienkę, trzymam kurczowo za chrome słowo, ale najczęściej poniewczasie; wtedy, kiedy pojawiające się na horyzoncie dane przeistaczają się w bezpieczeństwa powidoki i staczają w zwolnionym tempie we własne przeciwieństwa – albo gdy już lądują na nowo otwartym lotnisku w Dolinie Jozafata, błędnie identyfikowanej z doliną Cedronu. W tym rozproszonym świetle (wątego strumienia między Górą Oliwną a Wzgórzem Świątynnym) nie wypada się nie przyznać, że dopiero przedwczoraj przyjąłem do zaczadzonej dwutlenkiem węgla wiadomości dobrego i złego, że moim przewodnikiem nie mógł zostać żaden z klasyków, gdyż wyznaczona z góry do tej misji pokojowej okazała się być moja aktualna szefowa, której intelekt wraz z pakietem inteligencji emocjonalnej z pewnością nie różni się w istocie wiele od tłustego karpia ludzkiej wielkości na nanosekundę po wynurzeniu z mułu. Wystarczy spojrzeć jej w oczy – a te oczy nie mogą kłamać... A więc nie Jezus – tylko karp i żeby chociaż tak jak u Mickiewicza: srebrnopióry... Nie Kierkegaard – lecz Harari (Yuval Noah). Nie Eliot – a Tokarczuk, która czerni papiirusy, jak wyznaje, dla inteligentnych. Doceniłem więc wreszcie – ja, buntownik bez powodu, po ponad dwóch mileniach zmagania i mnożenia błędów opartych o błędy, że dobrze znaleźć miejsce w szeregu, nawet gdy na maszerowanie w nogę nie ma żadnych szans.

Ten karp, wyjęty z mułu na zakończonej właśnie z powodzeniem próbę końca świata, a cud to niewątpliwy, przemawia ludzkim głosem, a więc: po niemiecku... To, że wpisuje się przy tym (on, ona i to coś bezgramatycznego pomiędzy nami wszystkimi) wolność ubezpieczającym głosem w chlubną tradycję szczekaczek w komunikacji, które w regularnych odstępach, bo co pięć minut, przypominają o obowiązku zasłaniania ust i nosa maskami FFP-2, jest wartością dodaną. No bo, proszę sobie przedstawić: nad ziemią żar się z nieba ograniczonego pakietem klimatycznym wylewa; dwutlenek paruje z przechodniów, wymaglowanych rozgrzanymi do czerwoności walcami siódmego miesiąca (lipca) w całkowitym zenicie apokaliptycznego lata (o czym życzliwe informuje główne wydanie dziennika), podniesionego ciśnienia ze strachu, temperatur topiących asfalt,

szkło, metale i żelbetony biurowców, robotników, sprzedawców, urzędników, wszystkich nas razem i na raz wziętych na capstrzyk, *männlich-weiblich-diverse*, pozostawiających ślady węglowe, zagapionych bez pojęcia w *chemtrails*, które podkreślają piękno śmiertelnego błękitu nad głowami. Tak jest na zewnątrz. A wewnątrz – jak? W środku żółtego wagonu linii transportowej U9, relacji Osloer Strasse – Walther-Schreiber-Platz? W godzinie szczytu? Oddychać już nie ma czym. Oszczędzamy ku europejskiej chwale energię, to i klimatyzacja nie działa. Zresztą, oszczędzamy tę energię od lat, gdyż odkąd wprowadzono wagony nowszej generacji, klimatyzacja nigdy nie była włączana, no może na początku, jakieś piętnaście lat temu... Ważne, że klimat... jest. A więc dusimy się. Ze spokojem na twarzach. W poczuciu optymalnie spełnianego obowiązku, w trosce o życie bliźniego. W obowiązkowych maskach FFP-2 na twarzach. (Koniecznie zakryj usta i nos). A więc nie ma lekko. (Szkodliwości noszenia masek już dowiedziono, tak jak i ich przydatność do depopulacji czy tresury). Jest wojna. Biologiczna. Klimatyczna. Informacyjna. Kognitywna. Kinetyczna. Aż pięć całych w jednej: bingo!, chociaż ostatnia otwiera przed nami najlepszą perspektywę: na globalny konflikt nuklearny, ale to przecież tu poradzimy sobie najlepiej, już nam to w szkole mówili: w razie ataku należy wejść pod ławkę albo pod stół, wyciągnąć się wzdłuż kaloryfera, założyć okulary przeciwsłoneczne oraz nie oddychać. Tak, tak. Spoko. Niebawale? A jednak prawdziwie! Niby wiedziałem, że Niemcy to n o r m o p a c i, ale co innego – poznać teorię, a doświadczyć się w praktyce. W maskach przeciwpyłowych w wagonie cisną młodzi, starzy, kobiety, piękne i najpiękniejsze, mężczyźni, kobietony, dzieci, babo-chłopy, modelki tudzież chłoporobotnicy. Skoro kazali – to trzeba! Transwestyci, pederasci, poeci, inżynierowie dusz, architekci, drag queeny, Junony, pracownice najemne, *drama queeny*, zmarli i kandydaci na zmarłych, właścicielki piesków, chomików, szczurów udomowionych, Walkirie, w tym Blixa Bargeld, albowiem wielkim artystą jest, sprzątaczkę, pokojówkę, malarze, bracia, piekarze, suwnicowe, elektrycy, prostytutki, Gretchen, Hans Ditrich i Herbert Grönemeyer, a nawet i ona, ta wysiadająca we wtorki i czwartki na Ku'dammie, wytatuowana od stóp do głowy czarnowłosa laska w słuchawkach (naprawdę piękna, powiadam wam) z białym *no future* na czarnym podkoszulku z dziurami (musi mieć ich kilka). Gdyby im nakazano się zakorkować (tam), z pewnością by to uczynili. Przy świadkach. Bo najbezpieczniej. (Przecież wymazy na dżumę robili do niedawna po instytucjach oraz zakładach – dwójkami). Tutaj mówi się, że to początek; w Polsce koniec. Jednak zdarzają się potwierdzające regułę wyjątki. Pewnego razu w wagonie pruski ormowiec zaczął machać rękami w stronę rosłego Murzyna (wiem, że blues to zakazana muzyka), który

podróżował bez maski przeciwpyłowej na całe pół twarzy. Lecz nie pojął tej intencji i gestem zapytał, jaka sprawa? Ormowiec zaś odsyknął przez czarne FFP-2: „M-a-s-k-e!”. Że niby co, gdzie, nie ma, jak mieć ma! I się zaczęło! Ów Murzyn (wiem, że nadużywam zakazanego) w czystym niemieckim wy tłumaczył Prusakowi, że to nie czas, kiedy biały mógł nakazywać takim, jak on, cokolwiek, a ponadto zapytał uprzejmie, czy wie, kiedy się wynosi na tamten świat, bo skoro tak pilnie pilnuje innych, to pewnie dlatego, że po szprycy przypominającej. Prospołeczni Niemcy, bo był to niewątpliwie modelowy typ prospołecznego wychowawcy, jakich tu niemało, kiedy im się obcokrajowiec przeciwstawi, przeważnie wycofują się na z góry upatrzone pozycje, co też i ten uczynił. Reszta pasażerów okazała stronom konfliktu obojętność, tak jak i pewnie nie reagowałyby, gdyby ktoś nagle zaczął policzkować lub okradać staruszka. Do tej dosyć rozpowszechnionej tutaj znieczulicy nie trzeba było lockdownów, *hard* i *light*, klęknięcia przed narodem kanclerzycy, czule zwanej karlicą, masek, ani też: tej dobrowolnej i eksperymentalnej terapii genowej... Znalazłem się w podobnej sytuacji sam, tyle że jakby ciut *a rebours*. Oto bowiem jadę tym wagonem bez maski, bo można się przyzwyczaić do głupich reakcji, przesiadania się innych, uporczywego wpatrywania, również estetycznego w istocie ubolewania nad zniewoleniem, czy etycznego osamotnienia bez znieczulenia – choćby dlatego, że takie wychylenie, czy mała transgresja, odstępstwo od niesprawiedliwej normy, nie jest pełne, ani szczelne. Wiesz bowiem, że nie jesteś jeszcze sam: a to robotnik z Rumunii albo Polski jest bez maski, a to – tych najwięcej – młody Turek z kumplami mają przymus w głębokim poważaniu, a czasem trafi się i ładna dziewczyna albo kobieta z klasą. Mało nas, ale nie raz przychodzi na myśl, że nie jest aż tak bardzo źle, skoro nie każdy dał się zredukować do poziomu biologii albo, jak podpowiada Agamben – *nagiego życia*, choć rozczarowań i niespodzianek było, jest i będzie sporo... Jadę więc tym U9 bez maski. Po prostu. Mógłbym napisać, że czytając Eliota czy Audena, co mi się też przecież zdarza, ale nie, w rękach mam egzemplarz „Nowych Książek” – z wieszczem z Matarni na okładce, dostałem od przyjaciela w Krakowie. Czytam, zdumiony wysokim poziomem omówień, aż tu nagle wyrastają nade mną, bo siedzę, grubas z Murzynem, odziani w mundury strażników porządku. Grubas: „Proszę założyć maskę”. Ja: „*I can't breathe*”. Murzyn: „Jest panu słabo? To może zaczerpnie pan powietrza i odpocznie na zewnątrz?”. Przypominam: mamy na zewnątrz infernalne piekło rozgrzane do czerwoności jak zawartość pieca marthenowskiego, jest emisja gazów (sam widziałem w dzienniku), koronawirus, który mutuje (aktualnie wariant *centaurus*), właśnie ogłoszony przez dyrektora Tedrosa z WHO, lekceważący wynik głosowania powołanej w tym celu rady doradczej,

globalny stan zagrożenia zdrowia ze względu na małą ospę, śledzą nas kamery i kupiony za pieniądze telefon, będzie krach, jak zamach na WTC plus ewakuacja z Afganistanu równocześnie, tyle że do n-tej potęgi, walka o ogień, kromkę i wodę do picia, zaś bez kodu QR (*quick release code*) nie wpuszczą do toalety. Nad Bundestagiem, Urzędem Kanclerskim i ministerstwami spraw powiewają dziś flagi LGBTQ+ – tak mamy na zewnątrz i będziemy mieli, bo the Great Reset jest progresywny, zaś *smart city*... Dobrze. Ale jak takiemu Murzynowi odmówić?

Aldous Leonard Huxley był wewnątrznie przekonany (ciekawe, po której stronie barykady by stanął dziś, w masce czy bez; czy, jak niektórzy znani mi osobście poeci, opowiedziałby się za o b o s t r z e n i a m i?), że prawdziwa dyktatura będzie sprawiała wrażenie demokracji – „więzienia bez murów”, w którym niewolnicy nie zamarzą nawet o buncie, zaś klawisze wraz z tajną policją i podległym prezydentowi wojskiem podzielą wraz z nimi poprzeczną miłość do braku wolności poprzez niepohamowaną konsumpcję i udział bez mrużenia oczu i mikrona dystansu w kulturze masowej. I w sumie nie wiem, jak mam czytać dzisiaj *Nowy wspaniały świat* – jako przestrozę czy też: program? W każdym razie: nie był w stanie przewidzieć, że przez wypaczone drzwi percepcji oraz zamknięte na oścież przez COVID-19 okno możliwości wpadnie nieoczekiwany, choć w otwarte ramiona, *Asmodeus*, to znaczy się sorka, wróć: *homo ex machina deus*. Bez grama kwasu przy nieżywej duszy... Ciało o nazwie własnej Yuval Noah Harari, bo o nim mowa, ma czterdzieści sześć lat i już z nieodpartą pewnością na sto procent wie, że Chrystus i Jego Zmartwychwstanie (*I'shloshet yamin*) to *fake news*. Warto powtórzyć ze zrozumieniem: „*Jesus rising from the dead and being son of God is fake news*”.

Harari, profesor historii w jerozolimskim Uniwersytecie Hebrajskim, jest najlepiej znanym na świecie prorokiem, oddanym bez reszty radykalnym, wrogim istocie ludzkiej, jaką znamy, przejawom scjentyzmu; albo, że użyję innego języka, głoszącym *technologiczny mesjanizm*. Zresztą, wedle Harariego, mesjasz już nadszedł i za siedzibę obrał sobie Dolinę Krzemową – w Kalifornii, a imię jego *artificial intelligence*, w skrócie: AI. W tym sensie też wypadałoby uznać profesora za rzecznika prasowego owego mesjasza, którego godzina wybiła właśnie na wieży, ale który nie pochodzi z rodu Dawida. Bo jak inaczej go nazywać, skoro jego praca polega na „budowaniu mostu między środowiskiem naukowym a domeną publiczną”? No jak nazwać go inaczej, skoro „*Silicon Valley* jest miejscem, gdzie formułowane są nowe religie”, mające – w odróżnieniu od starych i boskiej kreacji, która była organiczna i w swojej formie przecież niedoskonała – zapewnić ludziom „szczęście, sprawiedliwość i życie wieczne”, a to dzięki cyfrowemu

przekroczeniu ograniczeń, nierozzerwalnie związanych z materią? A co ten rzecz-
nik – w swoim środowisku – myśli o ludziach, będąc zdeklarowanym transhuma-
nistą? Człowiek od dawna nie dysponuje wolną wolą, jeśli takową w ogóle dyspo-
nował, i jest istotą niezłożoną, prostym: הבקאה תיח – zwierzęciem już nawet nie
ofiarnym, bo hakowalnym. Tak. Człowieka można w sposób nieskomplikowany
zhakować i to bez odwołania, oraz też: nie bez z góry upatrzonego celu zawład-
nąć jego DNA, tym kodem, uznawanym onegdaj bądź to za odmianę antycznego
fatum, bądź odcisk boskiego palca, ślad po genezie, stworzeniu na podobień-
stwo, czy rodzaj niepowtarzalnego wzoru, odsyłającego do scen pierwotnych,
a będący dzisiaj zaledwie „mokrym twardym dyskiem”. Takie *zhakowanie* już się
w zasadzie dokonało, ponieważ żyjemy w świecie, w którym wielkie korporacje,
posiadające niezliczoną ilość analitycznych danych o naszych osobach, także
danych jak najbardziej prywatnych, które zbierały przez lata za pośrednictwem
mediów społecznościowych i wyszukiwarek w sieci, oraz dysponujące algorytmami,
obsługiwanymi przez AI, potrzebnymi do niezbędnej, bezbłędnej i głębokiej
analizy, wiedzą lepiej od nas samych, istotach chwiejnych emocjonalnie, kim
jesteśmy, czego potrzebujemy i dokąd zmierzamy.

