

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE

Nr 1/2005 (45)

harold
PINTER



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

Zespół:

JAN BŁOŃSKI, STEFAN CHWIN, ALEKSANDER FIUT,
MICHAŁ GŁOWIŃSKI, MAREK KĘDZIELSKI,
JULIAN KORNHAUSER, LESZEK SZARUGA

Redakcja:

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI – redaktor naczelny
GRZEGORZ KALINOWSKI – sekretarz redakcji
JANUSZ KRYSZAK

Wydawca:

Wojewódzki Ośrodek Kultury w Bydgoszczy, Pomorska Fundacja Artystyczna ART
przy finansowej pomocy Ministerstwa Kultury

Adres redakcji:

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6
tel. (0-52) 585 15 01, wew. 105; (0-52) 585 15 00, tel./fax (0-52) 585 15 06
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com; cik@wok.bydgoszcz.com,
www.wok.bydgoszcz.com
87-100 Toruń, ul. Podmurna 60
tel./fax (0-56) 622 20 65

Administracja, sprzedaż i prenumerata: Renata Triebwasser
Korekta: Barbara Laskowska

Projekt okładki: Ewa Bathelier

*Redakcja „Kwartalnika Artystycznego” serdecznie dziękuje Urzędowi Marszałkowskiemu
Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu, Urzędowi Miasta Bydgoszczy i Urzędowi
Miasta Torunia za pomoc finansową w wydaniu nr. 1/2005.*

Nakład: 600 egz.

*Skład, łamanie, druk i oprawa: Zakład Poligraficzny FORM-DRUK,
85-654 Bydgoszcz, ul. Mierosławskiego 11-13, tel./fax (0 52) 341 32 38
e-mail: form-druk@vendor.pl*

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

KUJAWY I POMORZE

Nr 1/2005 (45)

Spis rzeczy

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI Skala / 3

MAREK KĘDZIERSKI *** / 6

HAROLD PINTER Pokój / 13

HAROLD PINTER Pisanie dla teatru / 39

HAROLD PINTER Mowa wygłoszona w Izbie Gmin – październik
2002 / 46

BOLESŁAW TABORSKI Harold Pinter: komedia ludzka czy absurd
istnienia? / 49

BARBARA BRAY Dawne czasy. O Haroldzie Pinterze, BBC, Prouście
i Beckettzie / 73

Utwory dramatyczne Harolda Pintera / 85

O Haroldzie Pinterze. Materiały biograficzne i wywiady / 88

LUDMIŁA MARJAŃSKA *** (Cóż ja wiem?...) / 89 *** (Ciągłe
zdziwienie...) / 90 Spokojnie czekaj / 90
*** (Jeszcze żyję jeszcze istnieje...) / 90
*** (Dla tego blasku za oknem...) / 91

ALEKSANDRA OŁĘDZKA-FRYBESOWA światy i świerszcze / 92
martwa natura / 93 kto taki / 93 wichura / 94

MARIA KALOTA-SZYMAŃSKA Zły czas / 95 Małe życie / 96
Rytuał / 97 *** (Kiedy mydlana barłka...) / 97

Cytaty z kwartału / 98

ELIGIUSZ PIECZYŃSKI Bilans / 104
Deklaracja powązkowska / 105 Odchodzenie / 105
Dwie tęsknoty / 105 Jesienią / 106

MICHAŁ GŁOWIŃSKI O Eligiuszu Pieczyńskim słów kilka / 107

PAWEŁ TAŃSKI Drzewo / 108 Poeta / 109 W ciemnym wnętrzu
biały rośnie kościół / 109

„Kwartalnik Artystyczny” w 2004 roku / 110

Varia

MIROŚLAW DZIEN Obecność w pamięci / 111
MICHAŁ GŁOWIŃSKI Jazda, panie Gwiazda / 118
ALEKSANDER JUREWICZ Samotnia (3) / 122
LESZEK SZARUGA Lekturnik (14) / 129
ZBIGNIEW ŻAKIEWICZ Ujrzane, w czasie zatrzymane (22) / 133

Recenzje

PIOTR MATYWIECKI Obecności nie można pożegnać / 138
MIROŚLAW DZIEN Wyjście w stronę bieli / 143
LESZEK SZARUGA Pytanie / 148
JERZY GIZELLA Sztuka pamięci, lekcja pokory / 149
JACEK ŁUKASIEWICZ Ja – mój przyjaciel / 152

Noty o książkach / 158

TYLKO PRENUMERATA ZAPEWNIĄ STAŁE OTRZYMYWANIE „KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO”

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna

– krajowa 35 zł

– zagraniczna 30 USD

Cena za egzemplarz archiwalny (wraz z wysyłką)

– krajowa 9 zł

– zagraniczna 8 USD

Prenumeratę prosimy wpłacać na konto:

Wojewódzki Ośrodek Kultury PKO SA II Oddział Bydgoszcz

68 1240 3493 1111 0000 4305 7874 „Kwartalnik Artystyczny”

Krzysztof Myszkowski

Skała

W pierwszą sobotę miesiąca, w wigilię święta Miłosierdzia Bożego – 2.4.2005 roku o godzinie 21.37 zmarł w Watykanie Jan Paweł II, pasterz, prorok i król. Przeszedł do ojczyzny niebieskiej, powrócił do domu Ojca.

To, co dokonywało się w ostatnich latach tego pontyfikatu, było jak cud: fizycznie słaby, upokorzony i umęczony chorobami, był dla wielu źródłem mocy i źródłem nawrócenia. Duch Święty działał w Jego duchu ze szczególną mocą.

Był znakiem sprzeciwu i znakiem miłości, a teraz jest dla nas i będzie dla następnych pokoleń darem i łaską. „Jesteś z nami, i odtąd zawsze będziesz z nami”, napisał Czesław Miłosz w *Odzie na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II*.

To był dobry człowiek, święty. Głosił Ewangelię całemu światu, budował lud Boży, dając świadectwo, czym jest Krzyż, modlitwa i miłość. Jego siła była z Chrystusa Odkupiciela. Obdarował nas w najbardziej hojny sposób. Ten dar jest zadaniem do wypełnienia.

Bóg jest. Bóg jest Ojcem. Bóg jest Miłością. Jaka jest inna droga? Jaka jest inna prawda? Być z Jezusem i naśladować Go, to po ludzku wydaje się niemożliwe. A przecież jest tłum takich, którzy żyli i żyją w ten sposób.

W przeddzień śmierci prosił, żeby czytano Mu Psalm 118. Jest to psalm paschalny, w czytaniach na święto Bożego Miłosierdzia, świąteczny hymn dziękczynny, w którym opisany jest bój ze złem i zwycięstwo nad złem, i radość z tego zwycięstwa.

Dziękujcie Panu, bo jest dobry,
bo Jego łaska trwa na wieki.
Niech dom Izraela głosi:
„Jego łaska na wieki”.

Ten bój ze złem jest straszliwy, toczony na śmierć i życie i ma jakiś wymiar kosmiczny. Jakby szatan zgromadził wszystkie swoje ziemskie siły i rzucił je do walki, podsycając furia, bezwzględnością i zaciętością.

Psalmista jest otoczony i osaczony tak, jakby był zaatakowany przez rozwścieczony pszczeli rój, skazany na zagładę jak ciernie spalające się w ogniu. Ma być zniszczony, ale ocali go Pan.

„Prawica Pańska moc okazała,
prawica Pana wzniesiona wysoko,
prawica Pańska moc okazała!”
Nie umrę, ale żyć będę
I głosić dzieła Pana.

Atak sił zła w ostatnich dniach życia Ojca Świętego był straszliwy. Jeden ze świadków śmierci Papieża mówi, że w Jego cierpieniu zobaczył obraz Chrystusa na Krzyżu, rozdzierającą na strzępy agonię znośzoną z godnością i łagodnością, z pokojem i całkowitym oddaniem się Panu.

Jesteś moim Bogiem, podziękować chcę Tobie,
Boże mój, wielbić pragnę Ciebie.
Wysławiajcie Pana, bo jest dobry,
Bo Jego łaska trwa na wieki.

Umacnia nas, ludzi słabej wiary. Łączy świat ciała i ducha, ma moc związywania i rozwiązywania. Jak Piotr, *Petros*, bo jako ten, który wyznaje Jezusa (Mt 16,16), jest Piotrem, jest skałą i inni budują na tym fundamencie.

Krzysztof Myszkowski



Afandol Puri

Marek Kędzierski

*

Jesienią tego roku Harold Pinter, uważany za najwybitniejszego powojennego dramaturga brytyjskiego, ukończy siedemdziesiąt pięć lat. Przez ponad półwiecze nieustrudzonej pracy twórczej oprócz napisania niemal trzydziestu dramatów, był aktorem, sam reżyserował, parał się także poezją, prozą, jest autorem esejów, scenariuszy filmowych, a ostatnio występuje w roli twórcy zaangażowanego w politykę, kontrowersyjnego zresztą – nie z powodu swych przekonań, lecz z uwagi na zaciekłość swych polemik.

W Polsce jego utwory były tłumaczone i wystawiane od 1959 roku, nierzadko wkrótce po brytyjskich premierach. Pinter należał do pierwszej fali współczesnych dramaturgów zachodu, którzy wkroczyli na nasze sceny w czasie postalinowskiej odwilży, rozpoczętej w teatrze wraz z publikacją *Czekając na Godota* Samuela Becketta w miesięczniku „Dialog”, w którym *nota bene* ukazały się przekłady większości sztuk Pintera. Ich wystawienia sceniczne przeszły do historii powojennego teatru (i Teatru Telewizji) w Polsce. Choć ostatnio jego nazwisko nie elektryzuje młodszej części publiczności teatralnej, publikacja dramatów i nowe inscenizacje mogą przyczynić się do przywrócenia należnej mu pozycji wielkiego klasyka współczesności.

Nazwisko Pintera jest synonimem wrażliwości teatralnej, która zakłada swoistą koegzystencję zaskakującego pomysłu scenicznego, wirtuozerii językowej oraz humoru. Pinter odnowił język dramatu – nie tylko brytyjskiego – i przyczynił się do zasadniczego przeobrażenia panującego po wojnie stylu gry aktorskiej, tak w Anglii, jak i na kontynencie. Bohaterowie jego pokazani są w najzwyczajniejszych sytuacjach, ale oglądając sztuki nie sposób nie myśleć o kwestiach egzystencjalnych i filozoficznych. Wiele utworów, zwłaszcza późniejszych, przynosi wnikliwą refleksję o mechanizmie ludzkich kontaktów, w których brak porozumienia wydaje się mniej istotny od żądzy panowania i manipulowania, charakteryzującej nawet najbardziej osobiste związki. Ponieważ Pinter często przedstawiał złożoność ludzkiej psychiki w kategoriach dominacji i władzy, niektórzy – słusznie, choć to nie wyczerpywało całej problematyki – doszukiwali się w jego twórczości wyraźnych paraleli do sytuacji społecznej czy politycznej. Pinter napisał kilka dramatów *par excellence* politycznych, nie unika też zabierania głosu, kiedy sumienie nakazuje mu publicznie napiętnować wojnę, przemoc, hipokryzję polityków i elit czy domagać się wolności słowa.

Wszystko zaczęło się od *Pokoju*. Zanim w ciągu paru dni napisał tekst swego debiutu, 26-letni Pinter uważał się za poetę, a zarabiał na życie jako aktor podejmujący dorywcze prace. Skromny sukces wystawionego po raz pierwszy w 1957 roku (przez towarzysza młodości z Hackney, ubogiej dzielnicy Londynu) *Pokoju*, dał początek całej serii dziesięciu sztuk napisanych w ciągu pięciu lat (1957-1962), by wymienić *Urodziny Stanleya*, *Samoobstuga*, *Wieczór poza domem*, *Dozorca*, *Lekki ból*, *Kochanek*. Szybko uczyniły one Pintera najgłośniejszym dramaturgą brytyjskim i jednym z najczęściej wystawianych w Europie. Pisząc, nie przestawał reżyserować i grać jako aktor, pojawiał się na scenie obok takich sław jak Ralph Richardson, John Gielgud, czy Peggy Ashcroft. Później w nieco wolniejszym rytmie dostarczał światowym teatrom kolejne arcydzieła: *Powrót do domu* (1964), *Dawne czasy* (1970), *Zdradę* (1978), *Z prochu powstałeś* (1996). Premiera *Rocznicy*, jego ostatniej sztuki, odbyła się w 2000 roku w reżyserii autora, który w ciągu tego samego wieczora w teatrze Almeida przedstawił swój debiut *Pokój*. Dwa utwory spinały klamrą czterdzieści wypełnionych pracą lat. Dobra okazja do snucia refleksji. Zwłaszcza, że kiedy w listopadzie zapytałem, czy pracuje nad czymś nowym, odparł, że może będzie pisał wiersze. Zaś w wywiadzie dla radia BBC, opublikowanym 1 marca 2005 roku w dzien-

niku „Guardian”, oficjalnie stwierdził, iż spod pióra Harolda Pintera nie wyjdzie już żaden dramat.

Tak się złożyło, że akurat pierwszej sztuki Harolda Pintera nie ma na liście polskich przekładów. Druk *Pokoju* w „Kwartalniku Artystycznym” jest zwiastunem publikacji w przygotowywanym w Warszawie wydaniu książkowym dramatów tego autora. W otwierającym niniejszy numer bloku Pinterowskim punkt ciężkości to właśnie początek drogi twórczej autora *Dawnych czasów*, a więc okolice roku 1960. Zrazu myśleliśmy o całym numerze, który miał się ukazać bezpośrednio przed przyjazdem twórcy na przygotowywany przez Teatr Narodowy i Akademię Teatralną festiwal w Warszawie. Byłaby to pierwsza wizyta Pintera w Polsce – niestety, choroba przekreśliła te plany. A z numeru zrobił się blok, na który składają się teksty brytyjskiego dramatopisarza, rozmowa o nim oraz obszerny tekst Bolesława Taborskiego o jego twórczości.

Obok *Pokoju*, wśród publikowanych tu tekstów Pintera jest też mowa trzydziestodwuletniego wówczas autora do uczestników studenckiego festiwalu teatralnego w Bristolu, na którym pięć lat wcześniej pokazywano jego debiut. Jest to bardzo interesujący komentarz autorski, publiczne wyznanie o tym, co znaczyła wówczas dla niego twórczość dramatyczna, jedna z pierwszych wypowiedzi Pintera, w której próbuje przedstawić swe *credo*. Publikujemy też – na życzenie Autora – inną mowę, z najnowszego okresu, wyrażającą sprzeciw przeciwko wojnie. Zestawienie obu „mów”, podobnie jak podwójny wieczór wspomnianych tu sztuk w 2000 roku, to również okazja do refleksji.

Po tekstach samego Pintera zamieszczamy zapis rozmowy na jego temat z osobą, która wcześniej zwróciła uwagę na młodego twórcę, przyjmując jego utwory do realizacji w radiu BBC, a później wiele uczyniła dla popularyzacji tego dzieła tak w Wiekiej Brytanii, jak we Francji. Barbara Bray, krytyk, autorka tekstów literackich, nestor brytyjskich tłumaczy, rozmawiała ze mną o dawnych czasach przez kilka listopadowych wieczorów, wspominając bliskie kontakty z twórcami tej miary jak Samuel Beckett, Marguerite Duras, Eugène Ionesco i Harold Pinter. Fragmenty o Pinterze wybrałem do dzisiejszego numeru, wspomnienia o innych autorach ukażą się w następnych.

Dorobek twórczy londyńskiego dramatopisarza komentuje i podsumowuje mieszkający w Londynie polski pisarz i tłumacz Bolesław Taborski, który po Adamie Tarnie przejął pałeczkę „zastępcy Pintera” w Polsce, wiernie to-

warzysząc mu w drodze twórczej. To słowami Taborskiego mówiły postaci najlepszych polskich inscenizacji, które na długie lata pozostaną w pamięci wielu widzów.

* *

„...zaczynałem sztuki w całkiem prosty sposób: wymyślałem parę postaci w określonym kontekście, umieszczałem je w jednym miejscu i warując, czujnie przysłuchiwałem się temu, co mówią”, zwierzał się Pinter studentom w Bristolu w 1962 roku. Prosty obraz, który stanowił załączek *Pokoju* to dwóch mężczyzn, których przyszły autor podsłuchiwał, kiedy w czasie jakiegoś przyjęcia znajoma aktorka zaprowadziła go na piętro, gdzie przez pół godziny rozmawiał na wiele tematów z mężczyzną drobnej budowy, jednocześnie nie spuszczać z oka zajętego czytaniem innego, olbrzymiej postury mężczyzny – była to para w stylu Lenniego i George’a z powieści Steinbecka *O myszach i ludziach*. Taka jest geneza długiej pierwszej sceny debiutu Pintera. Jeśli już tu autor czujnie przysłuchiwał się temu, co mówią bohaterowie, to słyszał tylko jednego z nich, bo Quentin Crisp, prototyp Berta, nie odezwał się ani słowem.

Do autorskiego debiutu zachęcił Pintera jego towarzysz młodości Henry Woolf, który powiadomił go, że wydział dramatu uniwersytetu w Bristolu przygotowuje wieczór jednoaktówek. Wkrótce otrzymał od niego ukończony w ciągu kilku dni tekst. Pisanie wprawiło Pintera w lekką ekstazę, fascynowała go możliwość zrealizowania obrazów na scenie, przestrzennego skonkretyzowania materiału podsuwanego przez wyobraźnię. Do tego czasu przestrzeń teatralna była wprawdzie jego podwórkiem, ale grał zawsze w cudzych sztukach; własne obrazy próbował stworzyć tylko w słowach pisanych przez siebie wierszy. Zbieg okoliczności, zachęta ze strony Woolfa, przyspieszył być może tylko to, co było Pinterowi pisane, pchnął go na tory, które były logiczną konsekwencją jego zainteresowań.

Z pomocą ofiarnych znajomych sztuka doczekała się inscenizacji w maju 1957 roku, Henry Woolf wyprodukował ją tanim kosztem – wydatki w gotówce nie przekroczyły 4 funtów 6 pensów. Na premierę autor przybył w eleganckim garniturze w prążki. Reakcje były przychylne: jeden z recenzentów lokalnej prasy wyczuwał „że Mr. Pinter ma szansę odegrać jakąś rolę jako dramaturg”. Pod koniec roku na Krajowym Festiwalu Teatrów Studenckich pokazano inną wersję *Pokoju*. Inscenizacja była gorsza, pozba-

wiona humoru, ale zauważył ją wpływowy krytyk ze stolicy, Harold Hobson, który rozpoznał w młodym autorze nowy głos w dramacie brytyjskim.

Novum Pokoju polegało przede wszystkim na tym, że sztuka zmuszała widzów do wykonania pewnego wysiłku w celu zgłębienia jej tajemnic, a przynajmniej wypełniania otwartych kwestii, zmuszała leniwą widownię, w tamtych czasach przyzwyczajoną do podania gotowego rozwiązania najpóźniej w finale spektaklu, do obudzenia się z drzemki i wykazania elementarnej dozy aktywności. Już od pierwszej sceny widz może zadawać sobie wiele pytań, dotyczących się rzeczy, które zazwyczaj dramatopisarz podaje mu na tacy. Dlaczego Bert tyle czasu nic nie mówi? Kiedy wreszcie się odezwie? Czego obawia się para małżeńska (przyjawszy, że istotnie są małżeństwem)? Co to za dom? Kto naprawdę jest właścicielem? Czego szukała w piwnicy i szuka na górze druga, młodsza para? Kto chce usunąć z domu starszą parę? Dlaczego Rose tyle razy podkreśla, jak bardzo potrzebują pokoju? Czemu wciąż przypomina, że na zewnątrz jest niebezpiecznie? Dlaczego w stosunku do Berta Rose jest uległa, nawet usługowa, ale łagodny przybysz wyzwała w niej tyle agresji? Są to pytania „techniczne”, po których w ostatniej scenie następuje pytanie „interpretacyjne”: nie tylko – kim jest Murzyn, który tak źle kończy? ale i: jaka jest w świetle ostatniej sceny wymowa całego utworu? Pytanie niemal metafizyczne, niemal Chrystusowa postać. Tylko – co robi ona w takiej sztuce?

Wiele pytań w tekście prowokuje odpowiedzi w stylu repliki Mr. Kidda, który zapytany o ilość pięter w posiadanym przez siebie domu, odpowiada, że teraz to już on nie liczy pięter w domu. Wszystko jest płynne, tylko rekwizyty pozostają niezmiennie na scenie od początku do końca. Całość podmyta jest jakimś zagrożeniem, konkretnym, ale nieuchwytnym, wymyka się, gdy chcemy osiągnąć elementarną choćby pewność. Autor podważa wszelkie jej wyznaczniki. Rezultatem jest rozchwianie tego, co już w punkcie wyjścia wydaje się niezbyt określone.

W oficjalnej biografii Michael Billington zastanawiając się nad wymową ostatniej sceny sugeruje klucz biograficzny – sztuka odzwierciedlałaby oddalenie autora od rodziny po ślubie z kobietą pochodzenia nieżydowskiego. Natomiast autor skłania się raczej ku interpretacji w duchu uniwersalizmu: „Zawsze postrzegałem Rileyę jako wysłańca, potencjalnego wybawiciela, próbującego uwolnić Rose z więzienia pokoju i ogra-

niczeń jej życia z Bertem. Wzywa ją, by powróciła do swego duchowego domu...".

Bardzo to osobisty utwór i świadczy o rozterkach postaci, która podobnie jak autor, wycofuje się ze świata zewnętrznego. Z tej okazji Billington wskazuje na duchowe pokrewieństwo Pintera z Beckettem, wymienia powieść *Murphy* (której bohater mieszkał w klitce w West Brompton), wspomina o wykładach Junga w Tavistock Clinic, których Beckett słuchał w 1935 roku. Nawet jeśli Pinter istotnie pisał z *Murphy* w zakamarkach duszy, to sama sztuka nie ma raczej z Beckettem zbyt wiele wspólnego.

Zaakceptowaliśmy dziwaczność tej sztuki, nie rozumieliśmy wszystkiego, ale dialog był żywy, więc mu zaufaliśmy – w tym stylu wypowiadała się jedna z wykonawczyń z Bristolu. W całych pasażach *Pokoju* stosuje Pinter dialog równoległy, splatające się z sobą, ale nie zbiegające się w logicznym sensie ciągi wypowiedzi. Język sztuki już tu wykazuje stylistyczną rozpiętość typową dla późniejszych utworów, oscylując między poetyckością a slangiem miejskiej gwary Londynu, zresztą niezbyt natarciwym. Seksualne aluzje w relacji Berta o jeździe furgonetką (na szczęście dla tłumacza w języku polskim to rzeczownik rodzaju żeńskiego) to także zapowiedź przyszłych utworów Pintera. Humor bywa w późniejszych utworach zjadliwszy, a może i strawniejszy.

Wiele z tego, co zaskakiwało w 1957 roku, wydaje się nieco wyblakłe. Natomiast minimalizm sztuki może być dzisiaj jej atutem. Podobnie jak w przypadku *Rocznicy*, czytając *Pokój* wydaje się, jakby czegoś – z literackiego punktu widzenia – w nim brakowało. Z korzyścią dla utworu, bowiem dobra inscenizacja wypełni te puste miejsca czymś, co nie należy do literatury, a jest nieodzowne w przedstawieniu i daje reżyserowi i wykonawcom zdecydowanie więcej swobody.

W sumie, jeśli odjąć aspekt kontestacji, sprzeciwu wobec sztuk dobrze zrobionych, *Pokój*, jak się wydaje, to pierwszy i istotny krok w ewolucji autora, choć w porównaniu z następnymi dojrzałymi dramatami, jak niewiele młodsze *Urodziny Stanleya* i *Dozorca*, to może raczej próba sił i próbka stylu.

W maju 1957 roku tekst *Pokoju* dotarł do redakcji dramatu radia BBC. Werdykt brzmiał, że jak na sztukę radiową, za bardzo polegała ona na aspekcie wizualnym. W przytoczonej przez Michaela Billingtona wewnętrznej recenzji Barbara Bray uznała projekt radiowej realizacji *Pokoju* za mało praktyczny, ale wykazała zainteresowanie autorem w przyszłości: „... dialog popro-

wadzony został z niezwykłą sprawnością, ale autor nie zdołał jeszcze przekazać odbiorcy swoich głębszych intencji. Przydaje to nieco pretensjonalności, kontrastującej z pewną ręką autora i komizmem w części poprzedzającej finał sztuki”.