Mesjasz z Doliny Krzemowej, posługujący się sztuczną inteligencją, w ze-
tknięciu z którą kij dany Mojżeszowi przez JHWH na świadectwo obcowania twa-
rzą w twarz, a nie przez lustro, to mała Miki, nie jest jednak naiwnym altruistą,
lecz źródłem projekcji mocy: decyzyjnej i przekształceniowej technokratyczne-
go *filantropokapitalizmu*, którego spełnioną formą będzie królestwo na ziemi,
zbudowane na trwałych i bezwzględnych podstawach neofeudalizmu. Bo choć
wprawdzie dzięki obecnej potędze mesjańskiej, będącej do dyspozycji, znikła
już potrzeba „oczekiwania na Jezusa Chrystusa w celu przezwyciężenia śmierci”,
gdyż to „AI i biotechnologia dają nam boskie moce kreacji i destrukcji”, to jednak
nie uczynione to będzie za friko... *Qui bono?* – oto zawsze jest pytanie. Ale odpo-
wiedź jest prosta. Trudniejsza do zniesienia będzie jednak odpowiedź na pytanie
inne: kto poniesie koszty tego eksperymentu, czy skoku na ludzką wolność, istotę
i zasoby („nie będziesz miał niczego i będziesz szczęśliwy”)? Bowiem chodzi o cie-
bie, o mnie, nasze miłości, pasje, rodziny, przyjaciół, cały ten świat wartości, idei
oraz ich wzajemnych relacji, bez którego nasze życie będzie już tylko nie naszą
biologią i co najwyżej (i to: w najlepszym wypadku) bezsensownym ponawia-
niem narzuconych odgórnie gier w pozory pozorów, klisze i imitacje, wygenero-
wane bliki, odbicia i symulakra. Nad demontażem, zniesieniem i unieważnieniem
życia trwa przecież od dawna wytężona praca u postaw w ramach choćby *Cancel
Culture*. Jak to powiada Harari? „Musimy pracować z BESTIĄ, a nie przeciwko niej”.

Obecna technologia wedle Izraelity, absolwenta *Jesus College* Uniwersytetu Oksfordzkiego, daje nam spore pole do popisu, jeśli chodzi o taką współpracę. Dolina Krzemowa pracuje nad formami „podsłórnego nadzoru” obywateli, zaś COVID-19 otwarł niedawno niezliczone możliwości rozpoczęcia przyspieszonego wdrażania bezbolesnej – bo rzadko spotykającej się z oporem – *bioinwigilacji*... Osobiście nie radziłbym tych słów uznawać za jakąś odmianę *Great Moon Hoax*, bo to jest element, bez którego nie byłoby Wielkiego Resetu... Najpierw zdjęcia biometryczne w paszportach, masowe testowanie gromadzące genetyczne dane, potem wyszczepianie, czyli masowy udział w terapii genowej, następnie paszporty kowidowe, karty kredytowe, kontrolujące ślady węglowe, punkty społeczne, dalej *under the skin surveillance*, czyli czipowanie (kwestię nieodległej w czasie możliwości wszczepiania telefonów do mózgu podniósł w zajmujący sposób dyrektor generalny firmy NOKIA na ostatnim spotkaniu *World Economic Forum*). „Ludzie nie są już nawet potrzebni jako konsumenci”, podczas gdy „Hitler ze Stalinem to nic wielkiego w porównaniu z kombinacją AI i biotechnologii”, jak dopowiada Harari, tej drobnej postury weganin w skarpetkach *Odd Socks*. Zapytany, a co z ludźmi, skoro według niego i pracę ludzką, i w konsekwencji: ludzi samych, zastąpi w tej nieubłaganej logice dziejowej *artificial intelligence*, czyniąc z nich *useless people*? „W tym przypadku rekomenduję narkotyki i gry komputerowe” – odpowiada. A więc: hej!, to nawet nie „*sex, drugs and rock’n’roll*”, tylko gry komputerowe? Tak, dopowiem i ja, tak będzie w fazie obecnej, przed magicznym rokiem 2030, a potem AI włączy jakiś boski odkurzacz, *devine vacuum cleaner*, i, proszę państwa, jednak po uprzednim wyjęciu zdrowych organów, o ile takie będą jeszcze po diecie typu „Filantrop”, opracowanej w etycznie niepodważalnym celu ocalenia planety, za którą to karmę niektórzy celebryci już w chwili obecnej daliby się pociąć, zapraszamy, mówiąc językiem ezopowym, na hulajnogę i lody! Jak mawiała zmarła niedawno zwolenniczka eugeniki, zrównoważonego rozwoju i radykalnego maltuzjanizmu, ulubienica Klubu Rzymskiego i częsta gościna w Davos, Barbara Marx Hubbard – celem jest miliard. Nie więczej.

Yuval Noah Harari jest autorem bestsellerów, rozchodzących się w milionowych nakładach – jak cały zachodni świat długi i szeroki. Ten nadworny filozof, bo za filozofa się niewątpliwie uważa, Klausa Schwaba, człowiek sukcesu bez wątpliwości i właściwości, ogłosił m.in. takie wielostronicowe dzieła, jak *Sapiens: od zwierząt do ludzi*, *Homo deus: krótka historia jutra* czy *21 lekcji na XXI wiek*, którego lekturą w polskim przekładzie tudzież edycji Wydawnictwa Literackiego chwali się publicznie nasz skarb narodowy – Iga Świątek, a to już niepodważalne potwierdzenie siły oddziaływania. Ta myśl jednak sama w sobie i jej *Ding an sich* – przy

całym wsparciu możliwych świata tego: jest bowiem przecież dzieło Harariego poprzędane wstępami Gatesa, omawiane i wnikliwie komentowane przez Obamę, zaś Harari przyjmowany przez samych gigantów, takich jak Macron, czy ostatnio w Poznaniu Mateusz Morawiecki (bilety na spotkanie po 7 tysięcy), który uważa go za przyjaciela, by na literze M (jak miłość) poprzestać – nie jest szczególnie porywająca czy odkrywczą. Jako niewątpliwy spadkobierca intelektualny Huxleya i Marcuse’a, przyjmowanych dosłownie, oraz Zbigniewa Brzezińskiego, nie wymyśliłby jednak prochu bez przemożnego wpływu wizjonera tej miary, co Jacques Attali. Może jeszcze: dwóch pierwszych fimów Jamesa Camerona o Terminatorze. W moim przekonaniu fenomen, z jakim niewątpliwie mamy do czynienia w tym wypadku, jest czystą odmianą *cybernetycznego lucyferianizmu*. Dzieło Harariego bezwzględnie kojarzy się z promocją cywilizacji śmierci i, co równie oczywiste, zaprzecza temu, co najcenniejsze w kulturze od Homera po Herberta. To wizja *antykultury*, która stopniowo wcielana jest w życie przy naszej wspólnej aprobacie lub obojętności – choćby przez takie realizacje jak *Metaverse*, by na tym poprzestać.

Pisane poetyckim szyfrem

Oskar Vladislav de L. Milosz herbu Lubicz to z pewnością jedna z najbardziej wyjątkowych, fascynujących i zarazem zagadkowych postaci w literaturze oraz kulturze dwudziestego wieku. Sama jego biografia to gotowy materiał na powieść. Urodzony na Litwie w okresie przed pierwszą wojną światową, syn słynącego z niezwykłych przygód oraz romansów bogatego ziemianina oraz pięknej Żydówki, od dwunastego roku życia wychowywał się w Paryżu. Znakomicie mówił po polsku, ale językiem jego dzieł literackich stał się francuski. Niebywale bogaty pędził radosne i nieco hulawcze życie towarzyskie do rewolucji lutowej, kiedy to swój ulokowany w obligacjach majątek prawie całkowicie stracił. W październiku 1914 roku, po próbie samobójstwa, doznał mistycznego widzenia i od tego czasu zupełnie się zmienił: zaczął studiować Biblię, kabałę, pisma mistyków, różokrzyżowców oraz teksty hebrajskie, stając się w tej dziedzinie prawdziwym znawcą. Co więcej, uwierzył w swoje posłannictwo i zaczął głosić własny system mistyczny, z namiętnością proroka potępiając swoją epokę i przepowiadając światu zagładę, w czym niektórzy dopatrywali się rysów szaleństwa. Po pierwszej wojnie światowej przyjął obywatelstwo litewskie oraz

został przedstawicielem dyplomatycznym Litwy toczącej wówczas spór o przynależność państwową Wilna. Pod koniec życia osiadł w małym domu w Fontainebleau pod Paryżem, gdzie zmarł tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej. Pelen pogardy dla literatury jemu współczesnej za największych pisarzy wszechczasów uważał Dantego, Goethego, Byrona i Swedenborga. W swoich intuicjach, które zawarł w poemacie metafizycznym *Ars Magna*, odkrył teorię względności, wyrażoną w tym samym czasie w języku matematycznym przez Alberta Einsteina. Był autorem kilku tomów poetyckich, powieści *Miłosne wtajemniczenie*, a także dramatów mistycznych *Miguel Mañara*, *Mefiboset* oraz *Szawel z Tarsu*. Wydał ponadto zbiór baśni litewskich.

Wszystko to wiemy głównie dzięki Czesławowi Miłoszowi, który postać kuzyna oraz jego dzieła niestrudzenie przybliżał i popularyzował. Spotkał go dwukrotnie w Paryżu, w roku 1931 oraz 1935, i tak dalece zafascynował się dalekim krewnym, że w *Trzech zimach* wyraźnie uległ jego dykcji poetyckiej, zaś w kolejnych zbiorach esejów – od *Rodzinnej Europy* poprzez *Ziemię Ulro* do *Świadczenia poezji* oraz *Szukania ojczyzny* powracał do tej fascynacji, nie ukrywając, że lektura pism Oskara w znacznej mierze go ukształtowała. Oddał mu także pod koniec życia poetycki hołd w poemacie o wymownym tytule *Czeladnik* oraz przełożył na polski kilka z jego wierszy,

a także wspomniany poemat *Ars Magna* (Storge, 1993), natomiast na angielski obydwa poematy mistyczne.

Poetycki dorobek Oskara Miłosza był polskiemu czytelnikowi dotychczas znany dzięki wydanemu przez Wydawnictwo Literackie w 1983 roku dwujęzycznemu *Wyborowi wierszy* francuskiego poety. Jest zatem niewątpliwą zasługą Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego, że można przeczytać złożony z jego znakomitych przekładów nowy, dużo obszerniejszy wybór utworów Oskara Miłosza, zawierający także wcześniejsze przekłady pióra Bronisławy Ostrowskiej oraz Czesława Miłosza. Tłumacz nie ukrywa osobistej fascynacji tym twórcą. Jak pisze we *Wstępie*: „Pociągał mnie jego mistycyzm i wizjonerstwo, niezwykła muzyczność tej twórczości i fakt, że jest on właściwie outsiderem w poezji francuskiej”. I to ponadto, że „Był prorokiem i katastrofistą, a jak wiadomo, ludzkość takich jak on nie słucha...”. W czym wyrażała się ów dar proroczy? W tym choćby, że Oskar Miłosz w dziele *Apokalipsa św. Jana odczytana* już w 1933 roku przewidział wybuch drugiej wojny światowej, która miała się zacząć od Gdyni, skojarzonej przez niego z apokaliptycznym gniadym koniem. Wojna, jak przepowiadał, stanowiła jedynie pierwszy akt Apokalipsy, drugim stały się powojenne „czasy szyderczej brzydoty”. Potem nastąpić miało „Powszechne Samospalenie”, a następnie „era ludzkości odrodzonej, pogodzenie religii i nauki, triumf jednego powszechnego kościoła”. Przypomina Jeżewski, że francuski poeta w niewydanym artykule z 1927 roku „odmalował wizję zjednoczonej Europy, uwolnionej

z odwiecznych konfliktów i pokojowo, przyjaźnie współpracującej”. Ponadto w poemacie prozą *Ars Magna* intuicyjnie „odgadł wielki przewrót w teoretycznej fizyce i jego skutki, a mianowicie teorię Wielkiego Wybuchu, interpretując go co prawda religijnie: według niego akt stworzenia odbył się poprzez transmutację niefizykalnego światła w światło fizyczne, jak zresztą sądzili scholastycy średniowiecza”. Co więcej, „Doznał też łaski objawienia, że akt Stworzenia jest równoczesny z Ukrzyżowaniem i każda chwila życia na ziemi jest zadaniem sobie cierpieniem Boga”. Czesław Miłosz zwracał uwagę, że tego rodzaju przeświadczenie może być uznane za ostateczną odpowiedź na odwieczne pytanie *unde malum*, skąd zło, oraz zamyka dyskusję o odpowiedzialności wszechmogącego Boga za ból wszystkich stworzeń.

Zdumiewające, jak w alchemicznej retorce, pomieszanie składników! Religijnych i świeckich, archaicznych i nowoczesnych, konkretnych i wizjonerskich, osobistych i zawdzięczanych lekturze. Stąd także podstawowa trudność, jaką nastęrczają w lekturze utwory Oskara Miłosza. Pisane są szyfrem, do którego pewnego klucza dostarczają komentarze znawców tego pisarstwa, ale klucz ten nie do końca otwiera wszystkie znaczenia tego dzieła. Jeżewski układa dla ułatwienia życie i twórczość Oskara Miłosza w formę kilku triad. Jest to zatem równocześnie: „symbolista, romantyk i mistyk [...] W jego poezji dominują nostalgia, czułość i zmysł tajemnicy. A także trzy płaszczyzny, trzy rejestry, które przenikają się i mieszają: osobisty, duchowy i boski. Nieprzypadkowo, bo już samo

jego życie ewokuje formę triady: liber-tyzizm, oświecenie, nawrócenie". Tego rodzaju ujęcie jest bez wątpienia nieco schematyczne, ale pozwala wejść głębiej w enigmatyczne, pełne rozmaitych kulturowych i religijnych odniesień, wieloznaczne wiersze Miłosza.

Był symbolistą, bo szukał artystycznego zapośredniczenia dla swoich doświadczeń osobistych oraz mistycznych przekonań. Był romantykiem, skoro światu uznanemu za siedlisko upadku przeciwstawił z nietajoną odrazą swoje „ja” – dumne, samotne, pełne buntu i zagrożone w smutku. Był mistykiem, sięgającym w swoich poematach w dziedziny religijne dostępne niewielu, wyłącznie wybranym. Ale od francuskich symbolistów różniło go to, że jego zabiegi poetyckie nie polegały na kreowaniu obrazów czy pejzaży nasyconych trudnymi do odczytania znaczeniami, rozplywających się w wielorakich skojarzeniach. Przeciwnie, pisał językiem na pozór konkretnym, przejrzystym, posługiwał się obrazami o określonym i dającym się odczytać sensie, co nie znaczy, że ów sens był wszystkim dostępny – polegał bowiem na nawarstwianiu się wielorakich odniesień kulturowych, które były rezultatem niebywałej erudycji poety. Był mistykiem, ale takim, który na własne rozdarcie i rozpacz z powodu upadku tradycyjnych wartości, odpowiadał wizją przyszłego odrodzenia się chrześcijaństwa i powrotu do jego źródeł.

Łatwiejsze w lekturze wydają się wiersze z okresu modernizmu. Ich nastroj, pełen melancholii i smutku, poczucie odosobnienia, obsesja rozpadu i śmierci to stały repertuar tej poezji.

Wymowne pod tym względem są same tytuły: *Ostatnia kołysanka*, *Było to u schyłku...*, *Do szaleństwa*, *Agonia*, *Samotność*. Nowum stanowią powracające uporczywie dwa tematy: wspomnienia wczesnych lat dzieciństwa, spędzonego na Litwie, w otoczonym lasami pałacu rodziców oraz dialog z postacią kobietą, która przyjmuje wiele postaci i wiele imion.

Nostalgia za dzieciństwem przybiera postać mitologizowanych reminiscencji samotnych, naznaczonych fascynacją, ale i obawą błędzeń po dzikich zakątkach parku przodków w majątku Czereje. Gdzie był „dom mroczny, pełen cienia” (*Powrót*), „zagubiony raj płaczącej alei” (*Bezsensność*), „Gdzie z wielkich lili wodnych na jeziorze / Wznosi się zapach pierwszego czasu”. Przypomina poeta: „To tu, w tych głębokich pokojach o uśpionych oknach / Żył przodek naszej rasy / I tutaj też po długich podróżach / Przybył mój ojciec, aby umrzeć” (*Niedokończona symfonia*). Obecnie, co mogłem stwierdzić na własne oczy, wszystko zniknęło bez śladu – nie ma ani tego domu, ani parku, ani lasu wysokopiennych sosen. Jednakże opisom poety nie należy do końca wierzyć. Dlaczego? Wydają się jedynie zamglonymi przez upływ czasu wspomnieniami wygnańca, gdy tymczasem, wedle jego intencji, mogą znajdować się zupełnie gdzie indziej. Kiedy pisze: „Ten sam ogród, / Głęboki, bezdenne, gęsto zarosły i ciemny” (*Symfonia listopadowa*), nie przywołuje jedynie obrazów wydo-bytych z pamięci. Wcześniej bowiem dodaje: „To będzie całkiem tak, jak w tym życiu było”. Czyli – gdzie? Po śmierci?

Dopiero lektura *Ziemi Ulro* uświadamia, że poeta-wizjoner odwołuje się tutaj do koncepcji Emanuela Swedeborga, wedle którego zaświaty są jak gdyby projekcją naszego aktualnego stanu duszy i zgodnie z nim przybierają kształt podobny do ziemskiego.

Analogiczne trudności nastęrcza rozumienie drugiego z tematów. Bo wiem owa nawiedzająca wiersze Miłosza postać kobieca to: „i jako matki dobrej święta zjawa biała / I jak družka, o sercu słodkim” (*Powrót*), ale też „pieszczoszka”, „marzycielka”, „przyjaciółka” (*Ostatnia kołysanka*), „siostra smutna” (*Pielgrzym*), „dziwna dziewczyna o powiekach archaniola” (*Piosenka jesienna*), wreszcie „małżonka wieczna” (*H*). Pierwowzorem tych postaci są osoby rzeczywiste? Czy to jedynie zjawy, wywiedzione z lektur i wyobraźni poetyckiej? Trudno na te pytania odpowiedzieć, skoro u Miłosza nieustannie rzeczywiste łączy się z fantastycznym, zmysłowe, niczym w *Pieśni nad Pieśniami*, ściśle zawęzła się z sakralnym, osobiste zaś spowinowaca z należącym do poetyckiego repertuaru epoki. Ale zarazem – wyobrażenia te, jak poucza Czesław Miłosz, odsyłają nieraz do mistycznego systemu Oskara, wedle którego na przykład „małżonka wieczna” to jedynie nieudolne, przybliżone wyobrażenie Sofii, Mądrości Bożej, które nakazuje przywołać z tradycji religijnej i literackiej: *Księżę Przysłów*, Piękną Panią w wierszach trubadurów, Beatrycze z *Boskiej komedii* oraz Sophię Dostojewskie-gi i Sołowiewa.

Mówiąc inaczej, lektura poezji Oskara Miłosza stanowi rodzaj wtajemniczenia, w którym czytelnik musi

współuczestniczyć i razem z autorem współtworzyć znaczenia jego utworów, poszerzając ją stale o wiedzę czerpaną z innych źródeł. Na szczęście ma na porządku przede wszystkim komentarze Czesława Miłosza. W pewnym momencie, czytając poematy metafizyczne, w sposób nieunikniony staje przed barierą trudną do pokonania, czyli erudycją autora, hermetyzmem jego wypowiedzi oraz enigmatycznością mistycznego systemu. Ale i wówczas może podziwiać wspaniałą grę wyobraźni, czerpiącą – podobnie jak T.S. Eliot – z głębokich źródeł śródziemnomorskiej tradycji. „Pod wieloma względami – zauważa Jeżewski – Oskar Miłosz zbliża się do innego geniusza pochodzenia litewskiego – Cypriana Norwida. Poeta natchniony, wizjoner i prorok, skazany na samotność, bardzo trudny i zapoznany, a przepelniony najgłębszą duchowością, wierzył jak on, że prawda jest jedna, »rozum jest tylko satelitą serca« i pisał z myślą o »późnym wnuku“.

Czytelnikowi znużonemu wędrówaniem po modernistycznych wertepach lub tracącemu oddech na mistycznych wyniosłościach, polecam lekturę znakomitego wiersza, który brzmi całkiem współcześnie, wyraźnie odbijając swoim charakterem od innych. *Danse macabre* przywodzi na myśl *Marionetki* Norwida. Podobnie bowiem jak u romantycznego poety przemawiająca persona, która wyraża poglądy radykalnie odmienne od autorskich, zostaje ironicznie zdemaskowana, dokonując swoistej autokompromitacji.

Powracający od średniowiecza motyw płasania z kostuchą, przypominającą

bezlitośnie o cielesnym rozpadzie, znikomości wszelkich uciech oraz zagrożeniu unicestwieniem w każdym momencie życia, zabarwiony zostaje u Oskara Miłosza sardonicznym humorem oraz podany w tonacji buffo. Nawet w chwilach miłosnej ekstazy, która graniczy przecież ze śmiercią:

Jak miło słuchać aż do dnia białości
Klekotu jej kolan o kości miłości.

– groza ustępuje – w powtarzającym się refrenie – miejsca przewrotnej zgodzie na niebycie:

Jak błogo, mądrze, fajnie jest
Nie być, nie być już na fest.

Ale owa zgoda i zdumiewająca „chęć życia” zderzone zostają, z rytmiczną gwałtownością, z innym obrazem, który je zasadniczo podważa, nadając tańcowi śmierci całkiem odmienne, przeciwstawne znaczenie:

Klik-klak
klik klak
kości
skrzypią tak
w mroku
smutek i żal
tu i tam, gdzie?
Klik-klak
klik-klak
wiodą tan relikwie
Ręce i stopy gwoźdźmi przebite.

Aleksander Fiut

Oscar V. de L. Miłosz, *Pieśni o zmierzchu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021

Zaczepekki Sommera

O tytule *Zaczepekki Sommera* dla kilku uwag o jego poezji myślę od dawna i nowy tomik *Lata praktyki* tego właściwie nie zmienia. Nie zmienia, a nawet podsuwa kolejne tropy. Lecz zacząć muszę od stwierdzenia: ten tomik mocno zaczepekł także mnie, z paru względów, z których nie najmniej istotnym jest poczucie – ryzykuję – piękna. Autor by się pewnie żachnął; sam używa tego pojęcia ironicznie. Dzisiaj powiedzieć o takim czy innym wierszu, że jest piękny, równa się obrazie; biorę to na siebie. No więc parę wierszy dotknęło jakoś dodatkowo. Zawsze lubiłem czytać Sommera, *Lata praktyki* wzmacniają tę wierność, ale też przynoszą, jakby tu rzec, jeszcze inną werwę.

Kusi, by przypisać ją późnemu stylowi, *late style*, lecz nie jestem pewien, czy coś się z tego ugra. *Late style* to co innego niż „wiersze senilne”, raczej okropne i pasywne wyrażenie, które pojawia się w recenzjach. *Late style* brzmi jednak lepiej, lecz przede wszystkim jest pojęciem bardziej operatywnym, mówi o poetyce, a nie o starości.

Rzecz wszak w tym, że Sommer jest generalnie typem (człowieka i artysty), którego trzeba określać *ageless* i kryteria „późnego stylu” (znużenie własną formą, pisanie przeciw sobie, poczucie anarchystycznej wobec wszystkiego wolności, zabawa w pisanie, szczere albo pozorowane śmichy-chichy) miałyby średnią siłę przebicia. Ale mimo wszystko wpiśałbym w ten „styl” kilka rymowanek (jak ta, zabawna wielce, o poezji białej i do rymu), quasi-haiku (wiersz *Nad ranem*:

„Słyszałem jak przesuwane wiatrem liście / kruszą szron na trawie”), żartobliwe, lecz wiele znaczące bonmoty czy „bon-grepsy” (jak wiersz *W kraju*: „Panie doktorze, jestem jakoś słaba, / chodzę jakoś chyłkiem”), albo pastisze (wiersz *Października czternastego, roku dziesiątego / zdarzyć się co miało / zdarzyć najgorszego*). Albo parodie czy przedrzeźnienia siebie samego, własnej formuły „umówmy się” („Umówmy się, że już raczej nie będziemy mówić »umówmy się«”) czy własnej niespełnionej „liryczności”. Sporo tego jest. Nic w tym przypadku wspólnego z „wierszami senilnymi”, jeśli rozumieć przez te ostatnie wiersze, które piszą metrykalnie sędziwi poeci. W tym późnostenyloowym porządku wspomniałbym także o wierszach z matką, a już zwłaszcza o kapitalnym *Wyimku*:

Lubisz lizaki, mamusiu?
Takie okrągłe księżycy, jak talerz,
Takie gorące księżycy, jak talerz,
A nocą to wędruje po niebie księżyc,
a dniem to wędruje po niebie słońce.

Jedno słowo, błąd w jego deklinacji, napręży wiersz na bacność. Głosy się mieszają, może to dziecko mówi do dziecka, może starzec opowiada bajeczki swojej matce, czy starzec staje się dzieckiem, by do niej mówić, czy jeszcze inaczej – jest tu i rozpacz, i czułość, i tęsknota, powaga i żart, całe wielkie małe życie, a wszystko wybuchu z pojedynczego niegramatycznego strzału.

Wracam do tytułu tych uwag. Bo też typowy wiersz Sommera jest niejako zaczepką: Sommer nęci (zaczepia) rzeczywistość. Umówmy się, że to i to.

Umówmy się na chwilę, że w rzeczywistości jest tak i tak. W ten sposób to sobie przynajmniej wyobrażam. Sommer odgina palcem kawałek życia, które się toczy obok. Albo rzuca słowo przed siebie jak kamyk-kaczkę po wodzie i zobaczy, co z tego wyniknie. Jak to się ułoży, w jaki sposób rzeczywistość się ujawni; żadnych wielkich przeobrażeń, Sommer nie działa na ostrzych negacjach, eksplozjach, lecz na nieznaczących przesunięciach. Rzeczywistość się tu nie zmienia, tylko jej łuska inaczej błysnie. Na chwilę coś się skryształizuje, na przykład pod postacią czerwonych liści, zbieranych „marniakalnie” przez kumpla zamiast kozaków w niepokojącym wierszu *Kamuflaż*. Ciągle o tych liściach pamiętam, siedzą mi w głowie.

Ale nie jestem pewien, czy Sommer w ostatnim tomiku bardziej „esencjonalizuje” niż w poprzednich (a podobno tak się robi na starość). Różnica na moje wyczucie jest raczej taka, że w *Latach praktyki* więcej się czeka, wektory choć nieco się wyrównują. To znaczy poeta już nie tylko zaczepia świat, lecz i jego świat zaczepia. Świat podchodzi pod okno, łąduje się do środka. Może z tego wyniknąć nawet chwila kontemplacji, recepcji medytacyjnej, czy też medytacyjno-analitycznej, jak w wierszu *Szekspira* zaczynającym się od słów:

Światło słońca w oknie naprzeciwko
na ostatnim piętrze u nasady rynny
przychodzi do mnie przez szybę
i na parapet kładzie się ze zgrzytem
[...]

U mnie

natychmiast cichnie, ja się go tylko
domyślam
a kiedy mrużę oczy słońce
gwiaździcie się rozprasza
i z centrum odbitego w szybie okna
rosną żarzące się druty
[...]

Ten wiersz dzieje się w listopadzie,
jesień imiennie w tomiku powraca nie-
raz. Delikatnie, poeta zauważa ją jako
kronikarz (wiersz kończy się zdaniem *jest
piętnaście po trzeciej w listopadzie*), lecz
niemal z, rzekłbym, zażenowaniem, jak-
by do czegoś się przyznawał; do własnej
jesieni. Mimochodem, półgębkiem.

Jesień życia?
Nie, tylko pierwszy dzień jesieni.
Kto mówi
moimi ustami nie moje słowa?
(Spacerowy)

I to – lekkie – napięcie między nad-
zwyczaj energetycznym istnieniem poza
wiekiem a czasem biologicznym nadaje
tomikowi porywającą wibrację. Jesień
wkrada się – czy tu i teraz, czy we wspo-
mnieniu – bez fanfar, żadnego w tych
wierszach „ja, stary poeta”, ponurego
albo elegijnego pohukiwania i wdzię-
czenia się do własnego kresu, jest to jest,
jako fakt wśród faktów. Trzeba poćwi-
czyć na nim, tak jak na różnych faktach
ćwiczyło się dotąd (lata praktyki) język,
bez taryfy ulgowej dla majestatu końca
i bez bicia przed nim to przerażonych,
to melancholijnych, to układnych po-
klonów. Normalna poetycka robota, jak
zawsze. Obstukujemy i ten wymiar, czas
zmierzchu, który nadchodzi, tak jak ob-
stukujemy przeszłość w dość licznych tu

wierszach niby to wspomnieniowych,
lecz wyrwanych z kolein biernego wspo-
mnienia i najczęściej przeciągniętych na
stronę snu albo hipotez, które zaburzają
bieg czasu.