Marek Kędzierski



Harold Pinter

Pokój

przełożył Marek Kędziński

BERT HUDD mężczyzna
pięćdziesięcioletni

ROSE kobieta
sześćdziesięcioletnia

PAN KIDD starszy mężczyzna

PAN SANDS, PANI SANDS para młodych

RILEY

Pokój w dużym domu. Drzwi z przodu sceny po lewej stronie od widowni. Piecyk gazowy o otwartym płomieniu na prawo z tyłu. Gazowa kuchenka i zlew z tyłu po prawej. Okno z tyłu w centrum. Stół, krzesła pośrodku. Fotel na biegunach na prawo od środka. Z alkowy wystaje krawędź małżeńskiego łóżka po lewej w głębi. Bert w czapce przy stole, z opartym o blat czasopismem. Rose przy kuchence.

ROSE: Masz. To jest obrona przed zimnem. *(Nakłada na talerz smażone jajka z bekonem, wyłącza gaz, stawia talerz na stole)* Bardzo zimno na ulicy, mówię ci, to morderstwo. *(Wraca do kuchenki, nalewa wody z czajnika do imbryka z herbatą, wyłącza gaz, przynosi imbryk na stół, soli, dodaje sosu, kroi dwie kromki chleba. Bert zaczyna jeść)* No, masz, zjedz. Zobaczysz, to ci pomoże. Nawet tu w środku czuje się, jak zimno. No, ale w pokoju ciepło. W każdym razie lepiej niż w piwnicy. *(Smaruje chleb masłem)* Jak oni mogą tak mieszkać na dole, ja nie wiem. Aż się proszą o nieszczęście. No, zjedz do końca. Dobrze ci zrobi. *(Idzie do zlewu, wyciera filiżankę i talerzyk, przynosi je na stół)* Jak już chcesz wyjść, to nie na pusty żołądek. Bo od razu poczujesz na ulicy. *(Wlewa mleko do filiżanki)* Wyjrzałam tylko przez okno i już mi wystarczy. Ani żywej duszy. Słyszysz, jaki wiatr? *(Siada w fotelu na biegunach)* Nigdy nie widziałam, kto to. Kto to jest? Kto tam mieszka na dole? Muszę kiedyś spytać. To znaczy, chyba powinno się wiedzieć, Bert. Ale nieważne kto, za przytulnie to tam pewno nie jest. *(Pauza)* Coś mi się zdaje, że od kiedy byłam tam ostatnio, chyba się zmienił lokator. Nie widziałam, kto się wprowadził. To znaczy wtedy, jak pierwszy raz wynajął. *(Pauza)* Tak czy inaczej, chyba się już wynieśli. *(Pauza)* Ale teraz chyba znowu ktoś się wprowadził. W tej piwnicy to bym nie chciała mieszkać. Widziałeś kiedy te ściany? Lało się po nich. Ja uważam, że tu jest w porządku. Masz, Bert, weź jeszcze chleba. *(Idzie do stołu, kroi kromkę chleba)* Jak wrócisz, zrobię tobie kakaa. *(Podchodzi do okna i poprawia zasłonę)* Nie, dla mnie ten pokój jest całkiem w porządku. No wiesz, wiesz, gdzie jesteś. Jak jest zimno, na przykład. *(Idzie do stołu)* No, jak tam ten bekon? W porządku, prawda? Wiem, wiem, dobry był, ale nie tak jak ten, co mi się trafił ostatnio. To przez te pogody. *(Idzie do fotela na biegunach, siada)* Zresztą ja już dawno nie wychodziłam. Ostatnio nie za dobrze się czuję. Nie czułam się na siłach. No, ale dziś już o wiele lepiej. Choć nie wiem, jak ty. Nie wiem, czy to dobrze, żebyś wychodził. No wiesz, chyba lepiej nie wychodzić, tak od razu, jak wstałeś po chorobie. No, ale trudno. Nie przejmuj się, Bert. Jedź. I tak zaraz wracasz. *(Buja się)* Dobrze, żeś leżał tu na górze, mówię ci. Dobrze, że nie tam, w piwnicy. To żadna przyjemność. O rany, herbata się

parzy. Herbatę zostawiłam. (*Podchodzi do stołu, nalewa herbatę do filiżanki*) Nie, jeszcze dobra. Dobra słaba herbata. Pyszna słaba herbata. Masz. Wypij do końca. Ja poczekam. I tak trochę mocniejszą wolę. (*Zanosi talerz do zlewu*) Te ściany by cię wykończyły. Nie wiem, kto teraz mieszka tam, na dole. Nieważne kto, i tak bardzo się naraża. Może to cudzoziemcy. (*Idzie do fotela na biegunach, siada w nim*) I z tego bym cię wyciągnęła. (*Pauza*) Tak czy inaczej, tam na dole nie ma miejsca dla dwóch. Chyba pierw był jeden, potem się wyprowadził. Teraz może jest dwóch. (*Buja się*) Bert, gdyby cię kto pytał, to mnie tu jest całkiem dobrze. Mamy tutaj spokój, tu jest bez problemów. Tobie też jest tutaj dobrze, na górze. I nie za wysoko, jak się wchodzi z ulicy. I nam nie przeszkadzają. Nikt nam nie przeszkadza. (*Pauza*) Nie wiem, czemu musisz wychodzić. Nie mógłbyś tego zawieźć jutro? Później bym napaliła. Posiedziałbyś sobie przy ogniu, Bert, ty to lubisz, tak z wieczora. Tylko patrzeć, a robi się ciemno, zaraz. (*Buja się*) Już się ciemno robi. (*Wstaje i nalewa przy stole herbatę*) No pij, jeszcze dużo zostało. (*Siada przy stole*) Wyglądałeś dziś na ulicę? Lód na ulicach. Wiem, wiem, umiesz prowadzić, nie mówię, że nie umiesz. Nawet rano powiedziałam panu Kidd, że dziś będziesz kursował. Mówiłam, że ostatnio było z tobą jakoś nieszczególnie, ale mimo wszystko, powiedziałam, wyśmienity z niego kierowca. Obojętne o jakiej porze, gdzie, nieważne, Bert. Ty umiesz prowadzić. Powiedziałam mu. (*Otula się kardiganem*) Ale zimno. Dziś naprawdę jest zimno, aż przenika. Jak przyjedziesz, zrobię tobie pysznego kakaa. (*Wstaje, podchodzi do okna, wygląda na zewnątrz*) Jaki spokój. Wygląda na to, że się zaraz ściemni. Całkiem pusto na ulicy. (*Stoi, patrzy*) Zaraz, chwileczkę. (*Pauza*) Kto to może być? (*Pauza*) Już nic, myślałam, że kogoś widzę. (*Pauza*) Nie. (*Opuszcza zasłonę*) Ale wiesz co? Wygląda jakby lepiej. Już tak nie wieje. Lepiej włóż na siebie ten gruby sweter. (*Idzie do fotela na biegunach, siada, buja się*) Ten pokój jest dobry. W takim miejscu coś możesz zdziałać. A ja dbam o ciebie, Bert, nie powiesz chyba, że nie. No bo, jak na przykład chcieli nam dać tę piwnicę, to ja od razu powiedziałam nie. Wiedziałam, że ona do niczego. Sufit zaraz nad głową. Nie, tu to masz okno, możesz się tu ruszać, możesz wracać późno wieczorem, jak już musisz wyjść, możesz robić, co trzeba, wracasz do domu, bez problemów. No i ja tutaj jestem. Możesz coś zdziałać. (*Pauza*) Ciekawe, kto teraz ją zajął. Nigdy ich nie widziałam, ani o nich nie słyszałam. Ale myślę, że ktoś tam jest na dole. Nieważne, kto ją zajął, niech tam sobie zostanie. Nieźle wyglądał ten bekon, prawda Bert? Ja zrobię sobie herbaty później. Wolę trochę mocniejszą.

Ty lubisz słabą. (*Pukanie do drzwi. Wstaje*) Kto tam? (*Pauza*) Kto to? (*Ponowne pukanie*) Wejść proszę. (*Ponowne pukanie*) Kto tam?

Pauza. Drzwi otwierają się, wchodzi pan Kidd.

PAN KIDD: To ja pukałem.

ROSE: Słyszałam pana.

PAN KIDD: Jak?

ROSE: Słyszeliśmy pana.

PAN KIDD: A, pan Hudd, witam, wszystko w porządku? Właśnie spoglądałem na rury.

ROSE: I co, w porządku?

PAN KIDD: Jak?

ROSE: Pan usiądzie, panie Kidd.

PAN KIDD: Nie, nie trzeba. Wpadłem tylko, tak tylko – zobaczyć, jak tam u państwa. Ale przytulnie tu macie, prawda?

ROSE: A dziękuję, panie Kidd.

PAN KIDD: Pan dziś wychodzi, panie Hudd? Ja już wychodziłem. I od razu się wróciłem. Oczywiście tylko na róg.

ROSE: Dziś jakoś mało ludzi na ulicy, panie Kidd.

PAN KIDD: No więc pomyślałem, lepiej spojrzę na te rury. W danej sytuacji. Tylko na rogu byłem. Po parę niezbędnych artykułów. Jakby się na śnieg zanościło. I to bardzo, moim zdaniem.

ROSE: Panie Kidd, nie usiądzie pan?

PAN KIDD: Nie, nie, nie trzeba.

ROSE: Do czego to podobne, żeby musiał pan wychodzić w taką pogodę. Nie ma pan pomocy, panie Kidd?

PAN KIDD: Jak?

ROSE: Chyba ma pan kobietę do pomocy.

PAN KIDD: Nie mam żadnej kobiety.

ROSE: Myślałam, że chyba pan ma, jak zaczęliśmy tu mieszać.

PAN KIDD: Nie, żadnych kobiet.

ROSE: Może gdzieś indziej mi się pomyliło.

PAN KIDD: Tyle tu kobiet zaraz za rogiem. Ale nie tutaj. O, nie. Zaraz, czy ja już to widziałem?

ROSE: Co?

PAN KIDD: To.

ROSE: Nie wiem. Już pan widział?

PAN KIDD: Tak jakbym miał wspomnienie.

ROSE: To tylko stary bujany fotel.

PAN KIDD: Był już tu, jak się wprowadziliście?

ROSE: Nie, ja go sprowadziłam.

PAN KIDD: Głowę bym dał, że go już kiedyś widziałem.

ROSE: Może pan i widział.

PAN KIDD: Co takiego?

ROSE: No mówię, że i może.

PAN KIDD: Tak. Może i widziałem.

ROSE: Pan sobie usiądzie, panie Kidd.

PAN KIDD: Ale w ciemno bym się nie zaklinał. *(Bert ziewa, przeciąga się, w dalszym ciągu patrzy w swoje czasopismo)* Nie, nie będę siadał, akurat jak pan Hudd ma chwilę spokoju po wypiciu herbaty. Muszę zaraz iść i przypilnować swojej. Czyli pan wyjeżdża, panie Hudd. Oglądałem sobie właśnie pana furgonetkę. No, całkiem niezła sztuka, panie Hudd. Widzę, że szczególnie ją pan opatula na zimę. I słusznie. Tak, słyszałem, jak pan w niej odjeżdżał, kiedy to było, niedawno, tak, jakoś tak z rana, tak. Głodziutko. Ja to rozpoznam, jak dobrze wchodzą biegi.

ROSE: Zdawało mi się, że pana sypialnia jest z tyłu?

PAN KIDD: Moja sypialnia?

ROSE: Nie była z tyłu? Zresztą skąd miałabym wiedzieć.

PAN KIDD: Nie byłem w sypialni.

ROSE: A, rozumiem.

PAN KIDD: Byłem już na nogach.

ROSE: Ja w taką pogodę nie wstaję za wcześnie. Nie muszę się spieszyć. Nie spieszę się.

Pauza

PAN KIDD: Tu była moja sypialnia.

ROSE: Tu? Kiedy?

PAN KIDD: Kiedy tu mieszkałem.

ROSE: Ja nie wiedziałam.

PAN KIDD: A siądę na sekundkę lub kilka. (*Siada w fotelu*)

ROSE: Ja nic o tym nie wiedziałam.

PAN KIDD: Czy to krzesło było tu, jak się wprowadziliście?

ROSE: Tak.

PAN KIDD: Jego akurat nie mogę sobie przypomnieć.

Pauza

ROSE: No to kiedy tu była?

PAN KIDD: Jak?

ROSE: Kiedy tu była pana sypialnia?

PAN KIDD: To już kawałek czasu.

Pauza

ROSE: Mówiłam Bertowi, że panu mówiłam, jak on dobrze prowadzi.

PAN KIDD: Pan Hudd? O, pan Hudd prowadzi jak należy. Widziałem już go, jak śmigał po ulicy. O tak, jak należy.

ROSE: Wie pan, panie Kidd, muszę powiedzieć, że to bardzo ładny pokój. To bardzo wygodny pokój.

PAN KIDD: Najlepszy w całym domu.

ROSE: Na dole musi być raczej wilgoć.

PAN KIDD: Nie aż tak jak na górze.

ROSE: A na dole?

PAN KIDD: Co?

ROSE: A na dole?

PAN KIDD: Ale co na dole?

ROSE: Musi być raczej wilgoć.

PAN KIDD: Raczej tak. Ale nie aż tak jak na górze.

ROSE: A to dlaczego?

PANN KIDD: Deszcz wpada do środka.

Pauza

ROSE: Tam na górze ktoś mieszka?

PAN KIDD: Na górze? Kiedyś tak. Teraz już nie.

ROSE: Ile pięter ma pan w tym domu?

PAN KIDD: Pięter. (*Śmieje się*) No, mieliśmy ich niezłą ilość, w dawnych czasach.

ROSE: A ile ma pan teraz?

PAN KIDD: Ja, prawdę mówiąc, teraz już ich nie liczę.

ROSE: Aha.

PAN KIDD: Nie, już nie.

ROSE: Trzeba by sporo wysiłku.

PAN KIDD: Kiedyś to je liczyłem. Nigdy mi się nie znudziło. Miałem oko na wszystko w tym domu. A było na co uważać, wtedy. A też i potrafiłem. To było, kiedy żyła jeszcze siostra. Ale jak umarła, trochę się w tym pogubiłem. A umarła już jakiś czas temu, moja siostra. Kiedyś to był dobry dom. To była pojętna kobieta. Tak. I okazałych rozmiarów kobieta. Chyba to miała po mojej mamie. Tak, chyba to po mojej staruszce mamie, chyba, że pamięć mnie myli. Mama to chyba była Żydówka. Tak, nie byłbym zaskoczony, gdyby się okazało, że to była Żydówka. Dzieci nie miała tak dużo.

ROSE: A pana siostra?

PAN KIDD: Co moja siostra?

ROSE: Miała jakieś dzieci?

PAN KIDD: Tak, była chyba podobna do mojej mamy staruszki. Tylko wyższa, rozumie się.

ROSE: No to kiedy umarła ta pana siostra?

PAN KIDD: Tak, zgadza się, jak umarła to chyba przestałem liczyć. Zawsze trzymała wszystko w należytym porządku. A ja nie szczędziłem pomocy. Bardzo była mi wdzięczna, do samego końca. Zawsze mi mówiła, jak bardzo mi dziękuje za te wszystkie – no, drobiazgi – które zawsze dla niej robiłem. A potem wyciągnęła nogi. Starszy od niej byłem. Tak, starszy od niej byłem. Miała piękny buduar. Przepiękny buduar.

ROSE: Na co umarła?

PAN KIDD: Kto?

ROSE: Pana siostra.

Pauza

PAN KIDD: Udało mi się, jakoś wiązę koniec z końcem.

Pauza

ROSE: Panie Kidd, ma pan aktualnie wszystko wynajęte?

PAN KIDD: Kompletnie zapchane.

ROSE: Mieszane towarzystwo, jak sądzę?

PAN KIDD: Tak, teraz wiązę koniec z końcem.

ROSE: Tak jak my, Bert, prawda? (*Pauza*) No, to gdzie ma pan teraz sypialnię, panie Kidd?

PAN KIDD: Ja? Ja mogę sobie przebierać. (*Wstaje*) To co, panie Hudd, ruszy pan niedługo? No to niech pan uważa, jak pan prowadzi. Nie ma żartów na takich ulicach. No, ale pan przecież wie, jak się z nią obchodzić, z tą pana furgonetką. Gdzie pan jedzie? Daleko? Na długo?

ROSE: Nie jedzie na długo.

PAN KIDD: Nie, ma się rozumieć. Niedługo pewnie wróci.

ROSE: No.

PAN KIDD: No dobrze, to ja już pryskam. Dobrej trasy życzę, panie Hudd. Niech pan uważa, jak pan prowadzi. Niedługo się też ściemni. Ale nie od razu, jeszcze za dobrą chwilę. Arriverderci. (*Wychodzi*)

ROSE: Nie wydaje mi się, żeby miał kiedyś siostrę. (*Zanosi talerz i kubek do zlewu. Bert odsuwa krzesło od stołu i wstaje*) Już dobrze. Chwileczkę. Gdzie masz sweter? (*Przynosi sweter z łóżka*) Masz tutaj. To dla ciebie. Zdejmij ten płaszcz. No, wkładaj. (*Pomaga mu włożyć sweter*) Dobra. Gdzie masz szalik? (*Przynosi szalik z łóżka*) Masz. Dobrze się owiń. O, tak. Nie jeźdź za szybko, dobrze Bert? Jak wrócisz, zrobię tobie kakaa. Nie na długo wychodzisz. Czekaj, chwileczkę. Gdzie masz płaszcz? Włóż lepiej płaszcz.

Bert poprawia szalik, idzie do drzwi, wychodzi. Rose wstaje, spoglądając na drzwi, powoli obraca się do stołu, podnosi czasopismo, odkłada je. Stoi i nasłuchuje, idzie do piecyka, pochyla się, zapala ogień, ogrzewa sobie ręce. Wstaje i rozgląda się po pokoju. Patrzy na okno, nasłuchuje, podchodzi szybko do okna, staje, poprawia firankę. Idzie do środka pokoju, patrzy w stronę drzwi. Idzie do łóżka, zarzuca na plecy grubą chustę, idzie do zlewu, bierze kubek spod zlewu, idzie do drzwi i je otwiera.

ROSE: Och!

Na progu stoją Pan i Pani Sands.

PANI SANDS: Bardzo przepraszamy. Nie myśleliśmy wcale, żeby tu tak stać. Nie chcieliśmy pani przestraszyć. Myśmy właśnie wchodzili po schodach.

ROSE: Nie szkodzi.

PANI SANDS: To jest pan Sands. A ja: Pani Sands.

ROSE: Miło mi.

Pan Sands wymrukuje pozdrowienia.

PANI SANDS: Właśnie wchodziliśmy po schodach. A tu nic a nic nie widać. Widzisz coś, Toddy?

PAN SANDS: Nic a nic.

ROSE: A czego państwo szukali?

PANI SANDS: Tego, co prowadzi tu dom.

PAN SANDS: Właściciela. Chcieliśmy skontaktować się z właścicielem.

PANI SANDS: Toddy, jak on się nazywa?

ROSE: Nazywa się pan Kidd.

PANI SANDS: Kidd? Tak się nazywał, Toddy?

PAN SANDS: Kidd? Nie, jakoś inaczej.

ROSE: Pan Kidd. Tak się nazywa.

PAN SANDS: Nie, to nie ten gość, którego szukamy.

ROSE: No to pewnie szukacie państwo innego.

Pauza

PAN SANDS: Widać szukamy innego.

ROSE: Na zmarzniętych państwo wyglądacie.

PAN SANDS: Mordercze zimno. Wychodziła pani na ulicę?

ROSE: Nie.

PANI SANDS: Myśmy dopiero co weszli do środka.

ROSE: No to pozwólcie do środka, trochę się rozgrzać. *(Wchodzą do środka pokoju. Rose przenosi krzesło od stołu do piecyka)* Siadajcie państwo. Tu można się trochę rozgrzać.

PANI SANDS: Dziękujemy. *(Siada)*

ROSE: Panie Sands, pan podejdzie do piecyka.

PAN SANDS: Dziękuję. Tylko rozprostuję trochę nogi.

PANI SANDS: Po co? Przecież nie siedziałeś.

PAN SANDS: I co z tego?

PANI SANDS: Więc czemu nie siądziesz?

PAN SANDS: Czemu miałbym siadać?

PANI SANDS: Pewnie zmarześ.

PAN SANDS: Nie.

PANI SANDS: Na pewno. Weź krzesło i siadaj.

PAN SANDS: Dziękuję, postoję, nie trzeba.

PANI SANDS: Jak tak stoisz, wyglądasz jak nie wiadomo kto.

PAN SANDS: Postoję, nie martw się, Clarisso.

ROSE: Clarissa? Śliczne imię!

PANI SANDS: Tak, prawda, że śliczne? Od ojca i matki dostałam. *(Pauza)*
Wie pani, w tym pokoju to aż przyjemność usiąść, taki przytulny.

PAN SANDS: *(Rozglądając się)* Przyzwoitych rozmiarów, zgadza się.

PANI SANDS: Nie usiądzie pani sobie, pani ...

ROSE: Hudd. Nie, dziękuję.

PAN SANDS: Jak pani powiedziała?

ROSE: Kiedy?

PAN SANDS: Jak pani powiedziała, że się nazywa?

ROSE: Hudd.

PAN SANDS: No właśnie. Pani jest żoną tego gościa, o którym pani mówiła?

PANI SANDS: Nie, to nie ona. To był pan Kidd.

PAN SANDS: Naprawdę? Myślałem, że Hudd.

PANI SANDS: Nie – Kidd. Prawda, pani Hudd?

ROSE: Zgadza się. Właściciel.

PANI SANDS: Nie, nie właściciel. Ten drugi.

ROSE: No, ale tak się nazywa. To właściciel.

PAN SANDS: Kto?

ROSE: Pan Kidd.

Pauza

PAN SANDS: Naprawdę?

PANI SANDS: Może jest dwóch właścicieli.

Pauza

PAN SANDS: Tego by tylko brakowało.

PANI SANDS: Coś ty powiedział?

PAN SANDS: Powiedziałem: tego by tylko brakowało.

ROSE: Jak jest na dworze?

PANI SANDS: Bardzo ciemno.

PAN SANDS: Nie ciemniej niż w środku.

PANI SANDS: Tu to on ma rację.

PAN SANDS: Założyłbym się, że ciemniej w środku niż na ulicy.

PANI SANDS: Nie za dużo tu światła w tym pokoju, prawda, proszę pani?
Wie pani, to pierwszy promyk światła, który widzimy, odkąd tu weszliśmy.

PAN SANDS: Pierwsza szczelinka.

ROSE: Ja tam w nocy nie wychodzę. My siedzimy w domu.

PANI SANDS: Tak po zastanowieniu, to widziałam gwiazdę.

PAN SANDS: Co widziałas?

PANI SANDS: No, chyba widziałam.

PAN SANDS: Co chyba widziałas?

PANI SANDS: Gwiazdę.

PAN SANDS: Gdzie?

PANI SANDS: Na niebie.

PAN SANDS: Kiedy?

PANI SANDS: No, jak szliśmy.

PAN SANDS: Daj spokój.

PANI SANDS: Co daj spokój?

PAN SANDS: Żadnej gwiazdy nie widziałas.

PANI SANDS: A to niby czemu?



PAN SANDS: No bo ci mówię. Mówię ci: żadnej gwiazdy nie widziałas.

Pauza

ROSE: Mam nadzieję, że na ulicy nie jest za ciemno. Mam nadzieję, że nie oblodzona. Mąż jeździ dziś furgonetką. A wolniutko to on też nie prowadzi. Wolniutko nigdy nie prowadzi.

PAN SANDS: (*Zanosząc się śmiechem*) No to dziś liczy pewno na szczęście.

ROSE: Co?

PAN SANDS: Nie – mówię tylko, że dziś trzeba sprytu do jazdy.

ROSE: To bardzo dobry kierowca.

Pauza

ROSE: Długo już tu państwo jesteście?

PANI SANDS: Bo ja wiem. Toddy, długo już tu jesteśmy?

PAN SANDS: Jakies pół godziny.

PANI SANDS: Dłużej już, dużo dłużej.

PAN SANDS: Jakies trzydzieści pięć minut.

ROSE: No dobrze, chyba znajdziecie tu gdzieś pana Kidda. Niedawno wyszedł zrobić sobie herbaty.

PAN SANDS: On tu mieszka, zgadza się?

ROSE: Oczywiście, że mieszka.

PAN SANDS: I mówi pani, że to właściciel, zgadza się?

ROSE: Oczywiście, że tak.

PAN SANDS: No, a gdybym, na przykład chciał się z nim skontaktować, to gdzie go można zastać?

ROSE: Tak naprawdę, to nie za bardzo wiem.

PAN SANDS: Ale tu mieszka, zgadza się?

ROSE: Owszem, ale nie wiem...

PAN SANDS: Nie wie pani dokładnie, gdzie się kręci?

ROSE: Nie, dokładnie to nie.

PAN SANDS: Ale na pewno tu mieszka, prawda?

Pauza

PANI SANDS: Toddy, to jest bardzo duży dom.

PAN SANDS: Tak, wiem przecież. Ale pani Hudd, jak się wydaje, zna pana Kidda bardzo dobrze.

ROSE: Nie, wcale tak nie twierdzę. Tak naprawdę, to wcale go nie znam. My jesteśmy spokojni ludzie. W nie nasze sprawy nosa nie wtykamy. Ja tam nigdy się nie wtrącam. Bo i po co zresztą? My mamy tu własny pokój. Nikomu nie przeszkadzamy. I tak już powinno być.

PANI SANDS: To ładny dom, prawda? Dużo miejsca.

ROSE: Co do domu, to ja nie wiem. Nam tu jest dobrze, ale mogłabym się założyć, że dużo rzeczy w tym domu nie jest tak, jak trzeba. *(Siada w fotelu)* Chyba duża wilgoć.

PANI SANDS: Tak, czułam trochę wilgoć przed chwilą, jak byliśmy w piwnicy.

ROSE: Byliście w piwnicy?

PANI SANDS: Tak, zeszliśmy, kiedyś tu przyszli?

ROSE: Po co?

PANI SANDS: Szukaliśmy właściciela.

ROSE: I jak tam było na dole?

PAN SANDS: Nic a nic nie było widać.

ROSE: Dlaczego?

PAN SANDS: Nie było światła.

ROSE: Ale jak... – mówi pani, że była wilgoć?

PANI SANDS: Trochę czułam, a ty, Todd

PAN SANDS: Jak to? Nigdy tam pani nie była, pani Hudd?

ROSE: Owszem, raz, dawno temu.

PAN SANDS: No to wie pani chyba, jak tam jest, prawda?

ROSE: To było dawno temu.

PAN SANDS: Chyba nie mieszka tu pani aż tak długo?

ROSE: Myślałam sobie tylko, czy nie mieszka teraz ktoś tam na dole.

PANI SANDS: Owszem. Mężczyzna.

ROSE: Mężczyzna?

PANI SANDS: Tak.

ROSE: Jeden?

PAN SANDS: Tak, był jakiś gość tam na dole, zgadza się. *(Opiera się o stół)*

PANI SANDS: Siadasz jednak!

PAN SANDS: *(Podrywając się)* Kto znowu?

PANI SANDS: Ty siadłeś.

PAN SANDS: Nie pleć. Przysiadłem.

PANI SANDS: Widziałam, jak siadłeś.

PAN SANDS: Nie widziałaś, jak siadłem, ponieważ, do diabła, nie siadłem. Przysiadłem.

PANI SANDS: Myślisz, że ja nie zauważę, że ktoś siada?

PAN SANDS: Zauważę. Właśnie, to tylko robisz, zauważasz.

PANI SANDS: Tobie też trochę by się to przydało, a nie tylko ci w głowie same paskudztwa.

PAN SANDS: Czasem te paskudztwa całkiem ci leżą.

PANI SANDS: Masz to po wuju, to po nim masz.

PAN SANDS: A ty niby masz po kim?

PANI SANDS: *(Wstając)* Nie ja wydałam cię na świat.

PAN SANDS: Nie ty co?

PANI SANDS: Powiedziałam: nie ja wydałam cię na świat.

PAN SANDS: No to kto? Chciałbym wiedzieć. No kto? Kto wydał mnie na świat?

Ona siada, pomrukując, on wstaje, pomrukując.

ROSE: Mówi pani, że widziała na dole mężczyznę, w piwnicy?

PANI SANDS: Tak, proszę pani, no bo wie pani, pani Hudd, myśmy słyszeli, że tu mają pokój do wynajęcia, więc pomyśleliśmy sobie, że przyjdziemy go obejrzeć. Bo my szukamy akurat mieszkania, wie pani, w spokojnej okolicy, a wiedzieliśmy, że ta dzielnica jest spokojna, przechodziliśmy tu koło domu parę miesięcy temu, bardzo ładnie wyglądał, ale pomyśleliśmy, że trzeba przyjść tak pod wieczór, żeby złapać właściciela, więc przyszliśmy dzisiaj. No więc jak przyszliśmy, to wchodzimy frontowymi drzwiami, ale ciemno w korytarzu i nikogo nie widać. No to schodzimy do piwnicy. No, tak naprawdę to zesliśmy na dół tylko z tego względu, że Toddy ma taki dobry wzrok. Tak w cztery oczy, to nie bardzo mi się to podobało, to znaczy, nie tyle widok, ile coś tak czułam, nie bardzo wiedziałam, co, tak jakoś zajeżdża wilgocią. Więc idziemy przez jakieś przepierzenie, potem jeszcze jedno przepierzenie, nie bardzo widzieliśmy, gdzie idziemy, no ale wydawało mi się, że się robi coraz ciemniej im dalej szliśmy, im dalej wchodziliśmy, pomyślałam, że pewnie pomyliliśmy dom. No więc stanęłam. I Toddy też stanął. I wtedy odzywa się ten głos, dochodzi ten głos – i mówi – muszę powiedzieć, trochę miałam stracha, nie wiem, jak Todd, ale ktoś pyta, w czym może nam pomóc. No to Todd powiedział, że szukamy właściciela, a ten człowiek powiedział, że właściciel to będzie na górze. Więc Todd zapytał, czy jest jakiś wolny pokój. A ten człowiek, czyli właściwie ten głos, chyba był za przepierzeniem, powiedział, że owszem, jest wolny pokój do wynajęcia. Bardzo grzeczny, pomyślałam, aleśmy go w ogóle nie widzieli, nie wiem, czemu nie włączyli światła. W każdym razie wychodzimy, zaczynamy wchodzić po schodach i idziemy na samą górę domu. Nie wiem, czy to była sama góra. Drzwi na schodach były zamknięte na klucz, więc mogło być jeszcze jedno piętro, aleśmy nikogo nie widzieli, a i ciemno było, i właśnie z powrotem schodziliśmy po schodach, kiedy otworzyła pani drzwi.

ROSE: Powiedziała pani, że wchodziliście po schodach.

PANI SANDS: Co?

ROSE: Powiedziała pani najpierw, że wchodziliście po schodach.

PANI SANDS: Nie, schodziliśmy.

ROSE: Nie to pani najpierw mówiła.

PANI SANDS: Już byliśmy na górze.

PANI SANDS: Już byliśmy na górze. Schodziliśmy na dół.

Pauza

ROSE: A ten człowiek, jak on wyglądał, w starszym wieku?

PANI SANDS: Myśmy go nie widzieli.

ROSE: W starszym wieku?

Pauza

PAN SANDS: Dobrze, to my może spróbujemy skontaktować się z tym właścicielem, jeśli jest w pobliżu.

ROSE: W tym domu nie znajdzie pan wolnych pokoi.

PAN SANDS: Nie? Dlaczego?

ROSE: Pan Kidd powiedział. Sam mi powiedział.

PAN SANDS: Pan Kidd?

ROSE: Powiedział mi, że wszystko wynajęte.

PAN SANDS: Ten człowiek w piwnicy mówił, że jeden jest. Jeden wolny pokój. Numer siedem, powiedział.

Pauza

ROSE: To ten pokój.

PAN SANDS: To my może pójdziemy skontaktować się z właścicielem.

PANI SANDS: (*Wstając*) No to dziękujemy za ogrzanie, pani Hudd. Już się lepiej czuję.

ROSE: Ten pokój jest zajęty.

PAN SANDS: No chodźmy.

PANI SANDS: Dobranoc, pani Hudd. Mam nadzieję, że mąż niedługo zabawi. Musi pani tu być samotnie, ciągle sama.

PAN SANDS: No chodźmy.

Wychodzą. Rose patrzy na zamykające się drzwi, idzie w ich stronę, zatrzymuje się. Bierze krzesło i przenosi je z powrotem do stołu, bierze czasopismo, spogląda, odkłada. Podchodzi do fotela na biegunach, siada, buja się, przestaje, siedzi bez ruchu. Ostre pukanie do drzwi, otwierają się. Wchodzi Pan Kidd.

PAN KIDD: Prosto do pani przyszedłem.

ROSE: Właśnie miałam pana szukać. Panie Kidd! Muszę z panem porozmawiać.

PAN KIDD: Proszę słuchać, pani Hudd. Muszę z panią porozmawiać. Przyszedłem specjalnie.

ROSE: Przed chwilą była tu jakaś para. Mówili, że ten pokój się zwalnia. O co im chodziło?

PAN KIDD: Jak tylko usłyszałem, że furgonetka odjeżdża, czekałem, żeby do pani przyjść. Jestem w wielkich tarapatach.

ROSE: O co tu chodzi? Widział ich pan? Niby co? Że ten pokój ma się zwalniać? Przecież jest zajęty. Czy ci ludzie się z panem kontaktowali?

PAN KIDD: Ze mną kontaktowali? Kto?

ROSE: Już mówiłam. Ta para. Szukali właściciela.

PAN KIDD: Mówię pani przecież. Czekałem, żeby przyjść i pani powiedzieć, jak tylko usłyszałem, że furgonetka odjeżdża.

ROSE: No to co to za ludzie?

PAN KIDD: Dlatego już wcześniej tu byłem. Ale on jeszcze nie wyszedł. Cały weekend wyczekiwałem, aż wyjdzie.

ROSE: Panie Kidd, co to miało znaczyć z tym pokojem?

PAN KIDD: Jakim pokojem?

ROSE: Czy ten pokój jest do wynajęcia?

PAN KIDD: Do wynajęcia?

ROSE: Oni szukali właściciela.

PAN KIDD: Kto taki?

ROSE: Panie Kidd, pan jest właścicielem, prawda? Nie ma innego właściciela?

PAN KIDD: Co? Co to ma z tym wspólnego? Nie wiem, o co pani chodzi. Muszę pani powiedzieć, to wszystko, muszę pani powiedzieć. Straszny miałem weekend. Będzie pani musiała się z nim zobaczyć. Ja tak dłużej nie mogę. Musi się pani z nim zobaczyć.

Pauza

ROSE: Z kim?

PAN KIDD: Z tym mężczyzną. On cały czas na panią czeka. Chce się z panią zobaczyć. Nie mogę się go pozbyć. Nie jestem młodzieniaszkiem, to chyba widać. To widać. Musi pani się z nim zobaczyć.

ROSE: Z kim zobaczyć?

PAN KIDD: Z tym mężczyzną. Jest teraz na dole. On czeka już cały weekend. Chciał, żeby mu powiedzieć, jak tylko pan Hudd wyjdzie z domu. Dlatego ja już wcześniej tu byłem. Ale jeszcze nie wyszedł. Więc to mu powiedziałem. Że jeszcze nie wyszedł. Powiedziałem, no to jak on wyjdzie, powiedziałem, to pan może wejść na górę, wejść na górę i mieć już to za sobą. Nie, powiada, ma pan zapytać, czy ona się chce ze mną widzieć. Więc jeszcze raz przychodzę, zapytać, czy chce się pani z nim widzieć.

ROSE: Kto to jest?

PAN KIDD: Skąd ja mam wiedzieć, kto. Wiem tylko, że on ani słowa mi nie powie, nie chce wdawać się w jakąkolwiek rozmowę, tylko jedno mu w głowie: czy już wyszedł, nic tylko to. Nie chce nawet pograć w szachy. W porządku, powiedziałem wtedy wieczorem, a czekając możemy zagrać dla pana partyjkę szachów. Gra pan chyba przecież w szachy. Mówię pani, pani Hudd, nie wiem, czy on nawet słyszał, co do niego mówię. Nic tylko tam leży. To niedobrze, dla mnie. Tylko leży i czeka, nic tylko to.

ROSE: Tak tam leży, w piwnicy?

PAN KIDD: Powiedzieć mu, że się pani zgadza, pani Hudd?

ROSE: Ale tam jest wilgoć, w piwnicy.

PAN KIDD: Powiedzieć mu, że pani się zgadza?

ROSE: Na co zgadza?

PAN KIDD: Że się pani z nim zobaczy.

ROSE: Z nim zobaczy? Przepraszam, panie Kidd, ale ja go nie znam. Po co miałabym się z nim zobaczyć?

PAN KIDD: Nie chce się pani z nim zobaczyć?

ROSE: Jak pan sobie wyobraża, że ja miałabym się zobaczyć z kimś, kogo nie znam? Jeszcze kiedy nie ma męża?

PAN KIDD: Ale on panią zna, pani Hudd, on panią zna.

ROSE: Jakim cudem, panie Kidd, kiedy ja go nie znam?

PAN KIDD: Musi go pani znać.

ROSE: Ale ja nikogo nie znam. My jesteśmy spokojni ludzie. Dopiero się sprowadziliśmy do tej dzielnicy.

PAN KIDD: Ale on nie jest z tej dzielnicy. Może poznała go pani w innej dzielnicy

ROSE: Panie Kidd, pan sobie myśli, że ja poznaję jakichś tam mężczyzn w jednej dzielnicy po drugiej? Za kogo mnie pan bierze?

PAN KIDD: Nie wiem, za kogo panią brać. (*Pan Kidd siada*) Jeszcze chwila, a dostanę bzika.

ROSE: Powinien pan odpocząć. W starszym wieku jak pan, potrzeba panu odpocząć.

PAN KIDD: On nie dał mi odpocząć. Nic tylko tak leżeć. W czarnym mroku. Godzina po godzinie. Dlaczego nie dacie mi spokoju, razem, pani i on. Odrobinę litości, pani Hudd. Niech się pani z nim zobaczy, proszę. Czemu nie chce się pani z nim widzieć?

ROSE: Ja go nie znam.

PAN KIDD: Nigdy nie wiadomo. Może go pani zna.

ROSE: Ja go nie znam.

PAN KIDD: (*Wstając*) Ja nie wiem, co się stanie, jak się pani z nim nie zobaczy.

ROSE: Powiedziałam: nie znam tego człowieka!

PAN KIDD: Wiem, co on robi. Wiem, co on robi. Jak pani się z nim teraz nie zobaczy, to będzie tylko jedno wyjście, to on sam weźmie i przyjdzie na własną rękę, kiedy pani mąż będzie w domu, tak, i sam przyjdzie. Przyjdzie, kiedy pan Hudd będzie w domu, kiedy pani mąż będzie w domu.

ROSE: Nie robi tego, nigdy w życiu.

PAN KIDD: A robi. A właśnie, że tak robi. Nie myśli sobie pani chyba, że on tak sobie odejdzie, chociaż się z panią nie widział, skoro przeszedł taki kawał drogi. Chyba sobie pani nie myśli?

ROSE: Kawał drogi?

PAN KIDD: No co, chyba sobie pani tego nie myśli?

Pauza

ROSE: Nie robi tego.

PAN KIDD: Jeszcze jak. Wiem, że robi.

Pauza

ROSE: Która to godzina?

PAN KIDD: Nie wiem.

Pauza

ROSE: Niech go pan przyprowadzi. Prędko. Prędko!

Pan Kidd wychodzi. Rose siada w fotelu na biegunach. Po kilku chwilach otwierają się drzwi. Wchodzi ślepy Murzyn. Zamyka za sobą drzwi, idzie po omacku, wysuwając przed siebie laskę dopóki nie dotrze do fotela. Staje.

RILEY: Pani Hudd?

ROSE: Dotknął pan tylko fotela. Nie chce pan w nim usiąść? *(Riley siada)*

RILEY: Dziękuję.

ROSE: Niech mi pan za nic nie dziękuje. Ja tu pana nie chcę. Nie wiem, kim pan jest. Im szybciej pan wyjdzie, tym lepiej. *(Pauza. Wstaje)* Dobrze już, proszę. Co za dużo, to niezdrowo. Łatwo przeholować. Czego pan chce? Wprasza się pan tutaj. Przeszkadza mi tu pan wieczorem. Przychodzi pan tutaj i się rozsiada. Czego pan chce? *(Riley rozgląda się po pokoju)* Za czym się pan tak rozgląda? Przecież pan ślepy, no nie? Więc za czym się pan tak rozgląda? Co pan sobie myśli? Że ma pan do czynienia z małą dziewczynką, czy co? Ja sobie z panem dam radę. Nad ludźmi pana pokroju mam zawsze przewagę. Czego pan chce, niech pan mówi, a potem się wynosi.

RILEY: Nazywam się Riley.

ROSE: Nie obchodzi mnie, czy... Co? Nie, tak się pan nie nazywa. Tak się pan nie nazywa. Rozmawia pan teraz w tym pokoju z dorosłą kobietą, słyszy pan? A może pan jeszcze głuchy? Nie jest pan chyba głuchy, co? Wszyscy jesteście głusi, ślepi, niemowły, cała ta wasza zgraja. Banda kalek.

Pauza

RILEY: To jest duży pokój.

ROSE: Pokój to zostaw pan w spokoju. Pokój – co pan o nim wie? Nic pan o nim nie wie. I niedługo pan w nim zabawi. Ja to mam szczęście. Zawsze te meły, przywloką się i psują mi tu powietrze w pokoju. Czego pan chce?

RILEY: Chcę cię zobaczyć.

ROSE: No, ale nie zobaczy mnie pan przecież, bo jak? Jest pan ślepy. Stary biedny ślepiec. A co, nieprawda? Czubka nosa nie zobaczy. *(Pauza)* Mówią, że pana znam. Po pierwsze, to już jest obelga. Bo powiem panu, nie znałabym pana nawet, gdyby trzeba było splunąć i na wielką odległość. *(Pauza)* Ach, cała ta hołota. Przychodzą tu zasmradzać mieszkanie. Jałmużny im się zachciewa. Jak ja to znam. A co do tego, że pan mnie zna, jak pan twierdzi – niech pan tylko nie przeholuje! Żeby jeszcze mówić właścicielowi. Denerwować właściciela. Co pan sobie wyobraża? Dobrze nam tu jak Panu Bogu za piecem. Przytulnie tu mamy, spokojnie, właściciel szanuje nas, poważa, jesteśmy jego ulubionymi lokatorami, a pan przychodzi, do pasji go doprowadza, i do tego jeszcze szlaja moje dobre imię. Na co to panu potrzebne, tak brukać moje nazwisko, no i nazwisko męża. Skąd pan wiedział, jak się nazywamy? *(Pauza)* Nieźle go pan zrobił na cały weekend. Nie ma co, dał mu pan popalić, a co, nie? Biedny, stary, słaby człowiek, przyzwoity dom wynajmuje. I po wszystkim. Załatwiony. Wpycha się pan i go po kątach rozstawia. I jeszcze szlaja moje dobre imię... *(Pauza)* Dobrze więc, niech będzie. Twierdzi pan, że chciał się ze mną zobaczyć. Proszę, więc jestem. Wyduś to pan z siebie, albo spływaj. Czego pan chce?

RILEY: Mam dla ciebie wiadomość.

ROSE: Co pan ma? Jakim cudem miałby pan dla mnie wiadomość, panie Riley, skoro ja pana nie znam, i nikt nie wie, że jestem tutaj, a poza tym ja i tak nikogo nie znam. Wydaje się panu, że łatwy ze mnie łup, czy co? Daj pan spokój, nie udało się tym razem. Odczep się pan! Dość już tego, już mi starczy. Nie tylko z pana wariat, ale jeszcze ślepy wariat, wracaj tam, skąd cię tu przyniosło. *(Pauza)* Co za wiadomość? Od kogo niby ma pan wiadomość? Od kogo?

RILEY: Ojciec twój chce, żebyś wróciła do domu.

Pauza

ROSE: Domu?

RILEY: Tak.

ROSE: Do domu? Niech pan się zabiera. No już. Już późno. Już późno.

RILEY: Żebyś wróciła do domu.

ROSE: Przestań. Ja już nie mogę. Czego pan chce? Czego pan chce?

RILEY: Wróć do domu, Sal.

Pauza

ROSE: Jak pan mnie nazwał?

RILEY: Wróć do domu, Sal.

ROSE: Proszę mnie tak nie nazywać.

RILEY: No chodź już.

ROSE: Proszę mnie tak nie nazywać.

RILEY: Więc teraz jesteś tutaj.

ROSE: Ale nie Sal.

RILEY: Teraz cię dotykam.

ROSE: Nie dotykaj.

RILEY: Sal.

ROSE: Nie mogę.

RILEY: Chcę, żebyś wróciła do domu.

ROSE: Nie.

RILEY: Ze mną.

ROSE: Nie mogę.

RILEY: Czekalem, żeby cię zobaczyć.

ROSE: Tak.

RILEY: Teraz widzę.

ROSE: Tak.

RILEY: Sal.

ROSE: Nie tak.

RILEY: Tak, teraz. *(Pauza)* Tak, teraz.

ROSE: Tu już jestem...

RILEY: Tak.

ROSE: Długo.

RILEY: Tak.

ROSE: Dzień to jest taki ciężar. Nigdy nie wychodzę.

RILEY: Nie.

ROSE: Tu już jestem...

RILEY: Wróć do domu, teraz, Sal.

Rose dotyka dłońmi jego oczu, tyłu głowy, skroni. Wchodzi Bert. Staje w drzwiach, podchodzi do okna, zaciąga zasłony. Jest ciemno. Idzie do środka pokoju i patrzy na kobietę.

BERT: No i wróciłem, bez problemów.

ROSE: *(Idąc do niego)* Tak.

BERT: No i wróciłem, bez problemów.

Pauza

ROSE: Późno już?

BERT: Szła jak po maśle. *(Pauza)* Prowadziłem ją twardą ręką. Cholernie ciemno na ulicy.

ROSE: Tak.

BERT: A potem poprowadziłem ją twardą ręką z powrotem. Wszystko cholernie oblodzone na ulicy.

ROSE: Tak.

BERT: Ale ją poprowadziłem. *(Pauza)* Dałem jej popędzić. *(Pauza)* Ale dałem jej wycisk. Niezła była. A potem z powrotem. Drogę widziałem bez problemów. Dużo samochodów nie było. Jeden był. Nie chciał zjechać mi z drogi. To go walnąłem. Cała droga dla mnie. Na całej trasie. Znowu w te i z powrotem. Zmyli się wszyscy. A ja waliłem prosto. Nikomu nie dałem. Nie z nią coś takiego. Niezła była. Robiła, co chciałem. Nikomu nie da. Ja to mam rękę. Tak trzeba. Dobrałem się do niej. Ja tam gdzie chcę, dojeżdżam.

I mnie tam zawiozła. I przywiozła na powrót. (Pauza) No i wróciłem, bez problemów.

Bierze krzesło od stołu, siada po prawej od krzesła Murzyna, niedaleko. Przez kilka chwil wpatruje się w Murzyna. Potem stopą unosi fotel do góry. Murzyn upada na podłogę. Powoli się podnosi.

RILEY: Panie Hudd, pańska żona...

BERT: Wszy!

Wali Murzyna pięścią, ten osuwa się, wtedy Bert kilkakrotnie kopie go w głowę, głowa uderza o kuchenkę. Murzyn leży bez ruchu. Bert odchodzi.

Milczenie.

Rose wstaje, przyciskając dłonie do oczu.

ROSE: Nie widzę. Ja nie widzę. Ja nie widzę.

Wyciemnienie.

KURTYNA.

Harold Pinter
przełożył Marek Kędzierski



Ewa Bathelier

Harold Pinter

Pisanie dla teatru *

Nie jestem teoretykiem. Nie jestem kompetentnym ani autorytatywnym komentatorem sceny teatralnej, społecznej, czy jakiegokolwiek innej. Piszę sztuki, kiedy mi się udaje – i to wszystko. Do tego się wszystko sprowadza. Więc mówię teraz nie bez oporów, wiedząc, że jakiegokolwiek proste stwierdzenie może być rozpatrywane w przynajmniej dwudziestu czterech możliwych aspektach, zależnie od tego, gdzie się akurat znajdujemy, czy jaka jest właśnie pogoda. Stwierdzenie kategoryczne, według mnie, nigdy nie przetrwa w nienaruszonym stanie. Od razu zaczął je modyfikować pozostałe dwadzieścia trzy możliwości. To znaczy, że żadnego z wypowiedzianych przeze mnie stwierdzeń nie powinniśmy interpretować jako ostatecznego i definitywnego. Jedno z nich, dwa, może wydawać się *n i e m a l* ostateczne i definitywne, ale wiem, że jutro nie będę już ich za takie uważał i nie chciałbym, żebyście je dzisiaj za takie wzięli.