Sommer, owszem, sporo w tych
wierszach patrzy w górę. Ptaki wzlatają,
przelatują, dokładnie rozpoznane. „Pod-
fruwajki” prochów (w wierszu *O, prze-
praszam, kostki*) lecą pod chmury. Albo
strych pełen rupieci, „czy kto słyszał,
żeby tam iść spać?”. Zwłaszcza jeśli sen
ma być długi. Pytając ogólnie i używając
horribile dictu: czy mamy w tym tomiku
jakiś metafizyczny ton, pukanie do nieba
bram? Nie, co najwyżej zaczepki, próby
spojrzenia, sprawdzenia, jak słowo dzia-
ła wobec nieuniknionego. Ale czy coś
one dają, czy poezja znajduje zaczepki
dla siebie, haczyki, których się łapie, by
mogła się na nich trwalej umocować,
powiedzieć coś całościowo? Nie, to tyl-
ko przebłyski, dotknięcia, przeloty, nic
stabilnego. Nic tylko drżenie, kategoria
(dla mojego czytania Sommera i w ogó-
le) bardzo istotna. Bo u Sommera – i to
się lubi – byt jest drżący. Od początku do
końca. Nie z lęku, nie ze słabości, lecz, by
tak rzec, z własnej uważności, z tej wibra-
cji, którą przyjmuje jak membrana, by
odpowiedzieć własnym dźwiękiem, za-
grać na wąskim polu między egzystencją
a słowem.

Drżymy światcie, a z tobą niech dalej so-
bie drżymy
moje ciało, kiedy zwyczajnie idzie
po chodniku lub jedzie
autobusem

(Wyrozumiałość)

No właśnie, jak to jest u Sommera z „całością”? Trudno o tym pisać, bo Sommer wymaga uczucia. Nie uczucia, lecz czucia. Kiedy mówi, trzeba czuć na dobre pół metra wokół słów („znaczenia poza wyrazami też łączą się ciekawie”; to z wiersza *Na Bagnie*). Nie chodzi o aureę, raczej o wyczuwalny układ świata, który się wokół słów formuje. Niczego tu się nie da konkretnie nazwać, jeśli coś w poezji Sommera dąży do uchwycenia tymczasowej „całości”, to ogranicza się - czy rozrasta - do sugestii niedookreślonych, gdzie stwierdzenia „jakoś tak”, „chyba”, „trochę”, „bardziej jakoś tam” czy intymne „wiesz” („ale chce się wracać, wiesz”) nabierają mocy ustanawiającej pewną właściwość życia, mgnienie sedna czy jego piknięcie; sedna, które za chwilę zabrzmi, zasugeruje się inaczej. Nie trzeba przy tym stawać przed rebusami do rozwiązywania, wiersze Sommera są niehermetyczne, rozszczelnione, należy tylko trafić w szczeliny, wyczuć je i przedostać się w okolice „jakoś tak”, „wiesz”. Nie wiadomo dokładnie, z czego się ona składa, lecz jest się o co zaczepić. Nie o sens, nie o bezsens; zdarza się nagle zagęszczenie, w którym jest coś poza sensem i bez-sensem, lecz czuje się pełną obecność, ożywcze mgnienie. I „wtedy oczywiście tak”.

[...]

Spokojnie, sen też do siebie dojdzie,
ale najpierw człowiek
musi wstać, trochę się posnuć,
i zmęczyć się tym, co się nie składało
w całość, a wtedy oczywiście tak.

(*To człowiek*)

Słowo „sen” pojawia się w *Latach praktyki* często, zadziwiająco często.

Życie jest snem, niekiedy jest i życiem i śmiercią, odwieczny motyw ma tu różne swoje zastosowania. Sen i wiatr; wieje w tym tomiku mocno, jak w słynnym śnie Kartezjusza. Rozwiewa, przesuwa, rozprasza; znosi w bok. Krytyk tematyczny powiedziałby, że to może ten właściwy, na dobre i na złe, żywioł poety. Zdmuchnąć się, zejść z prostej linii, tak jak Sommer ześlizguje się ze słów, lawiruje, by coś z nich wyciągnąć na bok, by samemu się czujnie odsunąć i, mówiąc pół-Proustem, „patrzeć jasno w odsunięciu”.

W każdym razie nachodzi mnie i ta jeszcze pokusa interpretacyjna: dostrzec w *Latach praktyki* barokowy dryf. Pełne nazywanie, wymienianie (nazwy ptaków i roślin, a także imion), nieco retorycznych zabaw, także minirokoko wspomnianego późnego stylu. Lekki nadmiar tam, gdzie duje i życie się nieco rozwiewa albo wzmaga swą iluzoryczność. Odrobina bogactwa (również *putti*, dzieci mające już czy wymyślające własny język, i to jest w tym świecie dobre, jest się o co zaczepić), która przerasta względnie ascetyczny świat Sommera, obrysowuje kontury. Tyle, że nasi barokowi poeci w konfrontacji egzystencji ze słowem od tej pierwszej ostatecznie uciekają, choć - albo: dlatego że - zbyt dobrze ją rozpoznali. U Sommera zderzenie jest pełne i dla obu stron twórcze. Umówmy się, że świetny to tomik.

Marek Bieńczyk

Piotr Sommer, *Lata praktyki*, seria: Biblioteka Poezji Współczesnej, tom 259, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2022

Po Jałcie

Tytuł najnowszej książki Stefana Chwina *Wolność pisana po Jałcie* przypomina nieco tytuł innej książki, kroniki Marty Fik *Kultura polska po Jałcie*, która opublikowana została po raz pierwszy w londyńskim wydawnictwie Puls w 1989 roku. Formuła „po Jałcie” rozpowszechniła się w latach osiemdziesiątych, była znakiem głębokiego pesymizmu i nowej wykładni politycznej okresu powojennego kręgów niezależnych. Zwraçała uwagę na ograniczenie wolności, toteż tytuł Chwina jest w istocie oksymoronem. Wolność po Jałcie? Jaka wolność? Po Jałcie nastąpiło zniewolenie...

To oczywiście tylko upraszczające hasło. Literatura na emigracji tego typu ograniczeniom nie podlegała, a w Polsce wszystko zależało od okresu, aktualnej sytuacji i pomysłowości pisarzy. Książka Stefana Chwina nie mówi o faktach i restrykcjach (jak cenzura), ale o wolności jako problemie, który wysunął się w literaturze romantycznej i w różny sposób kolidował z chrześcijańskimi koncepcjami. Podejmuje też problem wolności i pamięci, a jeden ze szkiców opisuje przyjmowane nieświadomie ograniczenia wolności myślenia – w postaci różnorodnych tabu, które autor zdołał usystematyzować. Nie jest to łatwe, żeby je dostrzec, trzeba postawić się poza oczywistościami.

Książka, czy raczej księga, to zbiór szkiców, których autor występuje w podwójnej roli – profesora literatury, który jest intelektualistą o rozległej erudycji,

ale nie kryje dość oczywistego faktu, że jest także autorem *Hanemanna*, a więc pisarzem... A jako pisarz jest człowiekiem, który czerpie z własnej biografii, odwołując się do przeżyć i wspomnień. Tym ciekawiej, bo może dojść do konfrontacji wypracowanych w trakcie poszukiwań intelektualnych i lektur opinii i też z osobistym doświadczeniem i pamięcią, także rodzinną, przekazywaną w postaci różnych wspomnień, ale także lęków i zaleceń. Nie jest to częste połączenie, w humanistyce obowiązują wymogi naukowości, poza dość szczególnymi wypadkami, zwykle starannie unika się mieszania „ja” autobiograficznego z profesorskim punktem widzenia, aspirującym do obiektywizmu.

Jednym z ciekawszych przykładów, że z takiej postawy konfrontacji osobistej pamięci z lekturą humanisty płyną spore korzyści, jest analiza wiersza Juliana Kornhausera *Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu*. Wiersza niezwykle ważnego, który znalazł się w tomie *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* (1973), a dotyczy wprost wydarzeń Grudnia '70. Ta analiza nie ma nic wspólnego ze schematami postępowania, których uczył się studenci polonistyki (choć mam pewne obawy, czy ciągle się ich uczył...). Podstawową zasadą jest właśnie powstrzymanie się od wszelkich personalnych odniesień. Tymczasem Chwin wkracza śmiało, zaczynając od tego, że wiersz odegrał ważną rolę w jego życiu: „Najpierw stał się narzędziem mojej walki z Ojcem. Demaskował jego postawę wobec życia. Nie zgadzałem się z Ojcem w sprawach podstawowych, a słowa wiersza

umacniały mnie w tym sporze". Efekty takiej lektury, konfrontującej po latach tekst literacki z własnym doświadczeniem biograficznym, i to widzianym z dalekiej perspektywy czasowej, okazują się bardzo ciekawe. Czytanie – uczyła Maria Janion – jest procesem hermeneutycznym, polega na umieszczeniu poszczególnych elementów tekstu, domagających się wyjaśnienia, w starannie dobranych kontekstach historycznych, po to by ostatecznie na nowo złożyć i zrozumieć całość. Zalecenie starszych, w wierszu sformułowane jako „jeśli zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu”, dość trudno umieścić w historycznym kontekście, bo w PRL to wszystko odbywało się w przestrzeni prywatnej i nie wychodziło poza nią. Wciągając także moje doświadczenie – mogę powiedzieć, że większość osób urodzonych po wojnie była ostrzegana przez bardziej doświadczonych rodziców i dziadków, że lepiej trzymać się z daleka, nie mieszać w nic, nie ujawniać swojej postawy. Trening pasywności wiązał się z tym, co Chwin nazywa pesymizmem pojałtańskim, czyli z oceną, że niewiele da się zrobić. Ja także znam tę sytuację i wiem, jak trudne było jej przełamanie. Najciekawszą sprawą, która ujawniła się w lekturze wiersza Kornhausera przeprowadzonej przez Chwina, jest wskazanie wątpliwego punktu wiersza, jakim jest odwołanie do mieszczkańskiej stabilności w końcówce utworu. Taka interpretacja poezji, poprzez odwołania do osobistych doświadczeń, nie stworzy zapewne wzorca literaturoznawczego postępowania i nie byłaby do polecenia jako modelowa, choć to

ona dostarcza właściwych kluczy do „otworzenia” tekstu, który z biegiem lat staje się coraz trudniejszy do rozszyfrowania. Chwin korzysta tu z pewnego przywileju: jak się już jest profesorem, gdy ma się uznany dorobek – można darować sobie większość zaleceń, a nawet wolno łamać reguły. Tylko nie każdy z tego przywileju potrafi skorzystać, bo tu istotna okazuje się literacka zdolność wspominania przeszłości i autorefleksji.

Część szkiców powstała przy okazji różnych konferencji i spotkań, także w Niemczech, co mogłoby stać się dowodem, że takie spotkania wiele wnoszą, zmuszając do konfrontacji z innym zakresem wiedzy, innymi dominantami dyskusji. Gdańscy autorzy, przede wszystkim Chwin, wprowadzili do polskiej świadomości sprawę zatopienia przez Armię Czerwoną krążownika Wilhelm Gustloff, ewakuującego ludność cywilną oraz tragedię niemieckiej wsi Nemmersdorf w Prusach Wschodnich. Stefana Chwina zapraszano do Niemiec jako autora powieści o Gdańsku, który jako jeden z pierwszych połączył ze sobą pamięć niemiecką i polską, o powojennej odbudowie. Z polskiego punktu widzenia – uwzględnianie tego, że okrucieństwa wojny dotyczyły także niemieckiej ludności cywilnej, pozwala zrozumieć mechanizm wywołujący po niemieckiej stronie poczucie krzywdy. Refleksje o powojennej odbudowie Gdańska prowadzą do sformułowania opinii, że była ona w dużej mierze realizacją historycznej fantazji, przywracającej Gdańsk z okresu handlu z Rzeczpospolitą, a nie sprzed wojny. Wynika ona z analiz historycznych zdjęć i map,

ale także z doświadczeń autora, który w Gdańsku dorastał i któremu kiedyś w Niemczech zarzucono: pan nie ma prawa pisać o „naszym” Gdańsku!... Przy czym rodzinne wspomnienia i własne przeżycia z przeszłości nie są po prostu obszarem subiektywnym i w związku z tym mało istotnym, przeciwnie – zrozumienie towarzyszących zdarzeniom emocji, lęków, zahamowań daje rodzaj wiedzy absolutnie podstawowej. Czego bali się rodzice? To istotne, o czym mówili, co wspominali, a czego – nigdy, albo dopiero po latach. Te sprawy podejmuje też Chwin w swojej prozie, choć w pewnym momencie zaznacza, że pisząc *Hanemanna*, nie miał zamiaru stać się „klasycznym przedstawicielem” prozy gdańskiej, podawanym jako przykład powrotu do korzeni i realizacji idei „małych ojczyzn”. To miało być o samobójstwie... A jednak kontekst „ustawił” dzieło literackie, które stało się znakiem dokonujących się w pamięci zbiorowej przewartościowań.

Książka Stefana Chwina jest też przykładem humanistyki zaangażowanej, krytycznej, dyskutującej ze wszystkim, co przyjmowane jest bezrefleksyjnie. Kluczowa dla zrozumienia postawy Chwina wydaje się postawa Marii Janion, jej także poświęcony został ostatni szkic, choć ma on raczej charakter przyczynku. Metodę Janion, sposób myślenia Janion, jej inspiracje – po prostu widać w całej książce, choć jednocześnie są to dojrzałe refleksje kogoś, kto dysponuje własnym zestawem pytań,

jakie stawia literaturze i światu. Są to problemy odpowiedzialności moralnej (na przykład – czy można odziedziczyć winę?) i pytania metafizyczne, zwłaszcza dotyczące zła, jego natury i natury człowieka. Janion przede wszystkim uważała, że trzeba pytać, drążyć i nieustannie poddawać postawie krytycznej wszystko, co wydaje się oczywiste i tego rodzaju postawy uczyła na swoich seminariach, nakładając na barki swoich uczniów także ciężar odpowiedzialności za formuły polskości. Stefan Chwin tę odpowiedzialność przyjął, również spełniając rolę „publicznego intelektualisty”, pytanego o zdanie, wypowiadającego się na temat ważnych kwestii.

Jest z tą rolą pewien kłopot, związany z rozwojem sfery medialnej. To nie działa tak samo jak w czasach Janion. Głos profesora nie nadaje się na sensację dnia, jest zbyt wyważony, tymczasem świat zmienia się bardzo szybko. Szkice zebrane w książce przynoszą refleksje na temat PRL-owskiej półwolności i pamięci, tymczasem w naszym doświadczeniu pojawiła się wojna i uruchomiła zupełnie inne lęki i sposoby przeżywania. Jałta musi kojarzyć się dziś z aneksją Krymu i pewnie długo jeszcze żadna konferencja się tam nie odbędzie. Jest temat na następną książkę.