Dwie z moich pełnospektaklowych sztuk wystawiono na scenie w Londynie. Pierwsza była pokazywana przez tydzień, druga przez rok. Rzecz jasna,

* Mowa wygłoszona przez Harolda Pintera na Krajowym Festiwalu Dramatu Studenckiego w Bristolu w 1962 roku.

sztuki te różnią się od siebie. W *Urodzinach Stanleya* użyłem w tekście pewną ilość myślników – między frazami. W *Dozorcy* zrezygnowałem z myślników i wstawiłem zamiast nich kropki. Więc zamiast, powiedzmy: „Spójrz, myślnik, kto, myślnik, ja, myślnik, myślnik, myślnik” tekst brzmi teraz: „Spójrz, kropka, kropka, kropka, kto, kropka kropka kropka, ja, kropka kropka kropka kropka”. Wypadałoby zatem z tego wnosić, że kropki cieszą się większą popularnością niż myślniki i dlatego też *Dozorcy* grano dłużej niż *Urodziny Stanleya*. To, że w obu wypadkach nie słyszycie w przedstawieniu ani myślników ani kropek, nie ma tu większego znaczenia. Krytycy nie dadzą się na nic nabrać. Na kilometr wyczują różnicę między myślnikiem a kropką, choć i tak ani jednego ani drugiego nie słyszą.

Sporo czasu minęło, nim przywykłem do tego, że reakcje krytyków i publiczności w teatrze podlegają kapryśnym wahaniom temperatur. A dla pisarza niebezpieczeństwo zaczyna się wtedy, kiedy z tego powodu padnie ofiarą odwiecznego wirusa obawy i nadziei. Wydaje mi się jednak, że Düsseldorf przetrwał mi szlak w tym względzie. W Düsseldorfie jakieś dwa lata temu, kiedy po premierze *Dozorcy*, tak jak to jest w zwyczaju na kontynencie, wraz z niemieckimi aktorami kłaniałem się publiczności, strasznie zostałem wygwizdany przez zapewne najprzedniejsze w świecie grono wygwizdywaczy. Myślałem, że to megafony, ale dokonały tego same usta. Aktorzy okazali się jednak równie zawzięci, jak publiczność – wychodziliśmy do tych gwizdów i kłanialiśmy się trzydzieści cztery razy. Do trzydziestego czwartego dotrwały tylko dwie osoby na widowni, wciąż zajęte gwizdaniem. Dziwne, ale dodało mi to otuchy i jeszcze dzisiaj, kiedy tylko z lekkim drżeniem zaczynam wyczuwać, że nadciągają dawne obawy i nadzieje, wystarczy, że pomyślę o Düsseldorfie i jestem wyleczony.

Uprawianie teatru to działalność publiczna na dużą skalę i o wielkiej energii. Pisanie jest dla mnie czynnością całkowicie prywatną, obojętnie, czy to wiersz, czy sztuka. Te sprawy niełatwo dają się z sobą pogodzić. Teatr zawodowy, jakkolwiek nie można mu odmówić wielu zalet, jest światem fałszywych kulminacji, wykalkulowanych napięć, po części hysterii i w dużej mierze marnotrawstwa. A zgiełk tego świata, w którym, jak mi się wydaje, pracuję, rozprzestrzenia się z coraz większą natarczywością. Moja sytuacja pozostaje wszakże niezmienna. Pisząc, nie mam zobowiązań innych niż wobec tego, co piszę. Nie biorę na siebie żadnej odpowiedzialności przed widzami, krytykami, producentami, reżyserami, aktorami, ludzkim gatunkiem w ogóle, jestem odpowiedzialny wobec sztuki, którą mam akurat na warsztacie

i nic więcej. Przestrzegalem was przed definitywnymi stwierdzeniami, no i proszę, coś takiego mi się tutaj wymknęło.

Zazwyczaj rozpoczynałem sztuki w całkiem prosty sposób: wymyślałem parę postaci w określonym kontekście, umieszczałem je w jednym miejscu i warując, czujnie przysłuchiwałem się temu, co mówią. Kontekst był u mnie zawsze czymś konkretnym i określonym, postaci – również konkretne. Zaczynając nową sztukę, nigdy nie wychodziłem od jakiejś abstrakcyjnej myśli lub teorii i nigdy nie obmyślałem sobie moich postaci jako wysłanników śmierci, zguby, nieba czy drogi mlecznej, innymi słowy, jako alegorycznych przedstawicieli jakiejś określonej siły, cokolwiek by to miało znaczyć. Kiedy bohatera nie można wygodnie zdefiniować lub zrozumieć w kategoriach, do których przywykliśmy, ludzie skłonni są stawiać go na półce symbolizmu, aby stał się nieszkodliwy. Jak już tam się znajdzie, można o nim rozprawiać, ale nie trzeba z nim obcować. Łatwo w ten sposób krytykom czy widowni sporządzić sobie skuteczną zasłonę dymną – przed koniecznością poznawania, aktywnego i niewymuszonego uczestnictwa.

Nie chodzimy z etykietkami na piersi – nawet jeśli inni ustawicznie nam je przyczepiają, nikogo one nie zdołają przekonać. Zrozumiałe u nas wszystkich chęci zweryfikowania naszego doświadczenia i doświadczenia innych nie zawsze można zadowolić. Ja byłbym raczej za tym, że nie ma sztywnego podziału na rzeczywiste i nierzeczywiste, ani na prawdziwe i nieprawdziwe. Rzeczy niekoniecznie są albo prawdziwe, albo nieprawdziwe – mogą być zarazem prawdziwe, jak i fałszywe. Postać sceniczna, która nie może dostarczyć nam żadnej informacji ani przekonywających argumentów co do swych dotychczasowych doświadczeń, swego obecnego zachowania, czy przyszłych ambicji, ani też dokonać wyczerpującej analizy pobudek, którymi się kieruje, ma na scenie taką samą rację bytu i tak samo zasługuje na uwagę jak postać, która – o zgrozo – potrafi wszystko to zrobić. Im bardziej przemożne doświadczenie, tym mniej artykułowany jest jego wyraz.

Niezależnie od innych rzeczy, zweryfikowanie przeszłości sprawia nam zawsze olbrzymią trudność, jeżeli w ogóle jest możliwe. Nie mam na myśli wyłącznie tego, co było przed wieloma laty, lecz choćby wczoraj czy dziś rano. Co się zdarzyło, jaki był charakter tego, co się zdarzyło, co się stało? Jeżeli można mówić o trudnościach dowiedzenia się, co naprawdę zdarzyło się wczoraj, to można także, według mnie, to samo stwierdzić na temat teraźniejszości. Co się teraz dzieje? Dowiemy się tego nie wcześniej niż jutro,

może za pół roku, a wtedy też nie będziemy wiedzieli – zdążymy zapomnieć albo nasza wyobraźnia przyda temu zupełnie fałszywych cech. Chwila natychmiast się wymyka i ulega zniekształceniu, często już w momencie, kiedy się rodzi. Każdy będzie całkowicie odmiennie interpretować zwyczajne zdarzenia, chociaż wolimy być wyznawcami poglądu o wspólnej podstawie, znanej podstawie. Dobrze, może znalazłoby się jakąś wspólną podstawę, ale byłyby to raczej ruchome piaski. Ponieważ „rzeczywistość” jest tak mocnym słowem, skłonni jesteśmy myśleć, lub mieć nadzieję, że odnosi się ono do stanu, który jest równie stały, zakrzeplony i niedwuznaczny. Ale nie wydaje się, żeby tak było, mnie zresztą to ani ziębi, ani grzeje.

Sztuka teatralna to nie esej, a dramaturg nigdy nie powinien ulegać pokusie, by burzyć integralność postaci przez aplikowanie w ostatnim akcie lekarstwa lub usprawiedliwianie ich czynów, z tego tylko powodu, że przyzwyczajono nas, że mamy za każdym razem oczekiwać, w pogodę i słotę, „rozwiązania” w ostatnim akcie. Dodawanie gotowej moralnej etykiety do rozwijającego się i przemożnie narzucającego się obrazu w dramacie zakrawa, jak mi się wydaje, na łatwiznę, zadufanie i brak uczciwości. To nie teatr, tylko krzyżówka do rozwiązania. Widownia trzyma kartkę. Dramat wypełnia puste kwadraciki. Obie strony nie posiadają się z zadowolenia.

Sporo ludzi wzywa dziś do tego, by sztuki współczesne dobitnie wyrażały świadome zaangażowanie, i wymaga od dramaturga, by stał się prorokiem. Niewątpliwie ostatnimi czasy dramaturgowie lubują się w wygłaszaniu prorocत्व, tak w swych sztukach, jak i w życiu. Ostrzeżenia, kazania, przestrogi, pouczanie, ideologiczna agitacja, ferowanie sądów moralnych, definiowanie problemów z wbudowanymi rozwiązaniami – wszystko trzyma pułk pod sztandarem prorocत्व. Postawę, z której rodzi się coś takiego, można by podsumować hasłem: „Ja wam powiem”.

Po świecie chodzą dramaturgowie wszelkiej maści. Co do mnie, to X może obrać sobie dowolny szlak – ja nie będę występował w roli jego cenzora. Rozpocząć dziwną wojnę między hipotetycznymi szkołami pisarzy dramatycznych – nie wydaje mi się to zbyt płodną rozrywką i na pewno nie jest moim celem. Niemniej mam przemożne uczucie, że wykazujemy wyraźną tendencję do wyrażania – gładką mową – naszych pustych preferencji. Do preferowania Życia, pisanego dużą literą, które jest ponoć tak odmiennie od życia pisanego małą literą, to znaczy tego, którym faktycznie żyjemy. Preferowania życzliwości, miłosierdzia, dobroczynności, z jaką łatwością przychodzą nam takie deklaracje.

Jeśli miałbym sformułować jakąś regułę moralną, byłoby to na przykład: strzeżcie się pisarza, który wtyka wam pod nos swoje troski, który nie zostawia cienia wątpliwości co do własnej wartości, pożyteczności, altruizmu, który oświadcza, że to z dobrego serca i upewnia się, że temu sercu każdy dokładnie się przyjrzy, tej pulsującej masie, z której on dobywa swoje postaci. To ciało, które tyle razy pokazuje się jako kopalnię aktywnego i pozytywnego myślenia, jest w rzeczywistości zamknięte w więzieniu pustych definicji oraz stereotypów.

Rzecz jasna, tego rodzaju pisarz ma absolutne zaufanie do słów. Ja mam wobec słów mieszane uczucia. Poruszając się między nimi, wybierając je, patrząc jak układają się na stronicy – odczuwam dużą przyjemność. Ale jednocześnie jest we mnie inne mocne uczucie wobec słów, które praktycznie nie różni się od mdłości. Taki ciężar słów napiera na nas dzień w dzień, słów wypowiedzianych w kontekście podobnym do dzisiejszego, słów napisanych przeze mnie i przez innych, *gros* ich to zjełczała martwa terminologia – myśli powtarzane i obracane bez końca, które stają się wytartymi, wyświechtanymi, odartymi z wszelkiego znaczenia. Co do mdłości, łatwo mogą nas one złamać i dotknąć paraliżem. Przypuszczam, że większość pisarzy miałaby coś do powiedzenia o takim paraliżu. Ale jeżeli w obliczu tych mdłości możliwe byłoby wdrzeć się w nie aż po rękąjęść, dotrzeć do samego dna rany i powrócić, moglibyśmy wtedy powiedzieć, że coś się zdarzyło i że czegoś dokonaliśmy.

Język w takich okolicznościach to, jak się okazuje, materia nadzwyczaj niejednoznaczna. Jakże często pod wypowiedzianym słowem kryje się rzecz znana a niewypowiedziana. Moje postaci tyle mi mówią – i nie więcej – w odniesieniu do ich doświadczenia, ambicji, pobudek, przeszłości. Gdzieś w połowie drogi między moją niewiedzą o ich biografii a niejednoznacznością tego, co mówią, rozciąga się teren, który warto zbadać, nawet więcej: trzeba to zrobić. Ty i ja – postaci, które wyrastają na papierze, zazwyczaj nic sobą nie wyrażamy, niewiele o sobie wyjawiamy, nie można na nas polegać, na nas wymijających, wymykających się, utrudniających wszystko, opornych. Ale to z tych atrybutów wyrasta język. Język, w którym – powtarzam – pod tym, co się wypowiada, wypowiada się coś innego.

Zważywszy na idące swym własnym rozpędem postaci, moja praca nie polega na narzucaniu się im, ani zmuszaniu ich do fałszywego wyartykułowania, to znaczy zmuszaniu jakiejś postaci, by mówiła wtedy, kiedy nie mogłaby mówić, by mówiła w sposób, w jaki nie mogłaby mówić, bądź o tym,

o czym nie mogłaby mówić. Stosunek autora i postaci powinien zasadzać się na wielkim szacunku, tak ze strony pierwszego, jak drugiego. A jeżeli można w ogóle mówić o osiaganiu wolności w pisaniu, nie osiąga się jej unieruchamiając postaci w zastałych i wykalkulowanych pozycjach, tylko pozwalając im, by sami płacili za swoje błędy i obdarzając je należną im swobodą ruchu. Może to być niezwykle bolesne. Znacznie łatwiej, mniej boleśnie, jest nie pozwolić im żyć.

Chciałbym jednak podkreślić, że nie uważam swoich postaci za niekontrolowane lub anarchiczne. Wcale nie. Funkcja wyboru i układu należy do mnie. To ja, uparty jak osioł, w rzeczywistości biorę na siebie całą pracę, to ja, mogę chyba powiedzieć, przywiązuję maniacką uwagę do kształtu rzeczy, od kształtu zdania do całościowej struktury sztuki. To nadawanie kształtu ma co najmniej pierwszorzędne znaczenie. Ale myślę, że dzieją się jednocześnie dwie rzeczy. Układacie a z a r a z e m przysłuchujecie się, idąc tropem znaków, które zostawiliście dla siebie, przez postaci. I czasami znajduje się równowagę, kiedy jeden obraz może swobodnie zrodzić inny i kiedy równocześnie można mieć na oku miejsce, w którym postaci milczą, ukryte. Dla mnie są najoczywistsze właśnie w tym milczeniu.

Istnieją dwa rodzaje milczenia. Jedno, kiedy nie wypowiada się słowa. Drugie, kiedy może płynąć ich potok. Ta mowa mówi o języku zamkniętym pod nią. To stanowi jej ciągle odniesienie. Mowa, którą słyszymy, jest wskazówką tej, której nie słyszymy. To konieczne uniki, gwałtowna, przebiegła, pełna niepokoju lub kpiny zasłona dymna, która trzyma w ryzach tę drugą. Kiedy zapada prawdziwe milczenie, wciąż brzmi w nas echo, ale jesteśmy bliżej nagości. Mowę można uważać za stały fortel służący ukryciu nagości.

Ile razy słyszeliśmy już to wymęczone, wyświechtane określenie: „niemożliwość zakomunikowania”. Dostę regularnie używano go w odniesieniu do mojej twórczości. Wydaje mi się, że jest odwrotnie. Uważam, że komunikujemy aż nazbyt dobrze, w naszym milczeniu, w tym, czego się nie mówi, a to, co się odbywa na świecie to ciągle uniki, desperackie wysiłki, żeby nas zostawiono w spokoju. Komunikowanie zanadto nas niepokoi. Wkraczanie w czyjeś życie napawa nas strachem. Odsłonięcie przed innymi naszego wewnętrznego ubóstwa za bardzo nas przeraża.

Nie twierdzę, że żadna postać w sztuce nigdy nie potrafi powiedzieć, co naprawdę ma na myśli. Wcale nie. Przekonałem się, że kiedyś musi nadejść ten moment, kiedy to się zdarza, kiedy mówi ona coś, czego nigdy dotąd nie

powiedziała. A kiedy to się zdarzy, to, co ona mówi, staje się nieodwracalne i nie można już tego cofnąć.

Niezapisana kartka zarazem podnieca i napawa strachem. Od tego się zaczyna. Potem nadchodzą dwa dalsze etapy w rozwoju sztuki. Próby i przedstawienie. Na tych etapach dramaturg przyswoi sobie z pracy w teatrze bardzo wiele cennych rzeczy, jest to doświadczenie aktywne i intensywne. Ale w końcu i tak będzie miał przed sobą niezapisaną kartkę papieru. Na niej znajdzie się coś lub nic. Nie dowiemy się, dopóki nie zmusimy do mówienia. A i wtedy nie ma gwarancji, że czegoś się dowiemy. Ale jakaś szansa zawsze istnieje i warto sprawdzić.

Napisałem dziewięć sztuk, w różnych gatunkach, w tej chwili nie mam zielonego pojęcia, jak mi się to udało. Każda z nich była dla mnie „fiaskiem odmiennego rodzaju”. I z tego powodu, jak sądzę, zaczynałem kolejną.

A jeśli pisanie sztuk uważam za bardzo trudną pracę, choć wciąż jest w niej coś, co dodaje skrzydeł, to o ile trudniejsze są próby racjonalnego wytłumaczenia tego procesu, i o ileż bardziej jałowe – co chyba udało mi się tu przed wami zademonstrować.

Samuel Beckett mówi na początku powieści *Nienazywalne*: „Jest, jak się wydaje, faktem, jeżeli w mojej sytuacji można mówić o faktach, że nie tylko będę musiał mówić o rzeczach, o których nie mogę mówić, ale i, że będę, co jest, jeśli to możliwe, jeszcze ciekawsze, że będę musiał, już zapomniałem, mniejsza o to”.

Harold Pinter
przełożył Marek Kędziński

Harold Pinter

Mowa wygłoszona w Izbie Gmin – październik 2002

O Oliverze Cromwellu krąży pewna stara anegdota. Po zajęciu miasta Drogheda, kazał zebrać wszystkich obywateli na rynku i zwrócił się do swoich poruczników: „Dobra! Zabić wszystkie kobiety i zgwałcić wszystkich mężczyzn!”. Gdy jeden z jego adiutantów zauważył: „Proszę wybaczyć, generale, ale czy nie powinno być na odwrót?”, ktoś z tłumu krzyknął: „Pan Cromwell wie, co robi!”.

To właśnie słowa Tony’ego Blaira: „Pan Bush wie, co robi!”. I trzeba przyznać, że Pan Bush i jego paczka naprawdę wiedzą, co robią, i Blair także to wie, chyba że jest zaślepionym idiotą, na jakiego często wygląda. A oni po prostu wytrwale dążą do objęcia kontroli nad światem i jego zasobami. Mają gdzieś liczbę osób, które przy okazji zamordują, zaś Blair temu przyklaskuje.

Blair nie ma poparcia ze strony Partii Pracy, nie popiera go kraj ani osławiona „społeczność międzynarodowa”. Jak może uzasadnić angażowanie tego kraju w wojnę, której nikt nie chce? Nie może. Może się jedynie uciekać

do retoryki, komunalów i propagandy. Kiedy przekazaliśmy Blairowi władzę, przez myśl nam nie przeszło, że zaczniemy go nienawidzić. Pogląd, że Blair ma wpływ na Busha, jest śmieszny. Jego służalcze poparcie dla tyranii amerykańskiej jest żalosne.

Tyranizowanie innych to rzecz jasna wieloletnia amerykańska tradycja. W 1965 Lyndon Johnson powiedział do greckiego ambasadora w USA: „Pieprzę wasz parlament i waszą konstytucję. Ameryka to słon. Cypr i Grecja to pchły. Jeśli te dwa typki nadal będą gryzły słonia, on je może zdzielić trąbą, i to porządnie”.

Johnson nie żartował. Niedługo potem przy wsparciu USA władzę przejęli pułkownicy i Grecy spędzili siedem lat w piekle.

A co do amerykańskiego słonia, to wyrósł on na groteskowego i plugawego potwora.

Przerazające okrucieństwo, które miało miejsce na Bali, nic w tej kwestii nie zmienia.

W ciągu ostatnich dwunastu lat „szczególne stosunki” łączące USA i Zjednoczone Królestwo doprowadziły do śmierci setek tysięcy ludzi w Iraku, Afganistanie i Serbii. A wszystko to z powodu amerykańsko-brytyjskiej „krucjaty moralnej” mającej na celu przywrócenie „pokoju i stabilności na świecie”.

Wykorzystanie zubożonego uranu w czasie wojny w Zatoce Perskiej dało wyjątkowe skutki. Poziom napromieniowania w Iraku jest przerażająco wysoki. Dzieci rodzą się bez mózgów, oczu, genitaliów. Jeśli już mają uszy, usta lub odbyt, to z otworów tych wydobywa się tylko krew. Oczywiście Blair i Bush pozostają wobec tych faktów zupełnie obojętni, a nie zapominajmy o czarującym, szczerzącym się, fałszywym Billu Clintonie, któremu na konferencji Partii Pracy zgotowano podobno owację na stojąco. Za co? Za zamordowanie irackich dzieci? Czy może serbskich?

Bush zapowiedział: „Nie dopuścimy, by najgorsze rodzaje broni na świecie pozostały w rękach najgorszych światowych przywódców”. Słusznie. Spójrz w lustro, koleś. To właśnie ty nim jesteś.

Właśnie w tej chwili USA opracowuje zaawansowane systemy „broni masowej zagłady” i są przygotowane, by użyć ich tam, gdzie uznają za stosowne. USA wykręciło się od umów międzynarodowych dotyczących broni chemicznej i biologicznej i nie zgodziło się na inspekcję swoich fabryk.

W Zatoce Guantanamo władze USA więżą setki Afgańczyków i chociaż nie przedstawiono im żadnych zarzutów, nie mogą oni domagać się żadnego prawnego zadośćuczynienia i są przetrzymywani praktycznie bez końca.

USA domaga się wyłączenia spod jurysdykcji międzynarodowego sądu karnego, w co aż trudno uwierzyć, lecz jest to stanowisko, które popiera teraz Wielka Brytania.

To jest zdumiewająca hipokryzja.

Żaloszna służalczość Tony'ego Blaira w stosunku do przestępczego reżimu amerykańskiego poniża i hańbi ten kraj.

Harold Pinter

przełożył Łukasz Borowiec

Bolesław Taborski

Harold Pinter: komedia ludzka czy absurd istnienia?

Kiedy w połowie lat sześćdziesiątych pisałem książkę o współczesnym teatrze brytyjskim (*Nowy teatr elżbietański*), wiele uwagi poświęciłem kilku rówieśnikom, tzw. „młodym gniewnym” (*angry young men*), którzy pojawili się niecałą dekadę wcześniej i zdążyli już zdominować angielską scenę. Dlaczego przyszło im to tak szybko i stosunkowo łatwo? Wszak Anglia nigdy nie cierpiała na ubóstwo rodzimej dramaturgii (a przecież mogła też łatwo korzystać z osiągnięć pisarzy irlandzkich i amerykańskich). Nie mówiąc już o wspaniałej klasyce, którą zapoczątkował niezrównany Szekspir. W okresie bezpośrednio powojennym grano jeszcze tzw. „dobrze skrojone sztuki z niedawnej epoki dam i gentlemenów”, o na ogół komediowym zabarwieniu (pisarze tacy jak Terence Rattigan, Noel Coward czy wybitny powieściopisarz Somerset Maugham). Utrzymywała się jeszcze popularność Bernarda Shawa, najgłośniejszego dramaturga między dwiema wojnami światowymi. Po nową problematykę – zwłaszcza społeczną sięgnął lewicujący pisarz John Boynton Priestley. Krótkotrwały renesans dramatu poetyckiego dokonał się

dzięki Christopherowi Fry'owi i wielkiemu poecie Thomasowi Stearns Eliotowi. Na początku lat pięćdziesiątych kilka sztuk, które cieszyły się przejściowym powodzeniem, ogłosił znany bardziej ze swych powieści Graham Greene, dołączając do rozpoczynającej się rewolucji, która w połowie dekadę wykreowała nowe treści, nowych bohaterów i nowe formy. Inspirujący był wpływ nowej dramaturgii zza granicy – głównie Bertolta Brechta, Eugéne Ionesco i – piszącego po francusku – Irlandczyka Samuela Becketta.

Pionierem nowej dramaturgii był John Whiting, który zadebiutował w roku 1951, ale niestety zmarł dwanaście lat później w wieku zaledwie czterdziestu pięciu lat. Może najbardziej znana jest jego ostatnia sztuka *The Devils of Loudun* (*Diabły z Loudun*), ale właśnie ten historyczny dramat jest mniej prekursorski od wcześniejszych sztuk, które są już zapowiedzią „młodych gniewnych”.