Anna Nasiłowska

Stefan Chwin, *Wolność pisana po Jałcie*, Seria prozatorska, Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Josepha Conrada Korzeniowskiego w Gdańsku, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2022

Poezja na czasie

Dziesięć lat temu ukazała się obszerna antologia poezji Bertolda Brechta *Ten cały Brecht. Przekłady i szkice*, w której Jacek St. Buras, Jakub Ekier, Andrzej Kopacki naszkicowali cztery portrety niemieckiego pisarza, skupiając się na jego utworach poetyckich i udowadniając nie tylko możliwość wielorakiego odczytywania jego liryki, ale też tej liryki żywotność oraz aktualność. Warto też przy okazji wspomnieć o szkicu Kopackiego *Nie musi, ale może tak być* pomieszczonym w wydanej ostatnio książce *21 wierszy w przekładach i szkicach* stanowiącym brawurową analizę wiersza Brechta *Śliwa* rozpoczętą obszernym cytatem z przełożonego przez Kopackiego tekstu Waltera Benjamina *Rozmowy z Brechtem. Notatki svedenborskie* opublikowanego w „Literaturze na Świecie” (nr 5–6/2006). Jak widać, Brecht ma się u nas dość dobrze i nie dziwi wznowiony właśnie przez Ryszarda Krynickiego zbiór jego przekładów wierszy Brechta *Elegie bukowskie i inne wiersze*, którego pierwsze dwa wydania ukazały się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zaś opublikowanie wówczas na łamach „Studenta” wiersza *Rozwiązanie* – z mocną puentą: „Czy nie / Byłoby jednak prościej, gdyby rząd / Rozwiązał naród i / Wybrał inny?” – stanowiło, zważywszy na działanie peerełowskiej cenzury, sporą sensację.

Wydaje się znamienne, że wskazując swoich mistrzów, powojenni poeci w Niemczech odwoływali się raczej do ekspresjonistów czy Brechta niż do Rilkego albo mniej u nas znanego Arno Holza. Dość, że i w Polsce wśród twórców niemieckich właśnie Brecht – później może także Hans Magnus Enzensberger – stał się partnerem poetyckiego dialogu. I choć szerszej publiczności znany jest przede wszystkim jako dramaturg, twórca takich dzieł jak *Kariera Arturo Ui* czy *Opera za trzy grosze*, to przecież trudno uznać za przypadek, że już na początku swej drogi translatorskiej Ryszard Krynicki, jeden ze sztandarowych – obok Barańczaka, Kornhausera i Zagajewskiego – przedstawicieli Nowej Fali opublikował w 1974 roku zbiór *Elegie bukowskie*, który doczekał się kolejnych dwóch edycji w „drugim obiegu”. W obecnym wydaniu autor wyboru przytacza komentarz do wydania trzeciego, z roku 1980: „Nie siląc się na obiektywizm (ale i nie chcąc być jednostronnym) wybrałem z wierszy Brechta zarówno te, które lubię, jak i te, które będąc mi wręcz obce i wrogie [...] są jednak świadectwem nadziei, złud, błędów i pomyłek (a czasem tylko określonej strategii przetrwania, innego niż bennowskie, niemniej jednak też »podwójnego życia«) tego zapomnianego u nas poety, uwikłanego w historię i mity swojego czasu. Mity, których był ofiarą, i te, za które on sam, współtworząc je, był odpowiedzialny”.

Nie jest przecież Brecht w tej kwestii osamotniony – by przywołać tylko „sprawę” Pounda – w przestrzeni kultury euroamerykańskiej, a być może nawet i w innych obszarach ludzkich doświadczeń XX wieku: zbyt mało wiemy o roli artystów, poetów zaś w szczególności, w tworzeniu podobnych mitów w Azji czy Afryce (dość przypomnieć, że twórca Korei Północnej, Kim Ir Sen parał się układaniem wierszy, podobnie czynił Mao Zedong w Chinach). Niemniej można powiedzieć, że odpowiedzialność poety rośnie wraz z jego artystyczną rangą, jak to ma miejsce choćby w przypadku Majakowskiego. Przypadek Brechta – i to książka Krynickiego ukazuje niezwykle wyraziście – o tyle jest szczególny, że w swych wierszach stapia żywioły z natury swej sobie przeciwne: afirmatywność z nieufnością, apologię z krytycyzmem. Przy czym nie jest los Brechta jedynym takim przypadkiem, który Krynickiego zajmuje. Dość przypomnieć jego wiersz relacjonujący odwiedzinę grobu autora *Cantos*:

Nadal podziwiam twoje drobne
wiersze
a twego życia nie umiem zrozumieć.
Cóż, Ezra. Wiem mało. Muszę wracać.
Kamyk
który na pamiątkę chcę podnieść ze
ścieżki,
patrzy w głąb siebie, zamyka się,
milczy.
Zostawiłem go ziemi i ciszy niczyjej.

Innym wyrazem pogłębionej refleksji poety nad losem zwiedzionych i błędzących w ideologicznych labiryntach postaci jest wiersz *Biała plama* z tomu *Organizm zbiorowy* dedykowany „pamięci Brunona Jasińskiego”, awangardowego

poety i zarazem pisarza-komunisty, autora głośnej powieści *Palę Paryż*, zamordowanego w Sowietach najprawdopodobniej w 1937 roku. A wreszcie nie od rzeczy będzie przytoczenie kolejnego utworu Krynickiego *Ad hominem*:

Tuż przed napaścią Trzeciej Rzeszy
na sojuszniczy Związek Radziecki
uciekający przed hitlerowcami Bertold Brechtem
zatrzymał się tylko na tak długo
w tylekroć przez się opiewanym Kraju Rad,
ile wymagały okoliczności –
i odetchnął dopiero w Stanach Zjednoczonych,
o których niewiele dobrego
miał do powiedzenia.

Zapewne Brecht jest dla Krynickiego jednym z tych „bohaterów naszych czasów” (by posłużyć się tytułem powieści Lermontowa, o tyle tu ważnej, że bohater utworu, wplątany w spisek dekabrystów, stał się symboliczną postacią swej generacji, choć nie sądzę, by akurat takie asocjacje towarzyszyły translatorskiej pracy Krynickiego), których klęska ma wymiar nie tylko egzystencjalny, ale również moralny. Tłumaczenie *Elegii bukowski*, w szczególnym okresie, jakim był przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, nie było jedynie prezentacją wierszy Brechta, lecz jednocześnie głosem w nabierającej wówczas rozpędu dyskusji dotyczącej zaangażowania byłych socrealistów we wspieranie narzuconego ustroju, a do pewnego stopnia inspirowaną przez film Wajdy *Człowiek z marmuru* – podnosi ten problem Krynicki w wierszu *Niech już tak pozostaną* rozpoczynającym się mocnym zdaniem:

„Niech już tak pozostaną, zapomniane, / wiersze na cześć Stalina, wielkiego / mordcy”. Rzecz w tym, że te wiersze nie pozostały zapomniane, a przeciwnie – były przypominane w akompaniamentach wezwania kierowanych do ich autorów o odsłonięcie mechanizmów, które umożliwiły trwanie w „złudach i błędach”, a tym samym uczestnictwo w umacnianiu totalitarnej ideologii. Dyskusja wokół tych zagadnień przetoczyła się przez karty pism „drugiego obiegu”, głównie „Pulsu”, zaś jej momentem kulminacyjnym stała się publikacja książki Jacka Trznadla *Hańba domowa*. Przypominam o tym, gdyż wydaje się to ważnym kontekstem wznowionego obecnie tomu Brechta, poety, którego utwory lub ich fragmenty mogą w różnych czasach i okolicznościach stanowić źródło namysłu, jak to ma miejsce choćby w wypadku puenty wiersza *Niezbędność propagandy*:

I jeszcze jedno co wzbudza nieco wątpliwości

W sens propagandy: im więcej w naszym kraju jest propagandy

Tym mniej jest wszystkiego innego.

Krynicky, którego twórczość niemal od początku eksponuje problematykę społeczną i polityczną – choć oczywiście nie czyni jej głównym obiektem poetyckiego zainteresowania – zdaje się traktować Brechta zarazem jako jednego ze swoich mistrzów oraz jako twórcę, który z racji swego zaangażowania zatracił zdolność myślenia krytycznego ulegając „logicznej” ideologii komunistycznej. Być może zresztą tu właśnie można poszukiwać przyczyn owej wewnętrznej sprzeczności, która przenika te wiersze –

„my” przeciwstawione tu zostaje „ja” (słynne Majakowskiego „jednostka niczym, jednostka zerem” z poematu *Włodzimierz liczy Lenina*): niejako niepostrzeżenie zatracona tu zostaje perspektywa suwerenności osoby. Nic dziwnego, że w jednym z wywiadów poświęconych socrealistycznemu epizodowi jej poezji podkreślała Szyborska, że wówczas „kochała ludzkość”, a powinna była „lubić ludzi”. To dość istotna różnica: „ludzkość” to pojęcie raczej dość niedookreślone.

Rzecz to o tyle ważna, że Brecht jest konkretny, wyczulony na detal, raczej unikający ideologicznych uniwersaliów. Ale jest też pisarzem, który zdaje się wierzyć w coś, co nazywano w jego czasach „prawami historii” z zasadą „nieuniknionej historycznie konieczności”, wobec których los jednostki zdawał się być sprawą w perspektywie dziejowej znikomą. Niemniej jest przecież wrażliwy na kwestie społecznej nierówności, na krzywdę innego, na zło, które potrafi dość precyzyjnie rozpoznać. Czy jednak da się jego wiersze odczytywać w oderwaniu od ich historycznego kontekstu? I tak, i nie. Tak, gdyż „przesłanie” tej poezji – odmowa uczestnictwa w czynieniu zła – jest uniwersalne. Nie, gdyż zło, które jest głównym przedmiotem jego uwagi, jest zredukowane do sfery politycznej. Ale też jednocześnie to drugie sprawia, że wiersze te ożywają w momentach, w których właśnie polityczne wybory wydają się sprawą fundamentalną.

Leszek Szaruga

Bertold Brecht, *Elegie bukowskie i inne wiersze*, wybór i tłumaczenie Ryszard Krynicky, Wydawnictwo a5, Kraków 2022

Taka ekstaza

Książka poetycka Bogusława Kierca *Tyle na chwilę. Wiersze z lat 1967–2020* swoją objętością wywołuje wrażenie kompletności lub, ujmując sprawę ostrożniej, przeglądu najważniejszych okresów jego twórczości. Układ jest chronologiczny; czytelnik rozpoczyna lekturę od wierszy z tomu *Źródło światła* (1982), a kończy na zbiorze *Atrakcje i nieszczęścia dla chwilowo żywych* (2020). Autor, przygotowując omawianą publikację, zadbał o kompozycję całości w ten sposób, że podzielił etapy swojej literackiej działalności na mniejsze cząstki, które w kolejności zatytułował: *Zatrzymać do dyspozycji* (1982–1993), *Ziemka, ziemka, ziemka, sosienka* (1993–1999), *O Jezusieńku* (1999–2013) oraz *Kryśka* (2013–2020). Do recenzyjnej buchalterii dorzucić trzeba jeszcze jeden punkt w postaci umieszczonego na końcu książki omówienia poezji Kierca przez innego poetę, Karola Maliszewskiego. Używając skrótu, należy powiedzieć, że Maliszewski umieścił twórczość Kierca w rozległej przestrzeni polskiej tradycji literackiej, akcentując średniowiecze, barok, romantyzm jako ważne dla pisarza estetyczne tradycje. Wskazał także obecny w jego wierszach nurt awangardowy, reprezentowany przez Juliana Przybosia. Tekst wrocławskiego poety, *Lament czeladnika*, dedykowany jest pamięci autora *Śrub*.

Zanim zajmę się lekturą bardziej szczegółową, oddam głos Maliszewskiemu: „Kierc jako zjawisko poetyckie pozostaje nieuchwytny”, „Jestem

onieśmielony i olśniony duchowością ujawnianą z tak niesłychaną odwagą. [...] Jesteśmy świadkami osobliwego eksperymentu na sobie samym i zwyczajowej strukturze ujawniania siebie – jakby powiedział ten autor – mnie i mności. Ten eksperyment obejmuje nie tylko przesunięcie znanych nam granic obnażania się, lecz również zatarcie literackich rygorów, w tym na przykład gatunkowych”. W dalszej części Maliszewski próbuje opisać poezję Kierca, stąpającego – jak się zdaje – po dwóch ścieżkach. Pierwsza prowadzi w kierunku uniwersalnego i trwałego („nieśmiertelnego”) ducha, objawiającego się w różnych poetyckich fenomenach, a więc w uczuciu miłości, w obrazie duszy „zakochanej” w łące, w mistycyzmie, w olśnieniu religijnym, w akcie zmartwychwstania... Druga z nich wiedzie do światów uchwytnych sensualnie, ujawniających się przede wszystkim w erotyzmie i w częstym w poezji Kierca motywie nagości. Zarysowany dualizm, choć stanowi pewne uproszczenie, umożliwia jednak opisanie omawianej twórczości wbrew przywołanemu sądowi Maliszewskiego.

Lektura wierszy Kierca wydaje się nieco nużąca może właśnie dlatego, że obszar refleksji jest ograniczony do spraw ciała oraz do sfery duchowo-religijnej, w której demiórg pozostaje ukryty, niedostępny, „potwornie” i, w pewnym sensie, naiwnie doskonały:

mówiłeś do mnie, choć tylko turystą
byłem przygodnym, co ledwie
w podziwie
stał u Początku Dzieła Twoich Rąk;
(*Gullfoss*. 20.09.14)

Dzisiaj wypada święto Przemienienia
Pańskiego; panie, ja nie jestem
wieszcz,
Ale widziałem, co narobił deszcz.

(Pan Pan)

W tych, ale i w wielu innych wierszach pobrzmiewa rodzima religijność ludowa, poszukująca „znaków” istnienia absolutu w zjawiskach konkretnych i wzrokowo uchwytnych. W tym kontekście dobrze prezentuje się utwór *Burza* z tomu *Sekundy* (1994), w którym fraza „i spłynął żagiel Twojego Ciała / na masztów kości” stanowi fragment konceptu łączącego oba wymiary – duchowy i sensualno-cielesny w sposób bliski poetyce baroku. Relacja między człowiekiem a demiurgiem osadzona jest w tradycyjnych miarach, a więc nasze istnienie z perspektywy Kierca pozostaje „marne” acz przyjemne i trwające chwilę, zaś demiurgiczna doskonałość może – tak jak w dyskutowanym wierszu – objawić się „ogromnym Słowem”. A jego moc, podkreślona majuskułą, staje się tu, na ziemi, źródłem cudów, w tym wypadku „zmarłychwstania”. Świat poetycki obraca się miarowo wokół słońca-demiurga lub słońca-absolutu, które od czasu do czasu ingeruje w człowiecze sprawy, a niekiedy tylko ujawnia się w jakimś znaku, na przykład w żywiole natury, w dziele sztuki, ale także w akcie miłosnym:

I tylko tyle po nocy miłosnej,
żałobnie czarnej jak żal za nocami
w niej uśpionymi, za jasnością lat
świeatnych nad nami rozpostartą [...]

(*Tristium*)

Świętość nie ma w wierszach Kierca postaci *sacrum* jako nieprzetłumaczalnego na język doświadczenia intelektualnego. Przenika się ona z życiem i staje się jego cząstką. Uobecnia się zarówno w akcie miłosnym i „doznaniach” nagiego ciała, ale także w obrazach śmierci, starości i poczuciu zbliżającego się końca ziemskiej wędrówki. Żywioł cielesny, że się tak wyrażę, w omawianej poezji jednak dominuje i ma on różne formy, choć biologiczna przeważa, jak w wierszu *Moje wszystko*.

Wraz z upływem lat i powiększającym się bagażem doświadczeń mówiącego obraz miłości, sensualnych doznań i innych spraw przybiera kształt coraz bardziej wyraźny. Dobrze tę postawę oddaje wiersz *Gry*, w którym emblematy miłosno-anielskie – równie często stosowane przez Kierca jak różne postacie nagości – odsyłają nas do popularnych i nieco strywializowanych sensów:

Dawne pragnienia, pożądania, głody,
które mi były pisane, a może
przepisywane z partytury sfer;

choć je słyszałem lepiej jako młody
adept cennych scjencji, na starość nie
gorzej

wprawiają moje ciało w małą śmierć,
(*Gry*)

Treści śmiertelnych w tomach z drugiej dekady XXI wieku pojawia się w twórczości Kierca coraz więcej (*Zdaje się, że umieram, Nie ja, To mi się podoba, Urodziły, Moje wszystko*). Niemal zawsze uobecniają się one w podobnych konstelacjach symboli i znaków kulturowych, jak anioł, niebo, zmarłychwstanie, zachód słońca,

dusza. Czytelnik w omawianej książce poetyckiej znajdzie więcej podobnych odniesień, które tworzą niezłożony obraz refleksji wywiedzonej z pytania o sens ludzkiego istnienia i o kierunek naszego ziemskiego podążania. Z równą energią, co doświadczanie i przeżywanie miłosno-erotycznych ekstaz, przychodzi autorowi rozmyślanie o wierze, o demiurgu (Bogu) i o „metafizycznych” uniesieniach. Te ostatnie przybierają niemal od początku kariery poetyckiej Kierca formę religijnego konkretnego; wbrew pozorom nie ma w mówiącym wątplenia w porządek rzeczy ustanowiony przez absolut. Ten element świata wydaje się być stały: „Choć jestem dość stary / jakoś we mnie pęd wiary / nie usech!” (*Latarnia*). Dla porównania, wiersz *Topola* z tomu *Dla radości* (1992), zbudowany jest na zasadzie kontrastu między tymi, którzy są „małej wiary” a mówiącym, pewnym swej postawy wobec istnienia Boga. Figura topoli użyta w wierszu – drzewa „utajonego”, rosnącego skrytym życiem w jego wnętrzu – z pozoru oznacza sprawy niewypowiedziane i tajemnicze, symbolizowane w wierszu przez drżące liście. Metafizyczne kwestie opisywane są za pośrednictwem elementów natury: roślin, zwierząt i żywiołów. Zamiast intelektualnego wyrafinowania poeta kieruje się drogą prostszą. Zachwyt nad przyrodą, będącą emanacją siły, „pomysłowości” i efektem pracy „Ręki” demiurga (*Gullfoss. 20.09.14*), bliski jest postawie franciszkańskiej. Proszę zwrócić uwagę na taki oto poetycki obrazek z wczesnego etapu twórczości Kierca:

Żyłki łądzyk w czystej wodzie
szklanki,

czerwony brzuszek ujrzanego nagle

–

a niespodziewanie – gila i zdrobniale
wypowiadane w miłości imiona [...]

(*Kościół*)

Sądzę, że natura to znakomite medium, za pomocą którego z równą łatwością wrocławski autor pisał o absolutie oraz o ludzkiej „chuci” (na przykład *Wygibasy*). Nieustannie powracają w jego wierszach obrazy konkretne, wykorzystujące elementy świata przyrody ożywionej i nieożywionej, współlistniejące z treściami religijnymi, traktowanymi dosłownie. Atmosfera zmysłowości i sensualności dominuje niemal we wszystkich wierszach, także tych opisujących spotkanie człowieka z demiurgiem. Z lektury wyłania się obraz mówiącego jako istoty ruchliwej, oddającej się podrójom, dalekim spacerom, pływaniu... Z tego źródła wypływa jego „filozofia życia” – akceptacji świata w jego urodzie, ale także i bolesnych niedoskonałościach, a więc starości, śmierci, chorobie. Dobrym komentarzem do wskazanej postawy jest wiersz o wielce mówiącym tytule *Zachwycenie*, który kończy się bezpretensjonalnym opisem krótkotrwałej ekstazy, pozwalającej odczuć głębką, sensualną przyjemność:

w nadniebnych nienachalny latałem,
w podziemne ziemie schodziłem,
w wiecznym powietrzu błądziłem,
[...]

niczego więcej nie chciałem,
z ciała się wyzuwałem.

(*Zachwycenie*)

Poetycka książka Bogusława Kierca *Tyle na chwilę*, mimo wskazanych

uproszczeń, może dostarczyć pewnej lekturowej przyjemności. Przede wszystkim doceniłbym konsekwencję w opisywaniu zmysłowych, erotycznych uniesień, które dalekie są od estetycznego wyrafinowania, choć odznaczają się szczerością wyrazu. Co ciekawe, łączy się z tym wątkiem temat religijności, świętości i ludzkiej potrzeby życia w przekonaniu o tym, że istnieje absolut gwarantujący określony porządek rzeczy. Czytając kilka setek wierszy Kierca, miałem wrażenie graniczące z pewnością, że to literatura ekstazy lub poetycki refleks ekstazy, która może mieć swoje źródło zarówno w cieleśnym zbliżeniu z drugim człowiekiem, jak i „duchowym” uniesieniu związanym z przeżywaniem spotkania z demurgiem.

Maciej Wróblewski

Bogusław Kierc, *Tyle na chwilę. Wiersze z lat 1967–2020*, Seria z emblematem, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022

Dymitriada, rokosz, Godunow i smuta

„Najpewniejszej siły / Szukaj u siebie. Nie ma lepszej tarczy / Niż duch i serce własnego narodu. / Rosję zwycięży tylko sama Rosja” – powiada Król do Dymitra. Jakże aktualne to stwierdzenie, które wciąż wiele mówi o mentalności ludzi, żyjących pod panowaniem Putina. Minęło ponad czterysta lat, a w kraju Moskwy nic się nie zmieniło. Bratobójcze, krwawe zbrodnie, ohydna żądza władzy, bezczelne kłamstwa, knowania i spiski –

to rządzące tym państwem działania i popędy.

Dramat Schillera pod tytułem *Dymitr* trafia w swój czas, idealnie wpisując się w to, co dzieje się teraz za naszą wschodnią granicą. Dobrze się stało, że Antoni Libera przełożył na język polski tę wstrząsającą sztukę – niedokończoną, ostatnie dzieło niemieckiego pisarza.

Tekst brzmi znakomicie – rytm jedenastozgłoskowca, czasem czyta się (słyszy) dziesięć sylab w linijce – pomaga płynąć dramatowi i na pewno stanie się znakomitym materiałem dla aktorów, w czym pomocne będą także objaśnienia Libery. Sztuka została opatrzona posłowiem autorstwa Andrzeja Nowaka – wybitnego historyka, znawcy polityki i kultury wschodniego kręgu kulturowego oraz relacji polsko-rosyjskich, w przeszłości redaktora naczelnego dwumiesięcznika historycznego „Arcana”, autora serii *Dzieje Polski* i prac poświęconych historii Rosji oraz wnikliwego obserwatora sytuacji geopolitycznej byłego bloku wschodniego; niedawno ukazała się jego książka *Polska i Rosja. Sąsiedztwo wolności i despotyzmu* (2022).

Historia przedstawiona w dramacie jest jak z kryminalnego serialu – trzyma w napięciu, zawiera niespodziewane zwroty akcji, trup ściele się gęsto, krew płynie strumieniami, a zbrodnie napędzają akcję. Dymitr zostaje podstępnie zamordowany przez Borysa Godunowa – cara imperium, w zaplanowanym pożarze, po to, by nie pretendował do tronu, jako potomek władcy. Po latach cudem się odnajduje, okazuje się, że został uratowany, powraca, by przejąć carat. Udaje się z prośbą o pomoc do możnych kraju nad

Wisłą oraz do króla Polski. Po burzliwej dyskusji elit wojska ruszają na Ruś, wybuchą krwawa wojna, Samozwaniec przejmuje tron. Następnie zostaje zabity, a carem zostaje kolejny gracz w tej obłąkanej historii. Do tego dochodzą knowania kobiet żądnych królowania, interesy różnych grup „trzymających władzę”, mordy, kłamstwa, świat jak z koszmarnego snu.

Czy coś się zmieniło od roku 1604? Czy w Ukrainie Anno Domini 2022 nie zabija się niewinnych ludzi? Czy współczesny car Putin to nie kolejny zbrodniarz, który nie przerwie krwawej łaźni? A kto nastanie po nim i jakie będą losy moskiewskich możnowładców w kolejnych latach i wiekach? Co stanie się z Ukrainą? Co będzie z Polską? A jaka przyszłość czeka Europę i świat? Pytania nasuwają się same i można by je mnożyć. Znamy te wszystkie straszliwe opowieści z dramatów Szekspira, znamy z tragedii dawnych mistrzów.

Libera mówi: „Wydanie to nie ma charakteru tekstologicznego ani krytycznego i nie pretenduje do miana » naukowego«. Stawia sobie ono za cel upowszechnienie utworu Schillera, szczególnie interesującego dla polskiego odbiorcy ze względu na historyczny kontekst. Dlatego też tłumacz starał się przede wszystkim uprzyścić niepełny i porwany materiał literacki, nadając mu jak najbardziej płynną i czytelną formę. Ta metoda quasi-adaptacyjna ma też na względzie środowisko ludzi teatru, których dramat ten, choć szczerkowo, może pociągać i inspirować do takich czy innych pokazów, warsztatów i studiów sztuki aktorskiej. Numeracja wersów oraz notatek do dalszego ciągu

pochodzi od tłumacza i ma na celu ułatwienie poruszania się po tekście i szybkiej lokalizacji poszukiwanych ustępów. *Dymitra* tłumaczyli dotychczas na polski: 1906 – Eligiusz Wiktor Szrajber, 1955 – Włodzimierz Lewik”. Tekst niemieckiego artysty jest szczególnie interesujący dla polskiego czytelnika z powodu historycznych zawiłości i trudnych przypadków naszego narodu. W każdym razie ja czytałem go zapamiętałe.

Przywołajmy kontekst genezy utworu: „Dramat pisany w okresie między marcem 1804 r. a majem 1805 r. i nieukończony z powodu choroby i śmierci poety 9 maja 1805. Autor, przygotowując się do pracy nad nim, studiował m.in. *Historię Rosji* francuskiego historyka Pierre’a-Charles’a Levesque’a, *Historię Wielkiego Księstwa Moskiewskiego* szwedzkiego dyplomaty Petera Petriusa, *Historię Polski* irlandzkiego lekarza, przyrodnika i nadwornego lekarza Jana III Sobieskiego Bernarda O’Connora oraz *Wprowadzenie do historii Moskwy* Trenera”. Jak wyglądała recepcja dramatu? Tak o tym pisze Libera: „Adaptację nieukończonej sztuki po raz pierwszy wystawiono w lutym 1857 r. w Hoftheater w Weimarze. Ponownie wystawiono ją w 1905 r., w stulecie śmierci poety, w Burgtheater w Wiedniu. W latach 1881–1882 do libretta stworzonego na podstawie tego dramatu napisał operę Antonín Dvořák. Premiera odbyła się w Teatrze Narodowym w Pradze w 1885”.

Z kolei Andrzej Nowak w posłowie pod tytułem *Co ma ożyć w pieśni. O Dymitrze dziś* podaje: „To jednak materiał nie na dramat władzy, ale na romansowo-awanturniczą opowieść z elementami

grozy. W tym kierunku pójdzie na przykład Zygmunt Krasiński (1812–1859) w swej młodzieńczej powieści historycznej *Agaj-Han*. Za Schillerem wizję starcia zasad politycznych i ambicji w historii Maryny i Dymitra, Moskwy i Rzeczpospolitej, kontynuuje wybitny dramaturg niemiecki Fryderyk Hebbel (1813–1863) w swojej tragedii *Demetrius* (z tymi samymi, co u Schillera, bohaterami, także fikcyjnymi jak »Odowalsky«). Na podstawie tragedii Puszkina *Borys Godunow* operę o władzy, miłości i polsko-rosyjskim konflikcie skomponował, jak już wspomnieliśmy, Modest Musorgski (1839–1881). Poza tytułowym bohaterem kluczowe role przypadają w niej Marynie, Dymitrowi, a także złowrogiemu jezucie – Rangoniemu – dybiącemu na dusze rosyjskiego ludu... Schillerowy *Demetrius* miał mniej szczęścia w operze, choć po części to jego dzieło inspirowało muzyczną adaptację owej historii przez Antonina Dwořaka (1841–1904). Czeski kompozytor w swoim *Dimitriju* (1882, druga wersja – 1894) chyba nazbyt przejął się wielkością zamierzonego fresku. Opery tej na pewno nie może zaliczyć do swoich najlepszych osiągnięć – choć była zamierzeniem najbardziej ambitnym. Niestusznie za to zapomniany pozostaje świetny w swej analizie politycznego wymiaru tej historii dramat Adolfa Nowaczyńskiego (1876–1944) *Car Samozwaniec, czyli polskie na Moskwie gody*. Przywołany niedawno raz na scenę Teatru w Legnicy, na pewno zasługuje na więcej uwagi". Warto by było również zainteresować teraz jakiś teatr w Polsce wystawieniem tej sztuki.