Pojawili się oni niemal równocześnie. Za historyczną dla teatru w Anglii datę ich „startu” uważa się 8 maja 1956 roku, gdy w londyńskim teatrze Royal Court odegrano po raz pierwszy sztukę Johna Osborne’a (ur. 1929) *Look Back in Anger* (*Miłość i gniew*). Rok później, w październiku 1957 roku zadebiutował w tym samym teatrze (wówczas i do dziś jeszcze – lansującym głównie nową dramaturgię) John Arden (ur. 1930) sztuką *Waters of Babylon* (*Wody Babilonu*). Wkrótce potem, w roku 1958 teatr Belgrade w Coventry wystawił sztukę *Chicken Soup with Barley* (*Rosół z pęczakiem*) też nieznanego do tej pory Arnolda Weskera (ur. 1932). Młodzi gniewni pochodzili z klas niższych (robotniczej i drobnomieszczańskiej), nieobecnych do tej pory na teatralnej scenie, byli pierwszym pokoleniem, które w wyniku obudzenia się świadomości społecznej w Wielkiej Brytanii, ukończyło studia wyższe, ale nie było dla nich pracy. Można ich nazwać zbuntowanymi frustratami, ale problemy przeżywane przez postacie ich sztuk były autentyczne. Do teatru wniesli nowych bohaterów, nową problematykę, ale także i nowe formy. Z salonu, gdzie rozmawiano właściwie o niczym, akcja przeniosła się do kuchni (przeciwnicy nazywali ich twórczość „dramaturgią zlewu kuchennego”), gdzie wykrzykiwali swoje żale i rozterki. Owszem, różnili się między sobą. Osborne był bojowo anty-establishmentowy, Wesker – lewicowo-socjalistyczny, Arden rewolucyjno-lewacki (choć trzeba przyznać, że jego wczesne sztuki miały też charakter eksperymentalny). Osiągnęli ogromną popularność, ale w końcu – ideologia stała się ich zgubą. Osborne pisał coraz gorsze i przegadane sztuki, których od pewnego momentu nie chciano wystawiać. Arden uległ wpływom swej żony o skrajnie lewicowych poglądach, z którą wspólnie pisał później agitki – i zniknął bez śladu. Wesker zaczął poetyzować w nie zawsze udany

sposób i ratował się inscenizacjami zagranicznymi, gdy utracił powodzenie w Anglii (w przekładzie mankamenty językowe nie były tak widoczne).

A jak się ma do tego wszystkiego twórczość Harolda Pintera?

Z pozoru był bardzo podobny do swych rówieśników. Urodził się w roku 1930 na robotniczym przedmieściu Londynu, Hackney, jako syn żydowskiego krawca. Jego rodzina jeszcze przed pierwszą wojną światową, przybyła z Europy Wschodniej. (Dziadek po mieczu i obie babcie urodziły się w Polsce, dziadek po kądzieli w Odessie.) Już w szkole średniej wyróżnił się jako aktor i poeta (czternastoletniemu Haroldowi ojciec podarował dzieła Shakespeare'a, ale zżymał się, gdy syn przyniósł do domu *Ulyssesa* Joyce'a). Po skończeniu szesnastu lat Harold rozpoczął studia w Królewskiej Akademii Sztuki Dramatycznej (R.A.D.A.). Przerwał je z powodu załamania nerwowego na tle kompleksu niższości. Odmówił pełnienia służby wojskowej (za co wytoczono mu dwa procesy i skazano na karę grzywny). Powrócił do studiów dramatycznych i ukończył Central School of Speech and Drama. Przez następnych dziesięć lat był aktorem: najpierw przez półtora roku z wędrownym zespołem objeżdżał Irlandię, potem grał na angielskiej prowincji. Przez cały ten czas pisał wiersze i uważał się głównie nie za aktora, ale za poetę. W tym okresie poznał swą pierwszą żonę, aktorkę Vivien Merchant. Wiersze publikował w pisemkach-efemerydach, a pisanej w tym okresie powieści *The Dwarfs* (*Karzelki*) nie dokończył (choć później przerobił ją na sztukę radiową i teatralną).

Ale powołanie życiowe Harolda Pintera było tuż za progiem. Na wiosnę 1957 roku jednemu z moich znajomych, wykładowcy przy katedrze teatrologii na uniwersytecie w Bristolu, polecono młodego poetę i aktora, „człowieka tak zdolnego, że z łatwością napisze także i sztukę”. Wśród pracowników katedry zajmujących się zawodowo badaniem skomplikowanej dziedziny, jaką jest dramaturgia, nie bardzo w to wierzono, dla świętego spokoju powiedziano jednak „pośrednikowi”, że „zdolny poeta i aktor” może napisać sztukę, którą – jeśli okaże się dobra, wystawi się w eksperymentalnym studiu. Warunek – musiałby sztukę nadesłać w ciągu tygodnia. Harold Pinter, bo to on był tym młodym człowiekiem, odpisał, że rezygnuje z całego pomysłu. Po czym... siadł i w ciągu czterech dni napisał jednoaktówkę *The Room* (*Pokój*). Przyjęto ją natychmiast i w maju odbyła się w Studiu Teatralnym Uniwersytetu w Bristolu jej premiera, a zarazem debiut Pintera – dramaturga.

Sztuka Pintera wzbudziła zachwyt przybyłego z Londynu krytyka „Sunday Times”, Harolda Hobsona. On też, gdy rok później, w maju 1958 w te-

atrze Lyric na Hammersmith – odbyła się londyńska premiera pełnospektaklowej sztuki Pintera *The Birthday Party* (*Urodziny Stanleya*), był niemal jedynym krytykiem, który dojrzał w niej wybitne zalety i określił autora jako „najbardziej oryginalny, niepokojący i fascynujący talent w teatralnym Londynie”. Inni krytycy niechętnie pastwili się nad sztuką, zarzucając jej przede wszystkim niezrozumiałość. Sztuka zesła z afisza po sześciu przedstawieniach. Po tej klęsce Pinter przez blisko dwa lata wegetował, mieszkając dość mizernie z żoną i dzieckiem w suterenie, na posadzie dozorczy. Dopiero w roku 1960 stanął pewną stopą na scenie londyńskiej, gdy w Hampstead Theatre wystawiono w jego reżyserii *Pokój* wraz z drugą jednoaktówką *The Dumb Waiter* (*Samooobsługa*) i wkrótce potem przeniesiono do Royal Court – teatru nowych dramaturgów.

Poza wspomnianymi i nowymi krótkimi sztukami (*The Lover* – *Kochanek*, *The Collection* – *Kolekcja*, *A Slight Ache* – *Lekki ból*) reputację Pintera dramaturga ostatecznie ugruntowały trzy sztuki pełnospektaklowe: *Urodziny Stanleya* (po swoim powrocie na scenę), *The Caretaker* – *Dozorca* (utwór oparty do pewnego stopnia na jego własnych przeżyciach) i *The Homecoming* (*Powrót do domu*). Utwory te różniły się bardzo od przegadanych i jednowarstwowych sztuk jego rówieśników, którzy bez ogródek wykładali swoje racje, pretensje i bolączki. Pinter bynajmniej nie uciekał od codziennej rzeczywistości, przeciwnie: jak sam się kiedyś wyraził, zawsze wychodził od zaobserwowanego konkretnie, nie od abstrakcyjnych teorii czy założeń. Ale ujmował tę rzeczywistość inaczej: tam gdzie oni krzyczą, on posuwa się nawet do milczenia (słynne stały się nabrzmiałe znaczeniami pinterowskie pauzy); ukazywane przez niego proste sytuacje mają zawsze drugie dno, przenoszące je w inny wymiar. Podobnie i język jego postaci – jest pozornie prosty, a operuje rytmem i kadencjami, które sugerują coś więcej. Z początku uważano, że wczesna dramaturgia Pintera pozostawała pod wpływem Becketta, nawet Kafki, usiłowano go przypisać modnemu wówczas teatrowi absurdu, ale wkrótce okazało się, że jego twórczość stanowi własną nową jakość.

Określono ją terminem *comedy of menace* – „komedia zagrożenia”. Pinter potrafi wytworzyć atmosferę niepokoju, niepewności i strachu z normalnych jak by się zdawało drobiazgów codziennego życia, z dwuznaczności utartych zwrotów językowych, z „milczeń i pauz” w dialogu. Postacie jego sztuk nie mówią d o siebie, ale jakby o b o k siebie, tak że suma wypowiedzianych słów jest odwrotnie proporcjonalna do stopnia osiągniętego przez rozmówców kontaktu i zrozumienia. Na przykład w sztuce *Samooobsługa* dwaj

specjaliści od „mokrej roboty”, leżąc na łózkach w obskurnej suterenie, czekają na rozkaz dotyczący ich następnej akcji, rozmawiając dla zabicia czasu o wszystkim i o niczym. Agdy rozkaz przychodzi, okazuje się, że jeden z nich ma zabić tego drugiego. W *Urodzinach Stanleya* do pensjonatu w nadmorskiej miejscowości, w którym mieszka tylko jeden lokator, przybywają dwaj inni rzekomi pensjonariusze, dobroduszn i przyjaźni w rozmowach, jakie z nim prowadzą, coraz bardziej go osaczają, wysuwając dość nieokreślone zarzuty; urządzają mu urodzinowe przyjęcie, w trakcie którego doprowadzają go niemal do szaleństwa, w końcu zabierają go – przy nieśmiałył protestach gospodarzy nie wiadomo dokąd. Łatwość, z jaką można ulec dezintegracji, groteskowość, ponurą śmieszność ludzkiej egzystencji, utwór ten ukazuje w kategoriach teatralnych z przerażającą sugestywnością.

W drugiej z pełnospektaklowych sztuk – w *Dozorcy*, zagrożenie przesuwą się ze sfery świata zewnętrznego w sferę ludzkiej psychiki i związków osobistych między postaciami. Już nie ma oprawców przychodzących znikąd, oprawcami są ludzie sami dla siebie i dla osób, z którymi są w kontakcie. W sztuce występują tylko trzy postacie: młody robotnik londyński Mick – jest właścicielem starego zrujnowanego domu, który zamierza odnowić, przebudować, aby wynajmować mieszkania. W jedynym nadającym się do użytku pokoju mieszka jego niedorozwinięty brat Aston, który był pacjentem zakładu psychiatrycznego. Pewnego dnia Aston sprowadza na noc spotkanego trampa i udziela mu schronienia. Tramp zostaje na dłużej i komplikuje życie obu braci. Sylwetki psychiczne, sposób mówienia i nawet wygląd zewnętrzny tych ludzi nakreślone są z wielką ścisłością, a oprawa scenograficzna opracowana jest do najdrobniejszego szczegółu. Okazało się tu po raz pierwszy, że absurd Pintera jest pozorny, że kryje w sobie obserwację na wskroś realistyczną.

W jednej ze swoich wczesnych krótkich sztuk zatytułowanej *The Lover* (*Kochanek*) – Pinter przedstawia czworokąt, rozgrywany przez dwoje partnerów. Richard i Sarah są rano i wieczorem przykładnym, po angielsku konwencjonalnym małżeństwem. Natomiast po południu Sarah przyjmuje kochanka, a Richard podobno z biura często wypada do prostytutki. Wieczorem dzielą się spostrzeżeniami, wymieniają wrażenia. W drugim akcie okazuje się, że kochankiem jest jej własny mąż w fantazyjnym przebraniu. Ona zaś przyjmuje go w wyzywającym stroju i zachowuje się w sposób, na jaki nie pozwoliłaby sobie, gdyby on przebywał z nią w charakterze nie kochanka lecz męża. W tej satyrze na pruderię Anglików, dla pełnego zaspokojenia

erotycznego Richard i Sarah stworzyli w sobie dwie odrębne osobowości i od lat uprawiają swoją grę z całą powagą. Używają nawet innego języka. Pinter sugeruje jednak, że małżeństwo opierając się na takich schizofrenicznych fantazjach, może funkcjonować tylko do czasu. Richard dokonuje w końcu świadomej próby zintegrowania fantazji erotycznych i życia małżeńskiego, zjawiając się w niewłaściwej porze i stroju, mieszając obie role. W pierwszej chwili zdumiona Sarah nie wie, jak się zachować, ale stopniowo zdaje sobie sprawę z jego intencji. W zakończeniu są jednocześnie mężem i żoną oraz parą kochanków. Czy jednak nie jest to nowa faza gry? Autor nie udziela jednoznacznej odpowiedzi.

Można by powiedzieć, że *Kochanek* był jakby przygotowaniem do pełniejszego rozwinięcia małżeńskiej i rodzinnej problematyki w kolejnej pełnospektaklowej sztuce *The Homecoming* (*Powrót do domu*). Dziennik „Życie Warszawy” (22.6.1965) napisał, że ta „sztuka ukazuje całkowity upadek młodej kobiety, która uległa zgniliźnie panującej w domu teścia”. Autor tych słów błędnie zinterpretował utwór i jego postacie w sposób realistyczny, ponieważ w istocie zewnętrzna warstwa tej sztuki – a tylko tym właśnie jest tu wątek – ma najmniejsze znaczenie. W domu na londyńskim przedmieściu mieszka emerytowany rzeźnik Max, jego brat – pocziwy kierowca taksówek, i dwóch synów – Joey, tępy byczek, jest robotnikiem, ale trenuje pięściarstwo i Lenny, który – jak można przypuszczać, jest sutenerem. Przyjeżdża do nich najstarszy syn Teddy, z żoną Ruth. Teddy podobno jest doktorem filozofii, profesorem w Stanach Zjednoczonych. Jest to rodzina wysoce patologiczna. Na powitanie Max wymyśla Teddy’emu, że sprowadził do domu dziwkę i żadne tłumaczenia, że to jest żona, nie pomagają, bo niefrasobliwy tato stwierdza: „Nigdy nie miałem kurwy pod swoim dachem. Odkąd wazsa matka umarła”. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy żona profesora oddaje się swym szwagrom na oczach męża, w konsekwencji teść i synowie postanawiają zatrzymać kobietę dla siebie oraz urządzić ją jako prostytutkę, bo przecież utrzymanie eleganckiej pani kosztuje i powinna na sobie zarobić. Tak się też dzieje i Teddy wraca do Ameryki sam. Mniejsza o dalsze komplikacje. W każdym razie dość szybko staje się jasne, że Pinter sięga do głębszej rzeczywistości, kształtowanej przez podświadomość, kompleksy i obsesje swego społeczeństwa, a także odwołuje się do sytuacji archetypowych. Sztuka ta jest historią z pogranicza snu, fantazji i koszmaru, w którym wszystko jest możliwe. Zagrożenie tym razem nie przychodzi z zewnątrz. Same postacie sztuki niszczą się wzajemnie (wyrazem tego jest ich język

i słownictwo naszpikowane przekleństwami i inwektywami pod własnym i cudzym adresem). Stosunki między mieszkańcami domu oparte są na wzajemnej wrogości. Nie miłość tutaj rządzi, ale zasada władzy i podporządkowania się. I jeszcze coś dominuje w psychice tych mężczyzn – a może chodzi autorowi o wszystkich mężczyzn: postawa mizoginiczna, wynikająca tyleż samo z pożądania kobiety, co z obawy przed nią i własną nieadekwatnością w stosunkach z nią. Kobiety były zawsze przedmiotem rozgrywek, ale jednocześnie były ośrodkiem życia domowego i rodzinnego, a rodzina – podstawową komórką społeczeństwa, a raczej – kobiety były r z e k o m o przedmiotem, ale dokoła nich wszystko się obracało. To jest właśnie sytuacja, której obawiają się, choć jednocześnie jej pragną, mężczyźni w *Powrocie do domu*. Pojawiająca się na scenie Ruth, to nowa Jessie (zmarła żona Maxa). Samowystarczalność mężczyzn po śmierci tamtej okazała się pozorna. Pojawienie się nowej kobiety, która ma być użyta do prostytucji, opieki i służby, ujawniło fakt, że mężczyźni chcą podporządkowania się kobiecie jako ko-chance-żonie-matce. Ruth, *nota bene* jedyna kobieta w sztuce, jest postacią symboliczną, biernym obiektem akcji zewnętrznej, a jednocześnie katalizatorem akcji wewnętrznej (podobnie wygląda sprawa w krótkiej sztuce Pintera *Lekki ból*, gdzie nudne życie mieszczańskiej pary, zostało zaburzone i wywrócone na nice przez pojawienie się niewidomego i niemego żebraka). Sama obecność Ruth wyzwała reakcje, pragnienia, instynkty, kompleksy postaci dramatu. *Powrót do domu* jest sztuką pod wieloma względami zaskakującą. Doskonale łączy elementy teatru i antyteatru. Dialog jest efektownym odtworzeniem sposobu mówienia tej angielskiej klasy społecznej, a zarazem uderza swą bogatą metaforyką. Sytuacje mogą być rozpatrywane dosłownie, albo można widzieć w nich przenośnię walki płci i walki o władzę. Wszystko, o czym się tu mówi i co się pokazuje, należy traktować w podwójny sposób: jawa albo sen. Te sytuacje realizują sny i marzenia postaci utworu, jednocześnie kwestionują, potwierdzają i przedłużają rzeczywistość w sposób – nawet jak na Pintera – wyjątkowo subtelny i przewrotny. W rezultacie rodzina występująca w sztuce jest jednocześnie bardzo konkretnie przedstawiona i... wątpliwa. Może nie jest rodziną, może Teddy nie jest profesorem filozofii, a jego żona może nie była nigdy w Ameryce i nie jest jego żoną... Bierzemy udział w swoistym misterium, gdzie niemożność zgłębienia tajemnic rozgrywanych przed oczyma uczestników nie umniejsza siły ich oddziaływania ani ich realnego znaczenia. To nie teatr realistyczny; to teatr realnego absurdu. Paradoks zaś polega na tym, że absurd realny jest tylko pozornie absurdem.

Miarą powodzenia *Powrotu do domu* jest fakt, że do roku 1991, oprócz trzech inscenizacji londyńskich i licznych na brytyjskiej prowincji, doliczyłem się trzydziestu czterech zagranicznych, m.in. w roku 1967 w Krakowie i w roku 1970 w Warszawie.

Pomiędzy klęską *Urodzin Stanleya* w roku 1958, a sukcesem *Dozorcy* dwa lata później, utwory Pintera grane były niemal wyłącznie w telewizji. Telewizja nadała w tym czasie także *Urodziny Stanleya*, a jedną z jego sztuk, *A Night Out (Wieczór poza domem)* oglądała rekordowa liczba osiemnastu milionów osób. Jak napisał John Russell Taylor w książce poświęconej młodej angielskiej dramaturgii (*Anger and After*, Londyn 1962): „ogromna publiczność zaznała się ze stylem Pintera i wytworzyła klimat opinii, w którym jego późniejsze utwory mogły spotkać się z natychmiastową akceptacją”. Faktem jest, że w połowie lat sześćdziesiątych Pinter był już autorem dwunastu z trzydziestu sztuk, jakie do dziś napisał oraz niektórych ze swych dwudziestu jeden scenariuszy filmowych.

Warto zauważyć, że w tej dziedzinie również osiągnął wielki sukces. Trzy oparte były na jego własnych sztukach (*Dozorca*, *Urodziny Stanleya* i *Powrót do domu*). Ale właśnie jego oryginalne scenariusze wzmocniły wymowę świetnych filmów bardzo pinterowskich w swej atmosferze w reżyserii Josepha Loseya: *The Servant (Służący)*, *Accident (Wypadek)*, i *The Go-Between (Poślaniec)*, czy też *The Pumpkin Eater (Zjadacz dyń)* Jacka Clayтона. Inne wybitne filmy według scenariuszy Pintera to: *The Quiller Memorandum*, *The French Lieutenant's woman (Kochanica francuza)*, czy oparty na dziele Marcela Prousta *A la recherche du temps perdu (W poszukiwaniu straconego czasu)*. Ten film miał realizować Losey. Film nie powstał, ale świetny scenariusz Pintera został wydany drukiem. Realizacji doczekał się natomiast film według *Procesu* Kafki, po początkowych trudnościach, gdy wycofał się z projektu Isztvan Szabo (zastąpiony przez Davida Jonesa, producentem była BBC), wyświetlony w 1993 roku. Dodam jeszcze, żeby do tego tematu już nie wracać, że Pinter zajmuje się również reżyserią teatralną. Ma na swym koncie ponad dwadzieścia inscenizacji, m.in. sztuk Cowarda, Giraudoux, Tennessee Williamsa, Mameta, Harwoda, *Wygnańców* Joyce'a i kilku własnych.

Uwieńczone powodzeniem wystawienie *Powrotu do domu* zakończyło pierwszą fazę twórczości Harolda Pintera, postawiło go w rzędzie najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych dramaturgów brytyjskich. Zanim przejdę do omówienia dalszych jego osiągnięć, pora powiedzieć o recepcji jego dzieł w Polsce. Gdy skończył się okres stalinowski, teatry natychmiast –

po dość długim poście – zaczęły włączać nowe sztuki zachodnie do swych repertuarów. A powstały na fali październikowych przemian miesięcznik „Dialog” zaczął od początku drukować utwory Becketta, Ionesco, Dürrenmanta. Angielskimi gniewnymi mniej się interesowano, nawet i później. Dość powiedzieć, że „Dialog” opublikował tylko jedną sztukę Osborne’a, i to dopiero w roku 1965, i też tylko jedną Ardena, (w moim przekładzie) w roku 1970. *Nota bene* jeśli chodzi o „gniewnych”, przełożyłem jedynie cztery sztuki Ardena z jego dobrego, awangardowego okresu. Tylko Wesker „zaliczył” w „Dialogu” od roku 1963 aż pięć sztuk, poza jedną prawie nieznaną w Anglii.

Pinter wzbudził od razu zainteresowanie w Polsce. *Urodziny Stanleya* ukazały się w „Dialogu”, już w roku 1961, *Samoobsługa* w roku następnym, *Powrót do domu* w 1965 (w roku londyńskiej premiery). Tłumaczem wszystkich był redaktor naczelny „Dialogu” i dramaturg, Adam Tarn. Tylko *Dozorca* opublikowany został (w roku 1963) we wspólnym tłumaczeniu Kazimierza Piotrowskiego i Bronisława Zielińskiego. Ja też miałem ochotę na tłumaczenie sztuk Pintera. Zwracałem się do Tarna, jeśli odpowiedział, że nie jest sztuką, o którą pytałem, zainteresowany, miałem wolną rękę. W ten sposób ukazał się w „Dialogu” w roku 1966 mój przekład *Kochanka*, grany z powodzeniem na polskich scenach, a w 1993 roku zrealizowany w Telewizji Polskiej ze świetnymi kreacjami Janusza Gajosa i Joanny Żółkowskiej.

W niesławnym roku 1968 Adam Tarn został zmuszony do opuszczenia Polski, gdy jako członek zarządu Stowarzyszenia Autorów ZAiKS odmówił podpisania rezolucji potępiającej protestujących studentów. Władze zarzuciły mu jego żydowskie pochodzenie. Tarn polecił mnie Pinterowi i jego agencji jako tłumacza. Z jego „błogosławieństwem” realizuję ten, jak go nazywam, „Testament Tarna”, po dziś dzień. Do tej pory przełożyłem dwadzieścia sztuk Pintera, z których osiem ukazało się w „Dialogu”, a dwa w londyńskim kwartalniku „Oficyna Poetów”. Grane też były w teatrach. *Wieczór poza domem* nadała telewizja, kilka – Polskie Radio. Warto wspomnieć, że Pinter zawsze odnosił się życzliwie do polskich artystów, przyjmował ich u siebie, posyłał listy do teatrów, wystawiających jego sztuki (choć za czasów PRL-u nie miał z tego korzyści materialnych). Swemu biografowi Michaelowi Billingtonowi powiedział: „Byłem bardzo zadowolony... gdy w Polsce, na Węgrzech, czy w Czechosłowacji za czasów komunizmu wystawiano moje utwory. Gdybym mówił: zakazuję wam grać moje sztuki, bo nie podobają mi się wasz rząd, byłby to idiotyzm z mojej strony, bo ludziom, którzy te

sztuki wystawiali też nie podobał się ich cholerny rząd". (Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, Faber 1996).

Przez długi okres Pinter, choć lewicowy w poglądach, nie przyłączał się do żadnych grupowych inicjatyw i nie angażował się w działalność pozaartystyczną. „Nie jestem autorytatywnym ani kompetentnym komentatorem sceny dramatycznej, społecznej, czy jakiegokolwiek innej. Piszę sztuki, kiedy mi się udaje, i to wszystko”, powiedział w wywiadzie udzielonym pismu „Sunday Times” (4.3.1962). Czołowi eksponenci młodych gniewnych, jak Arden czy Wesker zarzucali mu brak zaangażowania, jako zasadniczą wadę. Ale właśnie ich miał zapewne na myśli, gdy w tym samym wywiadzie ostrzegał przed tymi, którzy prezentują uproszczony obraz świata jako jedyną rzeczywistość. Mówił:

„Strzeżcie się pisarza, który podsuwa wam swe zaangażowanie do przyjęcia, który nie pozostawia wam żadnych wątpliwości co do swej wartości, użyteczności, altruizmu, który deklaruje, że ma serce we właściwym miejscu i pilnuje tego, aby widziano je w całej okazałości, pulsujące tam, gdzie powinny pulsować życiem postaci jego sztuk. To, co się przedstawia tak często jako ciało napelnione czynem i aktywną myślą, jest w istocie ciałem uwięzionym w pustych definicjach i szablonach. Taki pisarz najwyraźniej ufa słowom całkowicie. Ja zaś mam wobec słów mieszane uczucia”.

Próba zrozumienia psychiki współczesnego człowieka i odtworzenie jego – nie zawsze przyjemnego – wizerunku bez retuszu, jest niewątpliwie заслуżą Pintera i przyczyną sukcesu w wielu krajach. Zaangażowania, nawet w politykę, z czasem nie unikał, ale na ogół robił to subtelniej, i to wtedy, kiedy już pozostał sam na placu boju, gdy wypaliła się retoryka jego kolegów, w zmiennej sytuacji po upadku rewolucyjnych nastrojów roku 1968 w Europie Zachodniej. Wysunął się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych na pierwsze miejsce i – pomimo pojawienia się bogatej plejady utalentowanych dramaturgów młodego pokolenia – (Ayckbourn, Bond, Orton, Stoppard, Hare, Berkoff i inni) pozostał pisarzem renomowanym i cenionym. Nie przyszło to jednak łatwo. Pinter widział chyba, jaką drogą idą jego rówieśnicy „ufający słowom” i używający ich w nadmiarze. Mam wrażenie, że jemu samemu nie pisało się łatwo; słynne pinterowskie pauzy, półsłówka, powtórzenia kwestii jako wyróżniki jego stylu chyba stąd się wzięły, że konieczność została podniesiona do wyżyn cnoty. Zresztą udowodnił, że potrafi operować różnymi stylami. Pod koniec lat sześćdziesiątych napisał krótkie sztuki o charakterze mniej realistycznym, bardziej poetyckim: *Krajobraz* i *Milczenie*.

W *Krajobrazie* Pinter zastąpił akcję zewnętrzną wewnętrznym monologiem swych *dramatis personae*. Monologi dwóch osób – splecione zostały ze sobą w formę pozornego dialogu; pozornego, bo postacie sztuki choć mówią o sobie nawzajem, nie mówią nigdy bezpośrednio do siebie. Stara kobieta i stary mężczyzna wspominają swoją młodość; mówią o tym, jak się poznali, jak byli razem na plaży, jak spędzili życie w służbie jakiegoś bogacza, którego dom odziedziczyli, jak się kochali, jak siebie zdradzali... Poprzez te wspomnienia, podane zresztą nie w formie chronologicznej, ale w bezładnym mieszanu się czasów, powtarzaniu niektórych elementów, wprowadzaniu nowych, powstaje zarys pełnego dramatu. Dramat ten budowany techniką wysoce niekonwencjonalną, jest wyraziście zarysowany, choć może nie jest to opowieść drobiazgowa i dokładna. Do końca różne sprawy pozostają niewyjaśnione, ale mimo to dobrze orientujemy się w sytuacji bohaterów. *Krajobraz* jest piękną poetycką sztuką. Dość przyziemne, ale nie pozbawione swoistego uroku wspomnienia mężczyzny splatają się z czystym liryzmem wspomnień kobiety. Sztuka miała być wystawiona w roku 1968 w Królewskim Teatrze Szekspirowskim w Londynie. Obowiązywała wówczas jeszcze w teatrach brytyjskich cenzura, a cenzor wyraził obiekcje wobec niektórych wyrażen i zażądał ich skreślenia. Pinter wycofał utwór i oświadczył, że zostanie wystawiony dopiero po zniesieniu cenzury. To nastąpiło kilka lat później. Natomiast prawo do prapremiery światowej autor dał Trzeciemu Programowi Radia BBC (w radiu cenzura nie obowiązywała). Moja realizacja w polskim programie BBC była już gotowa, ale musieliśmy poczekać tydzień czy dwa. Nadanie *Krajobrazu* przez nas było jednak prawykonaniem światowym w języku innym niż angielski. (Nawiasem mówiąc, nieprzyzwoite słowa, które tak zbulwersowały angielskiego cenzora, przyniosły tylko jeden list – od znanego muzykologa mieszkającego w Szwajcarii, który napisał, że nie spodziewał się, iż usłyszy takie słowa w BBC. Dzisiaj nie wywołałyby one żadnego wrażenia, bo konwencje się zmieniły.) Dodam, że mój przekład wydrukował „Dialog”, a kilka lat później wykorzystało go też Polskie Radio. Premiera teatralna w Polsce odbyła się w Zielonej Górze, gdzie *nota bene* w ciągu dwóch sezonów wystawiono cztery sztuki Pintera. W latach osiemdziesiątych *Krajobraz* był grany przez teatr studencki w Krakowie.

Jednakże w latach siedemdziesiątych Pinter zadziwił swych odbiorców trzema, a właściwie czterema pełnospektaklowymi sztukami, zupełnie odmiennymi od poprzednich, ale także różniącymi się od siebie w sposób zna-

List Harolda Pintera do Bolesława Taborskiego

Dec. 16. 79.

Dear Mr. Taborski

I am very grateful to
you for translating
the "Notebook."
Thank you.

I think it is probably
the best programme
I've ever seen.
But it is much

more than a programme.
It's a play in itself!
Please congratulate
all concerned.

And thank you for
all you've done for
my work over the
years.

Merry Christmas!

Yours

Harold Pinter

czący. Chociaż pierwszą z nich, *Old Times (Dawne czasy)* łączy z *Krajobrazem* fakt, że motorem akcji nie jest teraźniejszość, ale wspomnienia przeszłości. Do Dealeya i Kate przyjeżdża w odwiedziny dawna przyjaciółka Anna. Wspomnienia przeszłości, jakim się oddają, w sposób dość zwięzły i enigmatyczny, dotyczą niesprecyzowanych do końca związków erotycznych między nimi trojgiem, a jak w *Powrocie do domu* toczy się też walka o dominację. Wszystko tu jest względne, nawet i to, czy Anna rzeczywiście istnieje, to znaczy, czy rzeczywiście przyjechała, czy jeszcze żyje... Komizm sąsiaduje z grozą, niezwykle celne dialogi z równie znaczącym milczeniem. Ten utwór widzom bardzo przypadł do gustu. W Warszawie grany był trzykrotnie. Erwin Axer inscenizował go w Teatrze Współczesnym w latach siedemdziesiątych, Jerzy Grzegorzewski – w Teatrze Studio w roku 1984 (z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w roli Anny), a niedawna inscenizacja w Teatrze Narodowym (z Gabriellą Kownacką, Grażyną Szapołowską i Jerzym Radziwiłowiczem) osiągnęła liczbę stu kilkudziesięciu przedstawień.

Równą popularnością cieszyła się wśród widzów kolejna sztuka – *Betrayal (Zdrada)*. Przyczyna jej sukcesu tkwiła nie tyle w banalnej już tematyce trójkąta małżeńskiego, co w jej pomysłowej i brawurowej formie. Akcja sztuki prowadzona jest od końca do początku. Zatem w pierwszej scenie kochankowie się rozstają, w kolejnych scenach śledzimy fazy ich romansu, od późnych do wczesnych, w ostatniej scenie się poznają. Autor przedstawił to tak, że całą akcję odbieramy jako bardzo naturalną (i aż dziw, że nie zapoczątkowało to mody na tego rodzaju konstrukcję dramaturgiczną; no ale ktoś byłby w stanie zrobić to równie dobrze). Podobnie jak w innych krajach, *Zdrada* miała sporo inscenizacji, co nie dziwi, była bowiem dowcipna i – jak na Pintera – (pomimo technicznego tricku) łatwa w odbiorze. W samej Warszawie doliczyłem się trzech inscenizacji. Pierwsza z nich, w roku 1979, w Teatrze Powszechnym, wyreżyserowana przez Jana Bratkowskiego, z Elżbietą Kępińską, Leszkiem Herdegenem i Edmundem Fettingiem, wzbudziła zachwyt Pintera towarzyszącym spektaklowi programem. Miał on format – i treść notatnika z dzienniczkiem bohaterki, Emmy Downs, która prowadziła go przez cały czas akcji aż do... odnotowania prapremiery tej sztuki w londyńskim Teatrze Narodowym 15 listopada 1978 roku. Autor stwierdził, że jest to najbardziej pomysłowy i najciekawiej opracowany (przez Magdalenę Ciesielską i Zbigniewa Czarneckiego) program ze wszystkich inscenizacji jego sztuk i poprosił o przysłanie mu większej ilości egzemplarzy.

W bogatym dorobku Pintera, obejmującym – jak już wspomniałem, oprócz trzydziestu sztuk, także skecze, słuchowiska, scenariusze filmów, poezję i prozę, zdarzają się – jak u każdego pisarza – pozycje słabsze. Ale twierdzenia o okresach „słabszych” w jego twórczości nie sprawdziły się, choćby dlatego, że podlega ona znamienym przewartościowaniom. Czasem autor dokonuje ich sam. W 1979 roku „ujawnił” chyba najdłuższą swą sztukę *The Hothouse* (*Cieplarnię*). Był to utwór z roku 1958, który mu się wtedy nie podobał. Ale gdy przeczytał go po dwudziestu latach, zmienił zdanie i opublikował oraz wystawił bez przeróbek w kwietniu 1980 roku w londyńskim Hampstead Theatre, we własnej reżyserii. To dziwne „znalezisko”, które mogło się wydawać nietypowym dla Pintera, groteskowym teatrem marionetek, okazało się ostrym studium przemocy, rewolucji, dyktatury, którego akcja osadzona jest w zakładzie psychiatrycznym. U progu kariery utwór ten wydawał mu się może zbyt zaangażowany i „przegadany”. Później jakoś „dojrzał” do niego, publiczność zresztą też, bo *Cieplarnia* miała powodzenie zarówno w premierowej inscenizacji, jak i gdy wznowiono ją w połowie lat dziewięćdziesiątych.

W roku 1975 powstała i wystawiona została w londyńskim Teatrze Narodowym, w reżyserii Petera Halla, sztuka *No Man's Land* (*Ziemia niczyja*). Krytycy przyjęli ten utwór z mieszanymi uczuciami, ale od razu zachwycił on widzów, którzy przede wszystkim podziwiali kreacje sir Johna Gielguda i sir Ralpha Richardsona w premierowej inscenizacji. Muszę przyznać, że sam – należąc jednak do grona recenzentów, więc można mówić tu o skrzywieniu zawodowym – nie byłem zachwycony. Sztuka wydała mi się w pewnym sensie antologią poprzednich świetnych utworów Pintera i stylów, jakimi zaskakiwał odbiorców. Jako tłumacz widziałem też piętrzące się trudności w tym, że duża część dialogów oparta była na zawiłych i niemożliwych do przełożenia metaforach odnoszących się do krykieta, sportu znanego wyłącznie w Wielkiej Brytanii oraz jej dawnych dominiach i koloniach. Ta ostatnia trudność zniknęła, gdy Pinter dokonał rewizji tekstu i (mając może na myśli właśnie tłumaczenia na inne języki) odniesienia do krykieta niemal wyeliminował. Wtedy ją przełożyłem, a polska prapremiera odbyła się we wrześniu 1996 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu.

Ale nie chodziło tylko o krykieta. Gdy po siedemnastu latach od prapremiery wznowiono w Londynie *Ziemię niczyją*, Pinter grał w niej jedną z dwóch głównych ról i – jak potem wyznał – ku swemu zdumieniu odkrywał w sztuce, którą sam napisał, rzeczy, jakich nawet nie podejrzewał. Podobnie i ja

ujrzałem „drugie dno”, które z perspektywy czasu utwór ten objawił. Na pierwszy plan w odbiorze wysunęło się już nie studium charakterologiczne, stwarzające „koncertowe” możliwości aktorom, ale problematyka, którą wcześniej dostrzegano jakby słabiej – kwestia przemocy ukrytej pod powierzchnią konwersacyjnej sztuki, względności czasu i zawodnej pamięci. Raz jeszcze potwierdziła się zasada, której Pinter przestrzega konsekwentnie: choćby jego dialog był bardzo realistyczny (a nie zawsze takim jest), utwory te nie odtwarzają materialnej rzeczywistości, lecz są metaforami sytuacji ogólniejszych. Na podstawie konkretnego, który widzimy i słyszymy, autor buduje swą krainę cieni. Tym razem nazywa ją ziemią niczyją, ale my wiemy, że to jego Pinterlandia.

Jaka więc ona jest? To obszar, w którym niczego nie możemy być pewni. To chyba odwrotność idei zawartej w tytule jednej ze sztuk Pirandella: „tak jest, jak się państwu wydaje”. Bo właśnie to, co już nam się wydaje, nie jest tym, co istnieje naprawdę. W takiej sytuacji autor ustawił swoich bohaterów, ale też i widzów, celowo gmatwając obraz nawet środkami technicznymi; tą – jak mi się wcześniej wydawało – „antologią”, mieszaniną stylów, przy pozornie nieskomplikowanym wątku. Stary, znany pisarz Hirst zaprasza do domu przypadkowo spotkanego w pubie na londyńskim Hampsted, też już niemłodego literata Spoonera, który usiłuje uzyskać u niego stanowisko sekretarza, choć jego gospodarz ma już znacznie młodszego i sprytnego, nazwiskiem Foster, a także lokaja Briggsa. Poszczególne sceny przypominają już to *Urodziny Stanleya*, to *Krajobraz*, to *Dozorcę*. Jednak te znane nam kostki układają się w nową łamigłówkę, którą tylko częściowo możemy rozwiązać, a zarazem powstaje z tego nowa jakość. Hirst i Spooner – dwaj partnerzy i antagoniści, a może dwie strony medalu, dwa aspekty tej samej osobowości. Obaj są poetami (podobno za pierwowzór posłużył autorowi Wystan Hugh Auden w późnym wieku). Sukces i zamożność Hirsta, opłacone ciężkim alkoholizmem i uzależnieniem od Fostera i Briggsa, którzy mu służą, a w gruncie rzeczy to nim rządzą, skonstrastowane zostają z nieudacznictwem i służalstwem Spoonera. Pocieszyciele Hirsta są zarazem drapieżnikami, złowrogo towarzyszącymi w werbalnej grze, która wiedzie protagoni-stów przez meandry pamięci, autentycznie lub fikcyjnie odtwarzającej ich rzekomą przeszłość. Hirst i Spooner są w i ę ż n i a m i swej pamięci, a może fantazji, ułud, zmyśleń. Brnąc przez nie, docierają do samowiedzy, jakże groźnej, ku której Pinter prowadzi swych bohaterów i nas; do wiedzy o ziemi, która „nigdy się nie porusza... nie zmienia... nie starzeje, ale pozostaje na

zawsze lodowata i milcząca". Ta ziemia nie istnieje w materialnej rzeczywistości, lecz w ludzkiej ułomnej pamięci, która często tworzy chorobliwe majaki wyobraźni.

Zostajemy więc z pytaniami: co jest prawdą, a co wymysłem i ułudą? Pinterlandia to kraj wielu pytań bez odpowiedzi. Czy to źle? Dramaturg nie uważa się za mędrca, który ma nam dać jakieś łatwe *katharsis* lub rozwiązać zagadkę bytu. Nie ma gotowych formuł i wedle takich nie pisze. Wieloznaczność jego treści jest jakby czymś naturalnym. Na pytanie, co jego sztuki znaczą, co chce wyrazić przez taką czy inną sytuację lub postać, Pinter konsekwentnie odpowiada, że nie wie. Bynajmniej nie jest to z jego strony kokieteria. Nie chodzi mu o zamierzoną enigmatyczność. Pinterlandia jest – poza wszystkim innym – krainą mglistą. Idzie więc przez nią jak wielce utalentowane dziecko we mgle, ale nie gubi drogi, choćby dlatego, że nie zamierza dojść do jakiegoś z góry upatrzonego celu. „Nie potrafię wyjaśnić, co piszę i dlaczego piszę”, powiedział i do pewnego momentu była to prawda.

Wydedukowałem to i jeszcze więcej ze sztuki, której z początku nie doceniałem. Tymczasem jednak Pinter wkroczył w nowy okres swojej dramaturgii, obejmujący lata osiemdziesiąte i od tego czasu kształtuje się jego postawa życiowa, która przetrwała do dziś. Najpierw można było sądzić, że w tym dziesięcioleciu powstaną sztuki nie odbiegające od jego dotychczasowej twórczości. Tryptyk *Other Places (Inne miejsca)* zawierał w swym pierwotnym kształcie trzy bardzo różne sztuki. Dwudziestominutowe *Family Voices (Głosy rodzinne)* to małe monologi, wypowiedziane kolejno przez matkę, syna i ojca. Są to właściwie listy, które nie dotarły do odbiorców. Matka pisze do syna i o nim, tęskni za synem, który opuścił dom, jest zrozpaczona, i pełna pretensji, denuncjuje go policji za płatne uprawianie homoseksualizmu. Syn opisuje groteskowe warunki mieszkaniowe i swe dwuznaczne stosunki ze starszym lokatorem uwodzicielem i lubieżną córką gospodyni. Sens tego taki, że lepiej poznawać smak niebezpieczeństw, nawet perwersji, niż trwać w luksusowym więzieniu dzieciństwa i rodzinnego domu. A więc wciąż pozostajemy w sferze psychologii relacji rodzinnych.

Victoria Station (Dworzec Wictoria) to jeszcze krótsza sztuka – trwa piętnaście minut i jest przerywaną rozmową pomiędzy kierowcą taksówki, w której toczy się akcja a dyspozytorem. Kierowca mówi coraz bardziej od rzeczy, w ogóle nie wie, gdzie jest i dokąd jedzie, w końcu okazuje się, że po prostu zwariował, ku desperacji pasażerki, którą wiezie.

Trzecia sztuka, *A Kind of Alaska (Niby Alaska)* zaskakuje, bo napisana jest nie tylko inaczej od obu poprzednich, ale i wszystkich dotychczasowych. Po raz pierwszy inspiracją dla Pintera – co otwarcie wyznał – była biograficzno-naukowa książka Olivera Sacksa *Awakenings (Przebudzenia)*, traktująca o epidemii długoletniej śpiączki (*encephalitis lethargica*), która w latach 1916–1926 dotknęła około pięciu milionów ludzi. Te katatoniczne stany nie dały się leczyć, dopóki w roku 1969 nie wynaleziono leku L-Dopa. W sztuce Pintera przebudzona po takim zastrzyku kobieta, gdy uległa tej chorobie, była szesnastoletnią dziewczyną. Teraz, po czterdziestu pięciu latach, ma umysł podlotka, nie zdając sobie sprawy z czasu, który upłynął. Udzielanych jej informacji o tym, co się stało od jej zaśnięcia, nie może sobie przyswoić, tkwi we wspomnieniach z dzieciństwa, które dla niej są wciąż rzeczywistością, dopóki – stopniowo – nie nastąpi jej powrót do życia takiego, jakim ono jest w teraźniejszości. Bohaterka przebywała długie lata na ziemi niczyjej, pomiędzy życiem a snem śmierci. Wzruszająca, miejscami wstrząsająca sztuka, napisana prosto, a zarazem subtelnie. Londyńska premierowa inscenizacja wyreżyserowana przez Petera Halla, zawdzięczała swój sukces także wspólniejszej kreacji Judi Lench w roli bohaterki.

Mało kto zauważył, że kiedy po paru latach (w roku 1984) *Głosy rodzinne* zostały zastąpione w tryptyku *Inne miejsca* nieco dłuższą nową sztuką *One for the Road (Kielicha na drogę)*, która jest początkiem nowej fazy w twórczości Pintera, pokrywającej się z pewnymi przewartościowaniami jego postawy i działań w życiu. W roku 1980 poślubił on lady Antonię Fraser, znaną autorkę biografii historycznych. Pinter już wcześniej oburzał się niepokojącymi wydarzeniami na świecie, jak na przykład zamachem stanu Pinocheta w Chile. Nie był jednak pewien, w jaki sposób mógłby zaznaczyć swoje stanowisko w sprawach politycznych, czy naruszania praw człowieka. Pod wpływem żony zaczął działać w międzynarodowym PEN-Clubie, który zwracał uwagę opinii publicznej zwłaszcza na prześladowanie pisarzy, artystów i intelektualistów w krajach totalitarnych. Sprawy te przeniknęły też do sztuk Pintera. Pierwszą z nich był właśnie utwór *Kielicha na drogę*.

Akcja rozgrywa się w gabinecie, gdzie wysoki funkcjonariusz policji śledczej w totalitarnym kraju, Nicolas, przesłuchuje i poddaje torturom psychicznym członków rodziny pisarza Victora. A co ta rodzina zawiniła? Właściwie niewiele i to nie cała, a tylko jeden z jej członków, siedmioletni syn Nicky, który w trakcie ulicznej awantury pluł na żołnierzy. Chłopiec działał impulsywnie i bez rozeznania. Dlatego Nicolas ma pretensje do rodziców, że go źle

wychowali. Rodzice zostają aresztowani, ich dom zdemolowany i splugawiony przez policjantów; w sposób szczególny niszczą bibliotekę. Na przesłuchaniach Nicolas bawi się z Victorem jak kot z myszką, ale ma do niego jakąś słabość, może biorącą się ze snobizmu. Najbardziej znęca się nad jego żoną. Jest ona córką – wyrodną, według Nicolasa jakiegoś zasłużonego dla reżimu człowieka, którego, jak mówi – podziwiał, więc nie może jej wybaczyć, obrzuca ją najgorszymi wyzwiskami i obelgami; ale na tym rzecz się nie kończy. Została ona wielokrotnie zgwałcona przez policjantów. Nicolas obiecuje Victorowi, że wypuści ją za tydzień, „jeśli będzie się czuła na siłach”, bo chłopcy muszą się jeszcze z nią pobawić. A mały Nicky? Ten nie zostanie zwolniony. W ostatniej kwestii sztuki Nicolas mówi o nim już... w czasie przeszłym: „Syn? O, nie martw się o niego. To b y ł mały gnojek”. Z tego niekoniecznie wyciągnąć należy wniosek, że chłopca zabito. Ale możliwe są inne rozwiązania: że dla swej rodziny już nie istnieje, bo został na przykład oddany do państwowego zakładu, gdzie będzie wychowany na janczara reżimu.

Jak zwykle w sztukach Pintera, od płaszczyzny realistycznej ważniejsza jest metafora. Sytuacja i dialog (który jest raczej monologiem śledczego – pozostałe postacie po prostu zwięźle odpowiadają na jego pytania lub nic nie mówią), sugerują coś znacznie więcej niż to, co widzimy i na co patrzymy. Wieloznaczność pinterowska przejawia się tu w całej pełni. W tej krótkiej sztuce spiętrzone jest w skrócie całe zło dzisiejszego świata, w jego aspekcie publicznym. W przejmujący sposób autor paroma kreskami pokazuje, jak w imię szczytnych ideałów, którymi rzekomo kieruje się państwo, sadysta mający policyjną władzę może dręczyć i gnoić innych ludzi. Nicolas nie wypiera się zresztą swego nihilizmu: największą rozkoszą jest dla niego śmierć, tyle że – cudza. Ale oficjalnie jest sługą systemu. „Odczuwam więź, dzielam całą wspólnotę interesów, nie jestem sam” – mówi i powołuje się na deklarację „bardzo miłego człowieka, który rządzi tym krajem”, głoszącą, że „wszyscy jesteśmy patriotami, jesteśmy jak jeden człowiek, czerpiemy ze wspólnego dziedzictwa”. Ale praktyka, jak sztuka dobitnie ukazuje, jest inna. W samym pokoju przesłuchań nie dzieje się nic strasznego. Ale gdy się słucha tego skąpego, pobudzającego wyobraźnię dialogu – ciarki widzów przechodzą. *Nota bene* dochód z inscenizacji (wyreżyserowanej przez Pintera) autor przeznaczył na fundusz PEN-Clubu pomocy więzionym w świecie pisarzom.