Powiedzmy jeszcze o szczególnej kompozycji tego dramatu: „Pozostawiony przez pisarza materiał składa się z ukończonego aktu I, nieukończonego aktu II oraz z planu dalszej akcji w formie notatek i szkiców. Tekst poetycki ma wiele luk, które zostały zaznaczone myślnikami. Czasem brakuje całych kwestii, czasem kilku wersów, czasem kilku słów. Fragmentaryczność tekstu wymagała od tekstologów i wydawców rozmaitych zabiegów adaptacyjnych. Niektóre z nich zaznaczono, wstawiając dodane passusy w nawiasy kwadratowe; inne, mające charakter łączników, dodawano bez zaznaczenia. Istnieją co najmniej dwa opracowania krytyczne dramatu. Podstawą niniejszego przekładu jest opracowanie późniejsze”.

Tomasz Burek napisał kiedyś, że historię literatury polskiej tworzą w istocie dzieła niedokończone, fragmentaryczne, ale to w ich zaburzonej konstrukcji, niespełnionej całości, niepełnej kompozycji zawiera się ich wielkość i wartość. Być może odnosi się to również do historii literatury światowej – dlatego postrzępiona wersja *Dymitra* jest ważna, interesująca i przyciągająca uwagę czytelników.

Druga sprawa, o którą po wielokroć upominał się choćby Jerzy Jarniewicz – kolejne przekłady literatur obcych wpisują się w serie naszych rodzimych wersji oryginalnych tekstów, nie ma jednego przekładu, jest ich wiele. I pozostaje cieszyć się, że „Anglicy mają jednego Szekspira, a my mamy ich co najmniej kilku” – na przykład Słomczyńskiego, Barańczaka, Libereę, Kamińskiego i innych.

A jak zakończyła się obłąkańcza dymitriada? Nowak pisze: „Wesele i carska

koronacja Maryny w Moskwie odbyła się 8 maja, 13 maja car Dymitr przyjął posłów polskich i zaczął rozmowy o unii. Cztery dni później został zamordowany – podobnie jak ponad pięciuset Polaków, którzy przyjechali z Maryną w ogromnym, liczącym blisko dwa tysiące osób orszaku weselnym. Reszta (razem z Maryną i jej ojcem, wojewodą sandomierskim, a także oficjalnymi posłami Rzeczypospolitej, Mikołajem Oleśnickim i Aleksandrem Gosiewskim) znalazła się w rękach rozjuszonego tłumu mieszkańców Moskwy, których pobudził do tego czynu starannie zorganizowany i przeprowadzony spisek bojara Wasyla Szujskiego. Polacy i Litwini, którzy przeżyli pogrom, stali się faktycznymi zakładnikami nowego cara. Dwa dni po przewrocie okrzyknięty został nim Szujski. Nagie, sponiewierane ciało zamordowanego Dymitra Samozwańca wystawiono na widok publiczny, a po trzech dniach naigrawania się nad nim tłumy, zakopano na cmentarzyku dla zamarzniętych pijaków. Rozeszła się szybko legenda, że »ziemia go nie przyjmowała«, więc trzeba było Dymitra wykopać, spalić, zmieszać popioły z prochem strzelniczym i wystrzelić z armaty w tę stronę, z której przyszedł: ku Polsce”. Wypatrujmy z uwagą, co przyniesie wiatr ze wschodniej strony, nowoczesne armaty rosyjskich zbrodniarzy wciąż są zwrócone w naszą stronę.

Paweł Tański

Friedrich Schiller, *Dymitr*, przekład Antoni Libera, posłowie Andrzej Nowak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2022

Poeci, czyli Poeta

Wysoko ceniony przez Czesława Miłosza rosyjski filozof Władimir Sołowjow zwrócił uwagę w *Przedmowie* do własnych *Trzech rozmów 1899–1900* na nową religię, powstałą we wschodnich guberniach Rosji. Jej wyznawcy, zwani dziuromódlcami, wiercili w ciemnym kącie swej chaty dziurę średniej wielkości i przykładając do niej usta, powtarzali uporczywie: „Chato moja, dziuro moja, zbaw mnie”. Dla każdego, poza dziuromódlcami, błędność – czy wręcz obłądność – postępowania sekciarzy i daremność ich modlitwy były i są oczywiste. Na ich usprawiedliwienie Sołowjow pisze, że był to błąd uczciwy, bo wyznawcy dziury w chacie mówili zgodnie z prawdą, że wyznają kult dziury w chacie, i nazywali rzeczy po imieniu: na chatę mówili chata, na dziurę dziura. Nikogo więc nie wprowadzali w błąd, nie przenosili obiektu kultu w zaświaty, czyniąc go zarazem niewidocznym dla ludzkich oczu.

Czytając listy Miłosza i Różewicza, dobrze jest nie tylko sięgnąć po Sołowjowa, warto też obejrzeć film z 1961 roku *Głos z tamtego świata*, do którego scenariusz napisał Tadeusz Różewicz wspólnie z Kornelem Filipowiczem. Bohaterem filmu jest szarlatan medyczny o nazwisku Aksamitowski, który „leczy” ludzi niczym wiejski znachor sprzed kilkuset lat, a wykorzystując ludzką naiwność oraz wiarę w cud, czerpie z tego korzyści materialne. Dla autorów scenariusza pacjenci Aksamitowskiego w niczym się nie różnią od dziuromódlców: i jedni, i drudzy lokują swoją wiarę w pustkę. Każda nadzieja,

każda wiara zostaje w filmie upokorzona, ośmieszona, bo nie ma uzasadnienia w transcendencji. Światem ludzkim rządzi egoizm, a gdy już rozbłyśnie w czyjejś duszy coś na kształt szlachetnej pobudki, niezwłocznie jest ona wykorzystana przez kogoś cynicznego i pozbawionego skrupułów.

W eseju *Science fiction i przyjście Antychrysta* Miłosz powiada, że chrześcijaństwo sprowadzone wyłącznie do etyki, pozbawione metafizycznej podstawy nie jest niczym innym niż modleniem się do dziury, do pustki; a wówczas i etyka traci uzasadnienie i rękomię. I kto wie, czy w takim świecie najrozumniej nie postępują ci z nas, którzy przypominają znachora Aksamitowskiego?

Zderzyłem ze sobą Sołowjowa z Aksamitowskim, by pokazać, że oś przyjaznego sporu, jaki przez długie lata toczyli Miłosz i Różewicz, wykracza daleko poza ich listy kierowane do siebie nawzajem, poza artykuły lub wiersze. A spór ten, choć jest zakorzeniony w teologii i filozofii, nie omija także literatury, co najlepiej się chyba uwidacznia, gdy dwaj poeci piszą o szwedzkim naukowcu i mistyku Emanuelu Swedenborgu. Miłosz w eseju *O piekle* głosi apologię Swedenborga jako tego, który mowę ludzką wpisuje w strukturę kosmosu poprzez system korespondencji, czyli odpowiedników, każde bowiem słowo należy jednocześnie do dwóch światów: duchowego i materialnego. Słowo „orzeł” to zarówno orzeł idealny, idea orła, jak i konkretny ptak szybujący w powietrzu. Człowieka spośród wszystkich stworzeń wywyższa zdolność odczytywania i komunikowania symboli, a najbardziej godnym

miana człowieka jest poeta, który nadając rzeczom nazwy, powtarza prastary akt Adama. A stąd już blisko do godności Demiurga, jako że pisarz kreuje w materii słownej światy niczym Bóg.

Różewicz na apologię Swedenborga, najpełniej przez Miłosza wyrażoną w *Ziemi Ulro*, zareagował poetyckim sarkazmem. W wierszu pod znamienym tytułem *Zaćmienie światła* pisał: „Drogi Miłoszu / dzięki Panu zacząłem czytać / na stare lata / Swedenborga [...] / ani mnie ziębi ani grzeje / z trudem brnę przez jego sny / [...] jego rozmowy z aniołami / obrażają mnie / jest w tym coś / nieprzyzwoitego”. Z kolei w wierszu *drugie poważne ostrzeżenie* koncepcję Swedenborga nazywa „filozosią głębi”. Trzeźwego myślenia Różewicz broni także w wierszu *** (*Mistrz Jakob Böhm...*), gdzie o mistyku ze Zgorzelca mówi krótko: „to nie mój mistrz”, a odbłaskowi światła na cynowym dzbanie przeciwstawia ludzi przemycających przez granicę polsko-niemiecką butelki wódki. Ale ta różnica ontologiczno-epistemologiczna nie odpychała pisarzy od siebie, przeciwnie, zdawała się ich do siebie przyciągać – jakby każdy z nich był ciekaw, jak to jest być całkiem innym poetą, niż się jest, wciąż będąc poetą wybitnym.

Jest arcyciekawy list Różewicza do Miłosza z 5 sierpnia 1995 roku, w którym autor *Kartoteki* w mistycyzmie nie ustępuje Nobliście, jakby został napisany w stanie poetyckiej iluminacji. Różewicz pisze w nim, że „w pewnym wieku prawdziwi poeci zamieniają się w jednego Poetę”, a kilka linijek niżej dodaje, że kiedy był młody, myślał, że źródło poezji żywej jest w nim, a teraz myśli, czuje, że jest

obok. List kończy przejmujące wyznanie: „W pokoju ze słowa na słowo jest coraz ciemniej, z tego mroku, z tej ciemności wyciągam rękę do Pana i coś tam jeszcze mówię, myślę... A poeci tylko wędrują do źródła, ale nie są źródłem... tyle że każdy idzie swoją ścieżką, drogą, bezdrożem”.

Jak blisko tym słowom do idei wyrażonej przez Miłosza dwadzieścia lat wcześniej w wierszu *Sekretarze*:

Sługa ja tylko jestem niewidzialnej
rzeczy,
Która jest dyktowana mnie i kilku
innym.
Sekretarze, nawzajem nieznani, po
ziemi chodzimy,
Niewiele rozumiejąc. Zaczynając
w połowie zdania,
Urywając inne przed kropką. A jaka
złoży się całość,
Nie nam dochodzić, bo nikt z nas jej
nie odczyta.

Wydobyłem zaledwie jeden aspekt wielostronnej relacji łączącej Miłosza i Różewicza, której wszystkie świadectwa i ślady skrupulatnie zgromadził autor opracowania i przypisów Emil Pasierski. Toteż oprócz listów książka zawiera wybór wierszy, esejów, rozmów oraz zapisków intymnych, w których poeci wypowiadali się o sobie nawzajem. To wszystko bierze pod uwagę w znakomitym wstępie Andrzej Franaszek. W gruncie rzeczy tekst Franaszka zasługuje na osobne omówienie jako wzór godny naśladowania. Rzadko bowiem bywa tak, żeby imponująca erudycja szła w parze z czułością, którą na dodatek komentator obdarza obydwu pisarzy sprawiedliwie, czyli równie hojnie. Jeszcze rzadziej udaje się zrozumieć sens dwu splatających

się ludzkich losów. Biograf Miłosza określa ów sens mianem „braterskiej miłości”. Gdy swoim niemądrym zwyczajem zacząłem czytać wstęp Andrzeja Franaszka od końca, konkluzja odwołująca się do tak silnie nacechowanych emocjami słów wydała mi się przesadna. Po lekturze całej książki wiem, że nie ma trafniejszej.

Chciałbym jednak myśl Andrzeja Franaszka rozwinąć, uważam bowiem, że „braterska miłość” rozumiana jako miłość braci do siebie nawzajem nie wyczerpuje tego, z czym mamy tu do czynienia. Jeśli poezja jest „całością żyjącą” – o czym pisze T.S. Eliot w esej *Tradycja i talent indywidualny* – to miłość wybitnych braci-poetów kieruje się przede wszystkim w stronę ich matki, czyli Poezji, po której dziedziczą mądrość wyrażoną wprost przez Eliota: „Poezja to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażanie osobowości, lecz ucieczka od osobowości. Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich”.

Robert Papieski

Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021

Stare dzieje?

Jak opowiedzieć historię dawnej literatury niemieckiej? Pytanie o metodę tylko pozornie jest niewinne, zakłada bowiem pozytywne rozstrzygnięcie kwestii sensu tego przedsięwzięcia. Ta

zaś bynajmniej nie jest oczywista. Dość powiedzieć, że na większości uniwersyteckich germanistik, tak w Niemczech jak za granicą, kursy literatury zaczynają się od oświecenia, podejmują zatem wywód w miejscu, gdzie kończy go książka Leszka Szarugi. Literaturę dawną zazwyczaj się co najwyżej zwięzłym streszczeniem we wstępie do właściwego wykładu, jej szczegółowe poznanie pozostawiając specjalistom. W pełni zasadne byłoby zatem zapytać najpierw o to, czy w ogóle warto poświęcić jej więcej uwagi?

Lektura *Deutsche vita* uzmysławia nam jednak, że „czy” jest nierozłącznie związane z „jak”. Jeśli bowiem po jej zakończeniu jesteśmy przekonani o słuszności podjęcia tematu, to tylko dlatego, że autor ułożył swój dyskurs tak, aby skutecznie zakwestionować pogląd o „nieżyciowości” wiedzy zawartej w książce. Jej podtytuł sugeruje co prawda obecność wyraźnej cezury, a treść ostatniego rozdziału potwierdza jej znaczenie. W istocie pokój westfalski zamyka w historii Europy erę, której nadrzędną ideą jest pragnienie (złudzenie?) jedności: religijnej, politycznej, językowej i kulturowej. Tym samym koniec wojny trzydziestoletniej kładzie podwaliny pod rozwój literatury niemieckiej postrzegającej się jako wyraz tożsamości odrębnego narodu, a zarazem – poprzez podejmowanie wątku upadku kondycji człowieka – coraz wyraźniej odzwierciedlającej dysonans nowoczesności. Także od Szarugi dowiemy się zatem, że dawna i nowa literatura niemiecka to dwa różne światy.