Kolejna sztuka Pintera, która weszła w skład ostatecznej wersji tryptyku *Inne miejsca* to *Mountain Language* (*Górski język*). Tu z kolei władze w jakimś

rządzonym żelazną ręką kraju, zabraniają ludziom z gór, należącym do mniejszości etnicznej, mówić własnym językiem, którego nawet nazwy nie wolno wymienić, określając go enigmatycznie jako „górski język”. A ponieważ górale nie znają języka oficjalnego, nie mogą niczego załatwić, odmawia się przyjmowania od nich paczek dla więzionych krewnych i poddaje psychicznym torturom. Nazwa kraju i górskiego ludu nie jest w sztuce wymieniona, ale wiadomo, że chodzi o Kurdów, zamieszkujących m.in. duże tereny w Turcji, której władze w tym okresie uznały ich język za nielegalny. Pinter był zaangażowany w działania PEN-Clubu, który ostro przeciw temu protestował.

W latach osiemdziesiątych (kiedy w Polsce wprowadzono stan wojenny, a i w okresie późniejszym, aż do rozmów okrągłego stołu) sztuk Pintera – tych z tryptyku – „Dialog” nie drukował (motywując to co prawda względami artystycznymi), a teatry zawodowe grały tylko jego dawniejsze sztuki. Jedynie teatry studenckie sięgały po sztuki z tryptyku (egzemplarz każdego przekładu składałem w Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS, więc chyba brano je stamtąd, zresztą na życzenie dostarczałem chętnym). Sam oglądałem w działającym przy Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie Teatrze 38 ciekawie zrobioną inscenizację tryptyku, obejmującą właśnie *Górski język*, w reżyserii Piotra Szczerskiego.

Sytuacja zmieniła się od roku 1989. Właśnie wtedy, w 1991 roku Pinter ogłosił nową, też o charakterze politycznym, czterdziestominutową sztukę *Party Time* (*Przyjęcie*). „Dialog” ją – podobnie jak wszystkie następne – wydrukował, a Telewizja Polska nadała brytyjską realizację sztuki z napisami według mojego przekładu. Problematyka sztuki jest podobna do poprzednich. W salonie niejakiego Gavina odbywa się eleganckie przyjęcie. W tym samym czasie trwa oblawa policyjna wymierzona w przeciwników totalitarnego reżimu, którego zwolennicy, a nawet przedstawiciele wypełniają salon. Jesteśmy świadkami ich błahych rozmówek, punktowanych groźnymi aluzjami o potrzebie zaprowadzenia ładu i normalności, zlikwidowania bałaganu i – w domyśle – tych, którzy go robią. Od czasu do czasu postacie na scenie zastygają bez ruchu, a z uchylonych drzwi w głębi bije jaskrawe światło. W zakończeniu sztuki przez te drzwi wchodzi ubrana na białą postać – młody człowiek i wygłasza monolog, z którego dowiadujemy się, że został zabity przez siły bezpieczeństwa. Symbolizuje on wszystkich zabitych. Połączenie realistycznego dialogu z aluzyjnością i symbolizmem ma z jednej strony oznaczać, że chodzi o zło w ogóle, nie w konkretnym kraju czy ustroju, z drugiej – że mogłoby ono zapanować także tutaj, w Anglii. Jest to rodzaj ostrze-

żenia. Nie da się zaprzeczyć, że kontrast pomiędzy salonową konwersacją odciętą od rzeczywistości a wieściami przenikającymi z ulicy, z zewnątrz, jest szokujący.

Całkiem inny charakter ma – zresztą zupełnie *novum* dla tego dramaturga w momencie, kiedy można się było obawiać, że ugrzązł bez reszty w politycznej tematyce – następna obszerniejsza sztuka *Moonlight* (*Światło księżycy*). Jej londyńska premiera odbyła się w roku 1993. Było w niej najwięcej akcentów osobistych: a także refleksje na temat względności pamięci, niezdolności poznania partnera, z którym się spędziło życie, idei życia rodzinnego jako pola bitwy, wzajemnej obcości. Są też refleksje o śmierci. W swym najgłębszym sensie sztuka odzwierciedla złożoność stosunków autora z synem Danielem, który świetnie zapowiadał się jako poeta i student, a teraz żyje na odludziu, nie utrzymując kontaktów z ojcem. *Światło księżycy* napisane jest jak utwór muzyczny, obfituje w zmiany nastrojów, język utworu bywa drastyczny, ale cechuje go liryzm. Wątki są niełatwe do rozszyfrowania, ale czuje się, że autor zebrał tam i wyraził wszystkie swoje smutki, a jego otwartość robi duże wrażenie.

W roku 1996 Pinter – jak sam wyznał – w ciągu dziesięciu dni napisał sztukę *Ashes to Ashes* (*Z prochu powstałeś*), która miała okazać się syntezą obu wątków jego twórczości: politycznej i osobistej. Jest to swoisty hold dla ofiar Holokaustu, oddany subtelnie w jego najlepszym stylu. Utwór ten ma formę jednej długiej sceny; gdzieś w spokojnym angielskim domu z ogrodem w tle, kobieta imieniem Rebecca rozmawia z niejakim Devlinem. Rozmawia, a raczej jest przesłuchiwana przez niego na temat swych dawnych związków, w warunkach jak się można domyślać – przymusowych, z mężczyzną. Innym, ale może tym samym. Ze wspomnień wylaniają się obrazy ludzi pracujących w nieludzkich warunkach, topionych w morzu, prowadzonych do pociągów kobiet, którym żołnierze wrywają z ramion małe dzieci. Rebecca jest, jak się dowiadujemy w zakończeniu, jedną z nich, Devlin zapewne kołankiem i katem z przeszłości. Efekt jest wstrząsający, mimo – a może właśnie dlatego, że fakty i miejsca pozostają niedookreślone, że wszystko to mogło – i może – się zdarzyć wszędzie. Jak napisał biograf Pintera, Michael Billington: „Wydaje się, że jesteśmy w angielskim hrabstwie, a zarazem w Auschwitz, Bośni, czy jednym z wielu innych miejsc, gdzie okrucieństwa popełniane przez ludzi były, lub jeszcze są – częścią krajobrazu. Taki jest szerszy wydźwięk tej poetyckiej, intensywnie przeżytej przez jej twórcę i stymulującej wyobraźnię sztuki... Autor zdaje się mówić, że faszyzm może sięgać wszę-

dzie i nawiedzać także wszystkie cywilizowane kraje... Ale też, że potrafimy, jeśli tego chcemy, bronić się oraz utożsamić z cierpieniami innych. W tym leży jedyna nadzieja «na wyjście z błędnego koła»”.

Tak, jest faktem, że Pinter jest pisarzem zaangażowanym (ale od niedawna) nie w sensie hulaśliwej retoryki, od jakiej nie stronią jego „gniewni” rówieśnicy, których w teatrze przetrwał. Jest zaangażowany politycznie w sensie „moralnym”. Nie należy do żadnej partii, bo żadnej nie ufa. Mówi to, co myśli, wyrażając sprzeciw wobec tego, co uważa za zło w świecie. Dlatego bronił Kurdów, atakował Pinocheta, krytykował publicznie bombardowania Serbii, z pominięciem interwencji ONZ, przyjaźni się z Salmanem Rushdie od chwili wydania na niego wyroku fatwy przez władze irańskie. (Pamiętam, gdy na jakimś zebraniu publicznym czytał za niego referat, Rushdie w tym okresie musiał się ukrywać.) Współpracuje z Amnesty International i Komitetem Helsińskim praw człowieka. Na Festiwalu Książki w Edynburgu parę lat temu wygłosił do wypełnionego po brzegi audytorium przemówienie, sensacyjne z dwu powodów. Zazwyczaj powściągliwy, jeśli chodzi o sprawy osobiste, Pinter mówił obszernie i otwarcie o swoich przeżyciach na początku roku, gdy stał u progu śmierci z powodu raka gardła, i poddał się bardzo ryzykownej operacji, która na szczęście się udała. Ale wystąpił też z ostrym atakiem przeciwko zamiarom wojny z Irakiem. *Nota bene* papież też był jej przeciwny, ale Pinter zagalopował się chyba zbyt daleko, gdy powiedział, że Busha i Blaira trzeba uznać za zbrodniarzy wojennych i postawić przed sądem obok Miloszewicza. W każdym razie posunął się poza przyjęte powszechnie granice. Nie da się jednak zaprzeczyć, że w sprawach publicznych uchodzi za wielkiego moralistę, nie mając w tym doraźnego interesu.

Jak natomiast przedstawia się jego dramaturgia dziś w ogólnej ocenie? W roku 2000 Harold Pinter ogłosił swą ostatnią do tej pory sztukę – *Celebration* (*Rocznica*). Ten pełnospektaklowy i pełnoobsadowy utwór na jedenaścioro aktorów jest komedią. Satyryczną, ale rozbuchaną i dość żywiołową. Odnosi się wrażenie, że autor „odpuścił sobie” poważne problemy i zgryzoty, że postanowił siebie i nas zabawić. W londyńskiej restauracji podstarzały biznesmen (raczej chyba mafioso – u Pintera jak wiadomo dwuznaczność obowiązuje) celebrował z żoną, bratem i bratową rocznicę ślubu. Przy drugim stoliku siedzi konwencjonalna, jak by się wydawało, para. Rozmowy przy większym stole są dość prostackie, ale zabawne – i jak zwykle u Pintera, obfitują w podteksty. Stopniowo w akcję wciągnięty zostaje drugi stół, (jak

się okazuje kobietę z drugiego stolika łączyły z gospodarzem przyjęcia stosunki intymne), a także kelnerzy i kierownik restauracji. Akcja opiera się na wspomnieniach i niedopowiedzeniach, przeszarżowanych monologach i jest przede wszystkim zabawna. Ale i niepokojąca. Biznesmen *vel* mafioso i jego brat przypominają mi dwóch zabójców z *Samoobsługi* (sztuki, jak pamiętamy, rozgrywanej się na zapleczu restauracji), ale minęło już wiele lat, obaj się dorobili. Do drastycznej akcji jednak nie dochodzi. Wystarczy autorowi, i widzom, dość sceptyczny choć z pozoru zabawny obraz ludzi – takich, którzy w coraz większym stopniu narzucają swą dominację w społeczeństwie. Niestety. Sztuka miała ogromne powodzenie w londyńskim teatrze (*nota bene* w reżyserii autora). Chyba nie będzie ostatnią, bo dowodzi, że jej autor jest wciąż w znakomitej formie.

Także i z tej, najnowszej sztuki widać wyraźnie, że ze wszystkich współczesnych dramaturgów angielskich Pinter ma chyba największe, najbardziej autentyczne wyczucie rytmu i charakterystycznych cech języka potocznego i potrafi wykorzystać je w sposób najpełniejszy, najbardziej naturalny i najefektowniejszy zarazem w dialogu. Ów dialog wydaje się naturalistyczny w swym rytmie, powtórzeniach, zająknięciach, tautologiach, pauzach, zmianach tonu, niuansach, dwuznacznościach. Właśnie język tworzy wielowarstwową rzeczywistość jego sztuk. Przy tym Pinter jest poetą i posiada dwa atrybuty, które mają w poezji decydujące znaczenie: twórcze podejście do języka i intuicję. Miał rację Martin Esslin, który w swej książce *Theatre of the Absurd*, już w latach sześćdziesiątych wymieniał cechy, które zadecydowały o zaliczeniu Pintera do ważnych dramaturgów stulecia: „celność obserwacji”, „zdolność kształtowania spraw zwykłych ludzi z niższych klas społecznych i prostych wydarzeń w głęboko poetycką wizję o uniwersalnym znaczeniu, mistrzostwo języka, które otworzyło nowy wymiar dla angielskiego dialogu scenicznego”.

Pinter stworzył właśnie – jak już zauważyłem przy omawianiu jego *Ziemi niczyjej* – Pinterlandię. Jej krajobrazy tworzył intuicyjnie. Inne jednak budował świadomie: te mianowicie, które brały się z jego wyczucia komizmu tkwiącego w słowie, w nedorzecznościach pozornie sensownych dialogów, służących nie tyle komunikowaniu się, co misternemu kamuflażowi. Twórczość Pintera jest mocno osadzona w tradycji angielskiej komedii i jak mało kto widzi on śmieszności swych rodaków. Nie tylko śmieszności. Otworzył zarazem nowe, zaskakujące perspektywy, daleko poza tę „angielskość” wykraczające. *Vis comica* Pintera jest nieodłącznie spleciona z ponurą wizją

świata i ludzkiej natury, a ta sprzeczność stanowi jego siłę i sprawia, że sztuki te są w dramaturgii angielskiej zjawiskiem wyjątkowym. Absurdalny wydźwięk słów i potocznych wydarzeń eksploatowany jest przez niego do granic pastiszu. Zdumiewa jednak fakt, że w niczym nie narusza poważnej tkanki utworu. Czy są to fajerwerki nad lodowątaftą wód w Pinterlandii? Czy zintegrowanie tego, co śmieszne z tym, co straszne? Nie chcę, by brzmiało to patetycznie, ale przychodzi mi na myśl pierwotne znaczenie słowa „komedia”. Zatem komedia ludzka czy absurd istnienia? Jakkolwiek by było, można się dobrze zabawić w Pinterlandii, ale nie łudźmy się: nasze strachy domowe i tam straszą.

Na tym powinienem zakończyć, ale jeszcze, po zacytowaniu Brechta, wcześniej Esslina, przytoczę słowa Johna Russella Taylora, które także dowodzą przenikliwości angielskich krytyków. Według niego Pinter: „patrzy na życie z tak bliska, że – widząc je jego oczyma, odkrywamy dziwną, «przyziemną» poezję, która zawiera się w zwykłych przedmiotach na drugim końcu mikroskopu. W tym stadium wszelkie zagadnienia w rodzaju: realizm czy fantazja, naturalizm czy sztuczność, stają się niestosowne i całkowicie bez znaczenia. Bez względu na to, co myślimy o jego sztukach... one istnieją, niezależne i samoistne twory, triumfalnie oddzielone od artysty. Ponieważ tylko on jeden spośród współczesnych brytyjskich dramaturgów to osiągnął, narzuca się nieunikniony wniosek, że nawet jeśli innych jest łatwiej lubić czy łatwiej pojąć, czy bardziej odpowiadają naszym własnym gustom, przekonaniom, na długi dystans on przypuszczalnie okaże się największy z nich wszystkich”. (*Anger and After*, Londyn 1962)

Taylor napisał te słowa z górą czterdzieści lat temu. I sprawdziły się.

Bolesław Taborski

Barbara Bray

Dawne czasy.

O Haroldzie Pinterze, BBC, Prouście i Beckettcie

(z rozmów z Markiem Kędzierskim)

...można powiedzieć, iż to nie zbieg okoliczności, że kariera Harolda Pintera rozpoczęła się w czasie, kiedy rozgłośnia BBC wykazała zainteresowanie jego sztukami. Harold Pinter był, podobnie jak Samuel Beckett, jednym z autorów, dla których współpraca z naszym radiem była ważnym etapem

Barbara Bray, ur. 1924, twórca radiowy, pisarka, tłumaczka literatury francuskiej, w latach 1953-1960 związana z BBC (redaktor naczelny działu dramatu radiowego) współpracowała z plejadą europejskich pisarzy, lansując utwory Samuela Becketta, Harolda Pintera, Marguerite Duras i Eugène Ionesco, z którymi łączyła ją długoletnia przyjaźń. W 1961 przeniosła się do Paryża, gdzie jeszcze dziś pracuje i prowadzi teatr pod honorowym patronatem Pintera. Za wybitne osiągnięcia translatorskie (m.in. Pinget, Sartre, Robbe-Grillet, Flaubert, Maalouf, Duras) wyróżniona pięciokrotnie prestiżową brytyjską nagrodą Scotta Montcrieffa. Obecnie przygotowuje wspomnienie o Beckettcie *Samuel Beckett: A Memoir*, które ukaże się w Harvill Press (Random House).

Rozmowy spisane w listopadzie 2004 roku. Dalsze fragmenty o Marguerite Duras i Samuelu Beckettcie ukażą się w jednym z najbliższych numerów „Kwartalnika Artystycznego”.

dorobku twórczego. Po powrocie z Egiptu w 1953 roku kiedy rozpoczynałam pracę w rozgłośni pod kierownictwem Vala Gielguda, moim kolegą został Donald McWhinnie – zastępca szefa działu Dramatu Radiowego. Mnie zaproponowano stanowisko *script editor* [radiowy odpowiednik redaktora naczelnego w wydawnictwie, przypis M.K.]. Realizowałam też produkcje radiowe „moich” autorów oraz moich własnych tekstów. To w BBC narodził się dramat radiowy, nazywany Sound Drama (dramat dźwiękowy). Pierwszą sztuką napisaną specjalnie dla tego nowego medium było *Danger* (*Niebezpieczeństwo*) Richarda Hughesa, emitowane w styczniu 1924 roku.

Trzeba pamiętać, że były to jeszcze czasy przed telewizją, przed reklamą, w ogóle nasze programy pozbawione były elementu komercyjnego. BBC odegrało olbrzymią rolę w czasie wojny, nadając do setki krajów audycje informujące o bieżących wydarzeniach z punktu widzenia aliantów. Po wojnie, zwłaszcza od czasu kryzysu sueskiego w 1956 roku, kiedy rozgłośnia razem z częścią prasy brytyjskiej, na przykład tygodnikiem „The Observer” miała odwagę przedstawiać wydarzenia krytycznie, BBC ostatecznie przestała być tubą rządu – to jej niezależność stała się na całym świecie gwarancją dziennikarskiej, publicystycznej rzetelności i wiarygodności.

Dla sztuki radiowej to był złoty wiek w BBC. Jeśli początkowo programy kulturalne adresowane były do słuchaczy o raczej konserwatywnym nastawieniu, stopniowo zmieniał się ich charakter. Technika stwarzała nowe możliwości dla producentów inscenizacji radiowych i dawała słuchaczom możliwość coraz lepszego jakościowo odbioru emitowanych programów. W sztuce i literaturze zaczął się bardzo twórczy okres i radio coraz odważniej podejmowało się zadania odzwierciedlenia wielkiego fermentu, który panował w tych dziedzinach. Oznaczało to też odrzucenie powściągliwej postawy w stosunku do rzeczy i tematów wzbudzających kontrowersje.

Wtedy też do pracowników rozgłośni dołączyła grupa ludzi o niespożytej energii, którzy mieli wiele świeżych pomysłów, upominali się o Nowe i byli gotowi o nie walczyć. W redakcji nie brakło wybitnych poetów, takich jak Dylan Thomas czy Louis MacNeice. Odbył się wiele zawziętych dyskusji, po zaciętych atakach następowała zagorzała obrona, nie pamiętam bezpośrednich starć, ale nie zdziwiłoby mnie, gdyby miało do nich dojść, temperatura była wysoka.

W pracy redakcji Dramatu lata pięćdziesiąte stanowiły wyraźną cezurę. Wcześniej wszystkie niezamawiane rękopisy były odsyłane autorom. Ja wpro-

wadziłam odmienne zasady: odtąd każdy tekst, obojętnie, czy był zamówiony, czy przychodził od agenta lub bezpośrednio od autora, miał być czytany. A tekstów napływało coraz więcej – pod koniec lat pięćdziesiątych otrzymywaliśmy miesięcznie od dwustu pięćdziesięciu do trzystu manuskryptów. Najpierw lektorzy sporządzali notatki, następnie ja przeglądałam je i czytałam teksty, po czym wybrane utwory wysyłałam reżyserom i producentom, którzy po zapoznaniu się z nimi przedstawiali mi swoje komentarze – każdy komentarz skrupulatnie włączano do archiwum.

Po wojnie ludzie spragnieni byli poważnych tematów. I codziennego, potocznego języka. Wcześniej był on niemiłosiernie literacki, pełen pretensjonalności, rażący wielu sztucznością, skostniały. Wcześniej wszystko obliczone było raczej na przyciągnięcie przeciętnego słuchacza, aktorzy mówili posługując się standardowym akcentem, który zresztą pochodził z radiowej angielszczyzny BBC. Teraz wszystkie akcenty były dozwolone, a nawet mile widziane, tak miejskie, jak regionalne. Szukaliśmy nowych głosów również na prowincji, odkryliśmy mnóstwo twórców, którzy, gdyby nie BBC, pewnie by przepadli. Wprowadziliśmy też teatr europejski, kontynentalny, sztuki autorów cudzoziemskich, które wkraczały też na sceny teatrów brytyjskich. To też były nowe głosy w BBC: Anouilh, Beckett, Sartre, Ionesco. Pasowały do jakiejś przestrzeni wyobraźni. Autorów i twórców scenicznych zachęcaliśmy do dalszych poszukiwań w radio. Studenci asystowali w produkcjach znanych reżyserów, tak że z biegiem czasu zostało wykształcone nowe pokolenie twórców radiowych.

Nasz program *Third* (Trzeci) odróżniał się od dwóch pozostałych. *Home Programme* (Krajowy) adresowany był do publiczności „pośrodku”, między programem rozrywkowym a intelektualnym. Słuchacze Krajowego wiedzieli, co się im podoba i miałam wrażenie, że nic innego im się nie podobało. *Light Programme* (czyli Lekkiego) słuchali raczej mniej wyrobieni kulturalnie, nie edukacja była tu celem, tylko rozrywka, komediowe skecze, *variété*. Nasza „trójka” była programem *par excellence* kulturalnym. Prezentowała muzykę klasyczną oraz nowoczesną, starając się edukować i powiększyć bazę słuchaczy przygotowanych do odbioru współczesnej muzyki. W „trójce” odbywały się dyskusje na temat ważnych wydarzeń kulturalnych, wystaw, koncertów, artystów, było dużo teatru. W programach teatralnych prezentowaliśmy tak klasykę, jak i mnóstwo nowych tekstów. Do ludzi takich jak Harold Pinter, którego nie stać było na kupno biletu do teatru, teatr docierał przez radio. Był też odrębny dział *Features* (reporta-

ży) – wiele z emitowanych materiałów w jakimś stopniu pokrywało się z tym, co robił nasz program.

Beckett i Pinter. W obu wypadkach opowieść jest oczywiście odmienna. Dwadzieścia kilka lat starszy od Pintera Beckett był już głośnym na świecie autorem *Czekając na Godota* i tłumaczonej na wiele języków prozy, kiedy BBC poprosiła go o zastanowienie się, czy nie napisałby sztuki dla naszego medium. W ten sposób powstała, począwszy od słuchowiska *Wszyscy, którzy upadają* z 1957 roku, seria kameralnych, ale niezmiernie ważnych w ewolucji twórczej Becketta utworów radiowych.

Dla Harolda rozgłosnia BBC wiele zrobiła, przede wszystkim wprowadzając go do grona swych autorów, a następnie przyczyniając się do szerszego spopularyzowania jego wczesnych tekstów. Nazwisko Pintera stało się znane po tym, jak teatr Royal Court rozpoczął serię prezentacji p.t. *Theatre for Writers*. On sam nie brał w tym udziału, ale parę jego krótkich sztuk tam inscenizowano, *Pokój* i *Samoobsługę*, jeśli się nie mylę, i w tym czasie Pinterem zaczęliśmy się interesować w BBC. Grupa reżyserów współpracujących z moją redakcją pod przewodnictwem Donalda McWhinnie, kontynuując tradycję rozpoczętą, zanim ja przyszedłam do BBC, szukała nowych utworów i nowych pisarzy, którym rozgłosnia pomogłaby znaleźć własny głos w sztuce radiowej, napisać coś oryginalnego. Wiedzieliśmy, że jest to medium, w którym można stworzyć coś ważnego, przyszłość to nie były skecze na scenę, której nie widać.

Prowadziliśmy rozmowy z wieloma młodymi twórcami. Mogliśmy zamawiać sztuki bezpośrednio, nie pytając o zdanie lektorów ani przełożonych. W wypadku Harolda nawet nie pamiętam, czy posłaliśmy jego teksty lektorom, chyba nie, bo już z góry można było sobie wyobrazić ton ich komentarzy: „to pretensjonalne bzdury”, albo: „nie rozumiem, o co tu chodzi”, coś w tym rodzaju.