Ale to tylko część prawdy. Opowiadając o końcu wojny trzydziestoletniej, autor nie powołuje się wyłącznie na pisarzy „z epoki”. Wręcz przeciwnie: finalną klamrę stanowi odwołanie do *Spotkania w Telgte* Güntera Grassa, opowiadania poświęconego wprawdzie fikcyjnej konferencji autentycznych pisarzy niemieckiego baroku, stanowiącego jednak czytelną aluzję do narodzin sceny literackiej powstającej po 1945 roku Republiki Federalnej. I tak jest w całej książce. Kiedy Szaruga pisze o barokowych wierszach Andreasa Gryphiusa i Cathariny Reginy von Greiffenberg, wskazuje także na ich formalne prekursorstwo w stosunku do liryki wczesnej moderny (Arno Holz), ekspresjonizmu (August Stramm) i poezji konkretnej. Omawiając pisma późnośredniowiecznych mistyków, śledzi także linie ich językowego i ideowego wpływu prowadzące do romantyzmu i dalej, do Tomasza Manna. To samo dotyczy historii recepcji *Pieśni o Nibelungach* z jej bardziej (Wagner, III Rzesza) i mniej (Heine, Herwegh) znanymi epizodami. Wykazywanie ciągłości nie ogranicza się jednak do punktowania poszczególnych przypadków, których znajdziemy zresztą więcej. Równie istotne jest, przedstawione w rozdziale wstępnym, generalne nastawienie autora na jak najwcześniejsze zlokalizowanie początków „tonu osobistego” w literaturze, tak charakterystycznego dla jej dzisiejszego rozumienia. Nawiasem mówiąc, inspirację do zajęcia się tym problemem autor odnajduje w dziele fikcji literackiej: jak się dowiadujemy, książkę na podobny temat daremnie próbuje napisać jeden z bohaterów *Śmierci krytyka* Martina Walsera.

I oto pomysł zarzucony w świecie fikcji realizuje w świecie realnym Szaruga, udowadniając w ten sposób czynem sprawczą moc literatury pięknej.

A skoro już wierzymy w ową sprawczą moc, nie sposób przecenić znaczenia *Deutsche vita*, książki, która pokazuje, jak dawna literatura, inspirując nową, kształtuje świadomość kolejnych pokoleń Niemców. Krajowi, w którym wciąż tak łatwo aktywizować antyniemieckie stereotypy na potrzeby doraźnej walki politycznej, pilnie jest potrzebny każdy rzeczowy wgląd w to, jak różnorodne, nieszablonowe i niejednoznaczne bywały niemieckie żywoty, zazwyczaj wcale nie tak słodkie, jak to sugeruje tytułowa aluzja.

Zwłaszcza że rzeczowość w wydaniu Szarugi bynajmniej nie jest synonimem monotonii. Narracja jest żywa i bezpośrednia, pełna barwnych i mało znanych (nawet germaniście) szczegółów. Autor nie traci przy tym z oczu najważniejszych postaci i dzieł niemieckiej literatury włącznie z reprezentatywnymi cytatami, najczęściej we własnym poetyckim przekładzie. Chronologia wydarzeń jest zachowana, wywód obywa się jednak bez aptekarskiego odmierzania granic między „epokami”: przełomowy (także dla literatury) charakter takich wydarzeń jak reformacja zostaje raczej unaoczniony przez opis niż zadeklarowany periodyzującym zaklęciem.

Szeroko uwzględnione są obrzeża literatury – jej biograficzne i polityczne uwarunkowania, jej łączność z dyskursami z innych dziedzin, słowem: całokształt niemieckiego życia od późnej starożytności do baroku. Także odwołania do literatury przedmiotu nie mają w sobie nic z obowiązkowej daniny; pod piórem Szarugi służą raczej wzbogaceniu oglądu o nowe perspektywy i włączeniu omawianych zjawisk w kontekst międzynarodowej humanistyki (Aubrecht, Foucault, Huizinga, Kołakowski, Toynbee i wielu innych). Udział kobiet w produkcji literackiej od początków jej istnienia (Hroswitha z Gandersheim, Hildegarda z Bingen, Mechtylda z Magdeburga – ale także tajemnicza pani Ava i wspomniana już Catharina) zostaje należycie doceniony, polskie akcenty skrupulatnie odnotowane (m.in. godna pozazdroszczenia orientacja w dziejach rodu Piastów, jaką wykazał poeta David Casper von Lohenstein w mowie z okazji śmierci ostatniego przedstawiciela tej dynastii). Mankamenty natury formalnej (powtórzenia, literówki) są drobne i nieliczne. Książka ze wszech miar warta lektury, co powtórzyłbym nawet, gdyby nie była potrzebna. Ale zapewniam, że jest.

Tomasz Waszak

Leszek Szaruga, *Deutsche vita. Zarys dziejów literatury niemieckiej do końca wojny trzydziestoletniej*, Uniwersytet Warszawski, Wydawnictwo Convivo, Warszawa 2020

N O T Y O A U T O R A C H

MIRON BIAŁOSZEWSKI (1922–1983), poeta, prozaik, dramatopisarz; autor tomików *Obroty rzeczy* (1956), *Było i było* (1965), *Odczepić się* (1978), prozy *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970), *Szumy, zlepy, ciągi* (1976), *Zawał* (1977) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2022 nr 2 (114)].

MAREK BIEŃCZYK, ur. 1956 w Milanówku, pisarz, eseista, historyk literatury, profesor IBL PAN; ostatnio opublikował m.in. *Kontener* (2018). Mieszka w Warszawie.

KAZIMIERZ BRAKONIECKI, ur. 1952 w Barczewie, poeta, eseista, tłumacz poezji frankofońskiej, regionalista; ostatnio opublikował tomiki *Pies na wiersze albo Pieczewo* (2021) *Biografie wiersza* (2021) oraz *Oumuamua* (2022). Mieszka w Olsztynie.

STEFAN CHWIN, ur. 1949 w Gdańsku, prozaik, eseista, profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio opublikował *Oddać życie za Polskę. Samobójstwo altruistyczne w kulturze polskiej XIX wieku* (2021) oraz *Wolność pisaną po Jalcie* (2022) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2010 nr 3 (67) i 2016 nr 4 (92)]. Mieszka w Gdańsku.

ALEKSANDER FIUT, ur. 1945 w Żywcu, historyk literatury, eseista, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; ostatnio opublikował tomik prozy *Wypchany niedźwiedź?* (2021) oraz *Wyglądy i wglądy* (2022). Mieszka w Krakowie.

MAREK KĘDZIERSKI, ur. 1953 w Łodzi, prozaik, eseista, tłumacz Becketta i Bernharda, reżyser; ostatnio ukazała się w jego przekładzie powieść Bernharda *Przegraną* (2019) i *Pułapka Becketta* z Krzysztofem Myszakowskim (2020). Mieszka m.in. w Paryżu.

KRYSTYNA LARS, ur. 1950 w Ełku, autorka wierszy, prozy, redaktorka; ostatnio opublikowała m.in. tom poetycki *Proste wiersze o szczęściu* (2015). Mieszka w Gdańsku.

ANTONI LIBERA, ur. 1949 w Warszawie, pisarz, tłumacz, reżyser; ostatnio opublikował nowe przekłady *Eleutherii* Becketta (2021), *Tragedii rzymskich* Shakespeare’a, tomy 1 i 2 (2021, 2022) oraz *Dymitra Schillera* (2022) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2019 nr 1 (101)]. Mieszka w Warszawie.

PIOTR MATYWIECKI, ur. 1943 w Warszawie, poeta, eseista, krytyk literacki; ostatnio opublikował *Poematy biblijne* (2020) i *Skrytkę* (2021). Mieszka w Warszawie.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI, ur. 1952 w Toruniu, pisarz; ostatnio opublikował *Pułapkę Becketta* z Markiem Kędzierskim (2020) i *Fragmenty murów obronnych* (2021). Mieszka w Toruniu i w Bydgoszczy.

ANNA NASIŁOWSKA, ur. 1958 w Warszawie, autorka wierszy, prozaik, eseistka i krytyk literacki, profesor IBL PAN; ostatnio opublikowała *Historię literatury polskiej* (2019, wydanie drugie 2022) i tomik *Sztuczne światła* (2021). Mieszka w Warszawie.

ALEKSANDRA NOSALSKA, ur. 1986 w Krakowie; absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Mieszka w Krakowie.

ROBERT PAPIESKI, ur. 1965 w Warszawie, eseista, krytyk literacki i tłumacz; ostatnio opublikował zbiory esejów *Powrót do Ravello* (2020) i *Ćwiczenia z patrzenia* (2020).

POLA REUTT, ur. 1984 w Lublinie, autorka tekstów naukowych i popularnonaukowych w książkach zbiorowych i czasopiśmie. Mieszka w Warszawie.

KRYSTYNA RODOWSKA, ur. 1937 we Lwowie, poetka, tłumaczka, krytyk literacki; ostatnio opublikowała wybór wierszy *Nic prócz O. Wiersze z lat 1968–2018* (2019) oraz tom *Cudze moje. Wiersze (wybór przekładów poezji z lat 1968–2020)* (2021). Mieszka w Warszawie.

FRIEDRICH SCHILLER (1759–1805), niemiecki poeta, dramaturg i prozaik; autor m.in. *Zbójców, Intrygi i miłości* oraz *Marii Stuart*.

PIOTR SOBOLCZYK, ur. 1980 w Lublinie, badacz i krytyk literatury; ostatnio opublikował *The Worldview, the Trope, and the Critic. Critical Discourses on Miron Białoszewski* (2018). Mieszka w Warszawie.

MAŁGORZATA SOKORSKA, ur. 1966 w Warszawie, prawnik. Mieszka w Warszawie.

LESZEK SZARUGA, ur. 1946 w Krakowie, autor tomików wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckojęzycznej i rosyjskiej, profesor Uniwersytetu Warszawskiego; ostatnio opublikował m.in. zbiór aforyzmów *Kanibale lubią ludzi* (2019), tom esejów *Przestrzenie dialogu* (2019), *Istnienie* (2020) *Deutsche vita. Zarys dziejów literatury niemieckiej do końca wojny trzydziestoletniej* (2020)

oraz *Łowcę* (2021) [patrz m.in. „Kwartalnik Artystyczny” 2016 nr 1 (89)]. Mieszka w Warszawie.

PIOTR SZEWC, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki; ostatnio opublikował *Po nitce* (2021) oraz *Miejsca* (2022). Mieszka w Warszawie.

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

PAWEŁ TAŃSKI, ur. 1974 w Toruniu, autor wierszy i krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika; ostatnio opublikował tomiki *Okolicznik północnych pól* (2019) i *Going inside* (2021). Mieszka w Toruniu.

TOMASZ WASZAK, ur. 1964 we Wrocławiu, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; ostatnio opublikował we wspólnej redakcji z Marcinem Wołkiem *Echa antyku* (2018). Mieszka w Toruniu.

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

kwartalnik.art.pl

„Kwartalnik Artystyczny”

zawsze w sprzedaży
w salonach Empiku

i w e-bookach na legimi.pl

Prenumerata

**KWARTALNIK
ARTYSTYCZNY**

w kraju i za granicą



Książnica
Kopernikańska
w Toruniu

Wydawca:

Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica Kopernikańska w Toruniu

Adres redakcji:

ul. Słowackiego 8, 87-100 Toruń

tel. 56 622 57 01

e-mail: kwartalnik@ksiaznica.torun.pl

www.kwartalnik.art.pl

Prenumerata: Anna Broda, tel. 56 622 66 42 wew. 105

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:

72 1160 2202 0000 0003 5585 9625

„Kwartalnik Artystyczny”

Projekt okładki: Ewa Bathelier

Korekta: Beata Antczak-Sabala, Katarzyna Dunajko

Skład: Sławomir Karetko

Druk i oprawa: Drukarnia Cyfrowa druk-24h.com.pl

Samorząd Województwa
Kujawsko-Pomorskiego



Urząd Marszałkowski
Województwa
Kujawsko-Pomorskiego
w Toruniu

Dofinansowano z budżetu
Samorządu Województwa
Kujawsko-Pomorskiego

N O W E K S I Ą Ż K I

Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

Marek Kochanowski, *Od początku. Zbiór próz*, Białystok 2022

Krystyna Konecka, *Znikanie*, Białystok 2022

Państwowy Instytut Wydawniczy

Daniel Defoe, *Dziennik roku zarazy*, przekład Jadwiga Dmochowska, wstęp Gustaw Herling-Grudziński, Warszawa 2022

Joanna Miłosz-Piekarska, *Wszystkie czasy przeszłe*, Warszawa 2022

Michael Scammell, *Koestler. Literacka i polityczna odyseja dwudziestowiecznego sceptyka*, przekład Michał J. Czarnecki, Warszawa 2022

William Shakespeare, *Tragedie rzymskie, tom 2: Koriolan, Tytus Andronikus*, przekład Antoni Libera, Warszawa 2022

Bohdan Sławiński, *Sigil*, seria: Polska Proza Współczesna, Warszawa 2022

Wydawnictwo a5

Wojciech Bonowicz, *Wielkie rzeczy*, Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5, Kraków 2022

Wydawnictwo Austeria

Matsuo Bashō, Yosa Buson, Kobayashi Issa, Masaoka Shiki, *Haiku*, przekład Beata Szymańska, Anna Kuchta, Kraków 2021

Miguel de Cervantes, *Libro para escribir / Notes do pisania*, we współpracy z Instytutem Cervantes Kraków, Kraków 2021

Lili Fuchsberg, *Listy do mojej siostry 1947–1973*, Kraków 2021

Wydawnictwo Cyranka

Deborah Eisenberg, *Twoja kaczką jest moja kaczką*, przełożyli Kaja Gucio i Krzysztof Majer, Warszawa 2022

Wydawnictwo Dowody na Istnienie

Magdalena Grochowska, *Różewicz. Rekonstrukcja*, tom 1, Warszawa 2021

Wydawnictwo Drzazgi

Alberto Manguel, *Pożegnanie z biblioteką. Elegia z dziesięciorgiem napomknień*, przekład Michał Tabczyński, Okoniny 2022

Wydawnictwo Iskry

Jan Polewka, *Dom pod wiecznym piórem. Leksykon legendarnego Domu Literatów w Krakowie*, Warszawa 2022

Wydawnictwo Literackie

Lawrence Liang, Monica James, Danish Sheikh, Ammy Trautwein, Inny, *Niewidzialne biblioteki*, przekład Jacek Dehnel, Kraków 2022

Wydawnictwo Marginesy

Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 2022

Wydawnictwo MG

Marcel Proust, *Sodoma i Gomora*, tom 4 cyklu: *W poszukiwaniu straconego czasu*, przekład Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 2022

Marcel Proust, *Uwięziona*, tom 5 cyklu: *W poszukiwaniu straconego czasu*, przekład Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 2022

Wydawnictwo Officyna

Franz Kafka, *Dzienniki 1909–1923*, przekład Łukasz Musiał, Łódź 2022

Wydawnictwo Universitas

Bogdan Tosza, *Daremny przechodzień*, Kraków 2021

BIBLIOTEKA
Kwartalnika Artystycznego

poezja
proza
eseje
dzienniki
rozmowy

CENA 11 zł (8% VAT)

ISSN 1232-2105



9 771232 210505

03

INDEKS 36294