Pewnego dnia Harold wręczył mi parę kartek zapisanych bardzo trudnym do rozszyfrowania pismem, streszczenie sztuki teatralnej. Musiałabym zupełnie nie nadawać się do zawodu, żeby nie dostrzec, już po przeczytaniu kilku stron tekstu, jego oryginalności. Nie ulegało wątpliwości, że mieliśmy do czynienia z nowym głosem w teatrze i w żadnym wypadku nie powinno się dopuścić, aby on się zmarnował.

Jak powiedziałam, wielu autorów starało się robić coś nowatorskiego, ale w wypadku Harolda od razu można było zauważyć, że jego teksty mają swój ciężar gatunkowy, że to prawdziwy pisarz, który ma naprawdę coś do powie-

dzenia i obdarzony jest głosem, którym potrafi to powiedzieć. Bardzo często bowiem, czytając streszczenia, wiedzieliśmy, że utwory nie mają jeszcze w sobie życia, że młody autor nie wiedział, do czego zmierza i nie wiedział, dokąd go pisanie zaprowadzi. Co do Harolda, czytelnik mógł łamać sobie głowę, ale on, autor, dobrze wiedział, do czego zmierza. Oplacało się zatem podjąć pewne ryzyko, z którym zawsze związane było zlecenie przez nas prac, kiedy dawaliśmy autorowi połowę honorarium praktycznie w ciemno.

Dziwny to był pisarz na tle innych, tak się wtedy od nich odcinał, że wielu pytało: „co to w ogóle jest, na miłość boską?”. Pytali tak, ponieważ ten rodzaj pisania był absolutnie niepodobny do czegokolwiek znanego, ten rodzaj wieloznaczności, niedookreślenia, pewne skrzywienia oraz ta swoista mieszanka tego, co literackie, języka czasami górnolotnego, wyszukanego z jednej strony, a potocznego z drugiej. I to nie jakaś nieśmiała próba, lecz coś, nad czym autor miał pełną kontrolę. Po zamówieniu tych utworów, kiedy produkcja już była zakończona, słuchając wspólnie w studiu, z satysfakcją stwierdzaliśmy, że nasze intuicje w pełni się potwierdziły. Te postaci, to byli ludzie, którzy mówili coś autentycznego, prawdziwego, tak samo prezentowane historie, to, co się wydarzało – nawet wtedy, kiedy słuchacz nie bardzo wiedział co, oprócz tego, że autor zabrał go na jakąś przygodę myślową, okrężnym szlakiem. Pod koniec sztuki mógł się zastanawiać, jak dotarł do punktu, w którym pozostawia go autor.

...Czy musiałam walczyć o Pintera? Jeszcze jak! Donald i ja podejmowaliśmy się reżyserii, ponieważ nikt inny nie chciał narażać na szwank swojej reputacji. Ta niepewność, jak to powinno się zrobić, żeby nie wyjść na wariata. Otrzymywaliśmy regularnie raporty o sondażach przeprowadzonych wśród słuchaczy. Sztuki Harolda emitowane były na ogół trzykrotnie, najpierw emitowaliśmy je w „trójce”, programie, którego słuchacze na ogół oczekiwali rzeczy, z którymi wcześniej jeszcze nigdy się nie spotkali. Następnie w programie Krajowym i wreszcie ponownie w trzymiesięcznym cyklu w „trójce”. Gdybyśmy pierwszą emisję zaplanowali do programu Krajowego, nie obyłoby się bez wielkich protestów i głosów oburzenia: „co wy tu nam właściwie dajecie?” Ale, jak mówiłam, po wyemitowaniu otrzymywaliśmy trzy raporty działu badania opinii słuchaczy.

Tak samo było z utworami Sama, na przykład z kolejnymi prezentacjami takich utworów prozą jak *Z zarzuconego dzieła*, *Murphy*, *Molloy*, *Malone umiera*, *Nienazywalne*. Za każdym razem z pierwszego raportu wynikało, że wielu słuchaczy nic z tego nie rozumie, co doprowadza ich wręcz do apopleksji,

w drugim mówili: „tak, coś w tym jest, jeszcze nie słyszeliśmy tego rodzaju dialogu” – słuchacze nie wiedzieli, co to w sumie jest, ale, zaintrygowani, pragnęli usłyszeć coś jeszcze „w tym stylu”. Usłyszawszy utwór po raz trzeci, wielu słuchaczy nie uważało już go za coś bardzo zagadkowego, za trzecim razem materiał zdołał już zadowolić się w ich głowach.

Z raportu badania opinii odbiorców wynikało, że wielu spośród nich przełączyło odbiorniki z programu Lekkiego na Krajowy i Trzeci, po to, żeby posłuchać Pintera. W ciągu trzech miesięcy ludzie, dla których wcześniej jego utwory były czymś całkowicie niestrawnym i którzy wyłączali odbiornik przed zakończeniem emisji, naraz dołączali do grona entuzjastów młodego autora. W ten sposób Pinter stał się pisarzem, o którym się wszędzie mówiło.

Nawet kiedy sama nie byłam reżyserem, chętnie zjawiałam się w studiu w czasie nagrań, by wymienić opinie z osobami uczestniczącymi w produkcji. Z Haroldem bywało rozmaicie, mógł przyjść w czasie realizacji swych utworów, ale nie zawsze przychodził. Niezbyt często tak się działo, ale wystarczyło, by Val myślał, że zamawiamy teksty Pintera, bo jesteśmy jego przyjaciółmi i chcemy, aby sobie trochę dorobił. Ale wkrótce się to zmieniło. *Dozorca* w inscenizacji Donalda był wielkim sukcesem, grano go przez kilka lat. Teatr Criterion miał zawsze komplet widzów.

Przyczyny tej popularności? Harold zaproponował całkowicie nowy styl gry, całkowicie inne zasady komponowania sztuki, przestał wyjaśniać, co się dzieje na scenie, zamiast tego komponował utwór jak poemat. Spowodowało to zresztą, że wielu autorów zaczęło go imitować. Łatwo było im podrobić niektóre elementy stylistyki jego sztuk, zewnętrznie, ale nikt nie miał jego „pokrętnie myślącej” głowy, stąd nikt nie był w stanie napisać jego frazy.

Po otrzymaniu przez nas tekstu, nie było wielu interwencji redakcyjnych. Nie, z większością autorów trzeba było rozmawiać o takich rzeczach jak język, forma, struktura czasowa, wie pan, gdzie ma być punkt kulminacyjny, czy trzeba opóźniać, czy tempo nie za wolne lub szybkie, no, ale kury nie trzeba uczyć, jak znosić jaja. W wypadku Pintera było oczywiste, że wie, co robi. Jego dramaty nie musiały się wszystkim podobać, wielu niewiele z tego rozumiało, ale on wiedział, co robi, nie można było, na przykład, rozmawiając o *Dawnych czasach* powiedzieć mu: nie, nie, to jest zbyt tajemnicze, zagęszczone, aluzyjne, trudne, ludzie nie rozumieją, o co ci chodzi. To bowiem był najważniejszy punkt, o to właśnie chodziło, redaktor miał zupełnie inną rolę. Czasami redaktor potrzebny jest jedynie do poprawiania przecinków i postawienia myślników we właściwym miejscu

oraz dopilnowania, czy wszystko napisane jest zgodnie z zasadami ortografii, czasami jednakże redaktor to niemal współ-twórca. Wiele tekstów Pintera zawierało jakieś usterki w szczegółach, ale nawet i o tym nie bardzo można było z nim dyskutować.

...jako aktor był niesłychanie zdyscyplinowany. Mnie trochę mniej podobało się to, że Harold w ogóle ma tendencję do grania wciąż tej samej roli. Kiedy sam reżyseruje, to słuchając aktorów, ma się wrażenie, że mówią dokładnie tak jak on. Pamiętam, zawsze wyjaśniał im, jak coś powiedzieć, a oni potem mówili tak, jak im kazał. Według mnie jest to poważny błąd reżyserski. Często jednak zdarza się, że dyrektorzy i reżyserzy, którzy sami mają doświadczenie aktorskie, projektują swój osobisty styl na aktorów, z którymi pracują, nie zostawiając im wystarczająco dużo swobody na ich własną interpretację.

...w latach sześćdziesiątych, kiedy mieszkalam już w Paryżu, Pinter wciąż posyłał mi kolejne teksty, do dziś ma ten zwyczaj. Widywaliśmy się też regularnie, chociaż trochę trudniejsze stało się to w okresie po jego rozstaniu z pierwszą żoną, Vivian. Nie byli dobraną parą, Vivian była bardzo ambitna i chyba zazdrościła mu wielkiego sukcesu, choć z myślą o niej zawsze pisał główne role kobiece. Ponieważ byłam z nią w przyjacielskich stosunkach, w tym okresie moje kontakty z Haroldem były rzadsze. Ale Harold zawsze dbał o to, żeby pozostawać w kontakcie z Samem, więc spotykaliśmy się w dalszym ciągu we czworo, kiedy Pinter odwiedzał Paryż. To były bardzo ciekawe wieczory, druga żona Harolda, Antonia Fraser, sama również znakomita pisarka, autorka wybitnych biografii historycznych oraz zabawnych *mystery stories*, jest bardzo ciekawą osobą.

Trzeba powiedzieć, że Harold był wielkim entuzjastą Sama, kiedy jako początkujący aktor przez długie miesiące wędrował od jednego irlandzkiego miasteczka do następnego, czytał wszystko, co wyszło spod pióra Becketta. Z wielką przyjemnością przedstawiłam ich sobie kiedyś w Paryżu.

...czy i później pozostał pod wpływem Becketta? W młodości był zafascynowany, początkowo prozą. Kiedy zdobył już sławę, przysyłał mu każdy nowo wydany tekst, zawsze prosząc o opinię. We wczesnych tekstach Pintera można spotkać sporo odniesień i paralel Beckettowskich, niekiedy cytatów. Zwłaszcza *Murphy* był dla Pintera Biblią. Ale nie przypominam sobie, że czytając teksty Harolda, odnajdowałam w nich odniesienia do utworów Sama. Ponieważ wielbił Becketta, jako człowieka oraz artystę, po każdym spotkaniu przychodził z Samem, niekiedy w towarzystwie Antonii, a po obiedzie wy-

chodziliśmy na całe serie drinków, często razem z aktorami. Wszyscy doskonale się wspólnie bawili. Beckett i Pinter widywali się w Paryżu i w Londynie. Beckett często bywał w Londynie, Pinter rzadziej wyjeżdżał, to pracoholik, zawsze był maksymalnie zajęty, grał, reżyserował, pisał jednocześnie, znany był z tego, że robi wiele rzeczy na raz. Ostatnio trochę zwolnił – z powodów zdrowotnych, ale wciąż zdumiewa żywotnością.

Jest bardzo dobrym aktorem i czyta z wielkim wyczuciem. Z wielką wrażliwością. Grając Becketta w tym samym czasie pracował nad filmami z Josephem Loseyem – *Służący, Wypadek, Posłaniec*.

...mówiąc o jego związkach z filmem, jest on autorem ponad dwudziestu scenariuszy. Nie zrealizował dwóch, *Tragedii Króla Leara* i tzw. scenariusza Proustowskiego, *The Proust Screenplay* (1972). Przy napisaniu tego ostatniego miałam przyjemność bliskiej współpracy z Haroldem Pinterem.

...scenariusz Proustowski. Byłam na wakacjach za granicą, nikomu nie powiedziałam, gdzie dokładnie będę, nie wiem, jak im się to udało, ale wytropiono mnie gdzieś w Niemczech, telefon zadzwonił i dotarła do mnie wiadomość: „czy chciałabym współpracować z Pinterem i Loseyem nad filmową adaptacją *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta?” Łatwo się domyśleć, że była to jedna z największych niespodzianek w moim życiu. Okazało się, że stały za tym Monique Pontivier i piękna aktorka Nicole Stephane, która grała m.in. w sztukach Cocteau. Skontaktowałam się z Haroldem i Josephem, którego jeszcze nie znałam osobiście. Nie bardzo wiem, dlaczego zwróciły się one wtedy do Harolda, ponieważ po pierwsze nie znał zbyt dobrze francuskiego, po drugie, nie wiem, czy do tego czasu w ogóle przeczytał całego Prousta, zaś to, co przeczytał, czytał na pewno po angielsku – chyba tak samo było z Loseyem. Znałam Monique i Nicole, wcześniej współpracowałam z nimi nad paroma projektami. Teraz powiadomiły mnie, że Harold zgodził się na współpracę pod warunkiem, że ja przyłączę się do projektu jako ekspert w sprawach Prousta, Francji oraz praktyki adaptacji utworów literackich.

Jako alternatywę sugerowano nam, żeby rozważyć sfilmowanie jednego tomu na przykład historię Odety i Swanna, były już takie próby adaptowania dla filmu tomów, fragmentów, kilku epizodów Prousta, przed nami i po nas też, oczywiście, ale ja upierałam się, że albo powinniśmy zrobić całość, albo się do tego w ogóle nie zabierać.

Oczywiście, pierwszą refleksją było, że nie można dokonać adaptacji całego dzieła, ponieważ jest to dzieło literackie, a kino nie może odtworzyć elementu literackiego, czyli praktycznie oznacza to zawsze redukcję, tak w roz-

miarach, jak w zakresie i w stopniu trudności. Nie można odtworzyć długich opisów w zdaniach czy toku rozumowania.

Zdecydowawszy, że będziemy robić cały utwór, a nie możemy tego przedstawić jako dzieła literackiego, postanowiliśmy, że skoro już dłubiemy przy takim arcydziele, to trzeba je zinterpretować, ponieważ większość czytelników nie doświadcza całego efektu, albo nie jest w pełni świadoma zadania, które autor przed sobą postawił – ponieważ nie przeczytawszy całości, nie zrozumiałwszy dokonanej ewolucji i całej struktury, nie można powiedzieć, dlaczego, w jakim celu autor zadał sobie trud napisania tak długiego i skomplikowanego dzieła.

Przyświecała nam zatem idea popularyzacji w wartościowym sensie, tego, co Francuzi nazywają *haute vulgarisation*. Założyliśmy, że musi to być umotywowane i mieć architekturę, tak, żeby widownia po obejrzeniu filmu wiedziała, jaki był jego przekaz. I jeśli miałabym zaryzykować naturę tego przekazu, to powiedziałabym, że jest to przekaz o najwyższej ważności, ponieważ na zawsze ustala, przynajmniej jeśli idzie o istnienia ludzkie, momenty znaczące w ludzkiej egzystencji, które bez tego, w innych okolicznościach, nie mogłyby być zachowane w pamięci. Sztuka jest czymś, co próbuje zatrzymać i uwiecznić coś, co inaczej przestałoby istnieć – z chwilą, kiedy człowiek przestaje istnieć. Z tego powodu postanowiliśmy wykorzystać tę samą naczelną architekturę, jaka zawarta jest w książce. Jest ogólnie wiadomo, że jeśli się jej uważnie przyjrzeć, okazuje się, iż jest ona subtelnie oparta na słuchowych i wzrokowych obrazach, takich jak wieże kościoła, odgłos dzwonu itd.

Jak wyglądała praca nad Proustem w praktyce? Nicole Stephane pochodzi z rodziny Rothschildów, jej krewni mieli wiele muzeów w posiadłościach Rothschildów i wielu przyjaciół z kręgów arystokratycznych i tak zwanych wyższych sfer. Dlatego otworzyły się przed nami drzwi tych domów, mogliśmy do nich wejść i poznać wnętrza, obrazy, meble, które stanowią oryginalną scenerię, z myślą o tym, by później ewentualnie kręcić tam sceny filmu. Pojechaliliśmy do wszystkich miejsc wymienionych w książce. Towarzystwo Proustowskie udostępniło nam swoje materiały i cenne archiwa.

Przez długi czas podróżowaliśmy po północnej Francji. Ponieważ Joe nie chciał kręcić tylko we wnętrzach i w studiu, chciał też mieć autentyczną scenerię na zewnątrz, przez kilka miesięcy jeździliśmy po Normandii szukając na przykład odpowiedniego miejsca na wiejski dom Verdurinów, a jednocześnie pracowaliśmy nad tekstem. Przez cały rok praktycznie mieszkali-

śmy wspólnie. Od początku żywo dyskutowaliśmy, jaki kształt powinien przybrać scenariusz, w jaki sposób użyć zestawień powracających obrazów, użyć ich w poszczególnych partiach filmu, co powinno się wyciąć, a następnie Harold usiadł za biurkiem i przygotował kilka scen, o których dyskutowaliśmy wspólnie, czasami natychmiast się zgadzając, częściej jednak zgłaszając zastrzeżenia, wyrażając wątpliwości, modyfikując. Ważną kwestią było, jak wypunktować paralele, uwydatnić podobieństwa w różnych scenach, symetryczność pewnych historii miłosnych.

Rozmawiając o poszczególnych scenach, mieliśmy, obok angielskiego, także tekst oryginału, tłumaczenie Scotta Montcrieffa jest czasami, delikatnie mówiąc, bardzo aproksymatywne. Żeby więc poznać ton postaci takiej jak Charlus, trzeba było sięgnąć do wersji francuskiej, na przykład wytłumaczyć, jak się on wypowiada, tak żeby wiadomo było, jaka to postać. W wersji francuskiej były pewne słowa, całe zwroty, które Montcrieff przeinaczył, albo których w ogóle nie przełożył, słowa, aluzje, na przykład o konotacjach seksualnych – wtedy starałam się w miarę możliwości wyjaśnić i dyskutowaliśmy, czy to zmienić, w jaki sposób użyć wiedzy o tym, czego nie sugeruje tekst angielski. Bowiem ma to oczywiście całkowicie inny wydźwięk. Pracowaliśmy więc ze świadomością dystansu, jaki dzielił wersję angielską od oryginału.

U Prousta język postaci buduje tę postać, zatem nie tylko chodziło o to, by tłumaczyć słowa, lecz wytłumaczyć całość, to, co było intencją charakterystyki Proustowskiej, rozmaitych scen, całej formy, wiosny, zimy, pokazać, do jakiego stopnia pewna grupa postaci to wynik substytucji, że dziewczynki są chłopcami, chłopcy – dziewczynkami, trzeba było zachować tę swoistą Proustowską niejednoznaczność.

Harold powtarzał, iż w żadnym wypadku nie chcieliśmy rywalizować z dziełem Prousta. Chcieliśmy mieć swoistą esencję w kategoriach filmowych. Ale zadawaliśmy sobie wciąż pytanie: czy nie oddaliśmy się od prawdy Proustowskiej?

Nie było tak, że każdy z naszej trójki ciągnął w swoją stronę. Nie, nad wszystkim dyskutowaliśmy wspólnie. Nawet ostatnie dwadzieścia parę stron, o które skrócono wydany potem drukiem scenariusz. Była to wyjątkowo przyjemna współpraca: ja tam byłam po to, by dbać, żeby Harold i Joe nie oddalili się zbyt od Prousta i oceniać walory adaptacji. W tym profesjonalnym zespole każdy szanował pozostałych, *amour propre* w niczym temu nie przeszkadzała.

Pewne zdania, frazy, sformułowania brzmią tak jakby pochodziły ze sztuki Pintera? Żałuję, że do dialogu zakradły się gdzieś tam frazy pinterowskie. Gdyby to ode mnie zależało i gdybyśmy jeszcze mieli parę dni czasu na pracę, zapewne byśmy je zmienili. Więc ogólnie mówiąc, poza tymi paroma lapsusami językowymi, które zresztą nie są tak rażące, a może i przypadłyby w realizacji, była to w sumie bardzo wierna ewokacja w filmie tego, co było w książce w słowach, tego, co słowa ewokowały, a nie co mówiły w tyłu czy tyłu sylabach. Mogłoby to być i w języku zulu.

...kiedy mer Cabourga zaprosił nas na kolację, otrzymaliśmy w prezencie po butelce specjalnej „serii” calvadosa. Następnego dnia Harold i Joe mieli popołudniu wracać do Londynu, ja do Paryża. W samochodzie usłyszałam od nich: „Mamy trzy butelki. Zaczniemy od butelki Barbary, bo tak dobry calvados nie przetrzyma podróży koleją, natomiast nasze doskonale nadają się na podróż po łagodnym morzu”. Więc zanim dotarliśmy do hotelu wszystko prawie zostało już wypite. Już na miejscu, żeby od nich odłączyć musiałam zebrać w sobie cały dostępny mi arsenał autoperswazji. Ale kiedy następnego dnia wychodziłam z pokoju o siódmej trzydzieści rano, Harold już na nas czekał na dole. Joe też był taki – kiedy pracował. Bez względu na to, co działo się poprzedniej nocy, zjawiał się na planie punktualnie o dziewiątej rano. Harold napisał później, że to był najlepszy rok w jego pracy. Oprócz obowiązków mieliśmy też sporo przyjemności. Spędziliśmy wiele wieczorów równie wesoło jak w towarzystwie Sama.

...Beckett miał czasem tendencję do melancholii, ale podszytej śmiechem, ja skłaniałam się ku facecji, więc bywało, że nawet pracując przez cały wieczór, dobrze się bawiliśmy. Jego filozofia, podejście do życia, jego poglądy na świat są pełne ironii i satyry, zaś moje poczucie humoru jest raczej farsowe, był jakiś rodzaj interakcji między tym, co on widział jako tragikomedię, ja natomiast jako komedię dążącą raczej do farsy. Oboje byliśmy bardzo wyczuleni na wieloznaczność słów, ich konotacji, tak, że istniało między nami coś w rodzaju naturalnego porozumienia, często nie trzeba było wyjaśniać słowami, rzeczy rozumiały się niejako same przez się.

...od 1960 roku, kiedy zamieszkałam w Paryżu, byłam z nim w stałym kontakcie. Pokazywał mi zawsze to, co napisał, razem czytaliśmy teksty. Pracując wspólnie, osiągałimy rodzaj rzadko spotykanej harmonii. Nie twierdzę, że nie mieliśmy różnych opinii, że zawsze się zgadzaliśmy we wszystkim. Ale rozumieliśmy się całkowicie.

Nie znaczy to, że moja rola znacznie wykraczała poza to, co uważam za mój wkład edytorski. Często moje uwagi były mu pomocne, może dlatego, że zapoznając się z tekstem, z góry byłam do niego nastawiona bardzo przychylnie. Wiedziałam od razu, co miał na myśli, wierzyłam, że wiem, a nasze umysły były sobie bardzo bliskie, dlatego zawsze udawało się mu doprowadzić mnie do śmiechu, a mnie – jego. Co do tłumaczeń, zdarzało się, że podsuwałam jakąś sugestię, a on potrafił cały dzień szukać jednego słowa. Myślałam, że pomagałam mu, dając jakąś stymulację, ale nie miałam wpływu na, że tak powiem, charakter jakiegoś utworu. Nie był autorem, na którego można by wpłynąć wbrew jego woli, lub w jakiś narzucający się sposób. Nawet gdyby wokół miał samych geniuszy, którzy mówiliby mu, co o tym czy tamtym sądzą, nie miałoby to na niego absolutnie wpływu. Był jako osobowość twórcza, jako poeta kimś absolutnie unikalnym... pisał tak, jak on sam słyszał język, jakby jego słuch słuchał jego głosu. To nie tylko słowa, to był głos, może to nie jego głos, bo jak wiadomo, ciągle mówił o głosach, tylko głos mówiący głosem, który on sam usłyszał.

Ale to jest już inny temat...

Barbara Bray

wybór, opracowanie i przekład Marek Kędzierski

UTWORY DRAMATYCZNE HAROLDA PINTERA

Data napisania, tytuł oryginału,
data premiery brytyjskiej
oraz informacje o publikacjach i premierach w Polsce.

1957 *The Room* (15.5.1957)

POKÓJ, przekład Marek Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny” nr 1/2005

1957 *The Birthday Party* (28.4.1958)

URODZINY STANLEYA, przekład Adam Tarn, „Dialog” nr 10/1960

Premiera 17.12.1966 – Teatr Polski, Warszawa, reżyseria Jerzy Kreczmar

1957 *The dumb Waiter* (21.1.1960)

SAMOOBSŁUGA, przekład Adam Tarn, „Dialog” nr 3/1961

Premiera 1961 – PWST, Warszawa, reżyseria Krystyna Meissner

1958 *A Slight Ache* (29.7.1959)

LEKKI BÓL, przekład Bolesław Taborski, „Oficyna Poetów” nr 2/1976

Premiera 12.6.1970 – Teatr Lubuski, Zielona Góra, reżyseria Jerzy Hoffman

1959 *A Night Out* (1.3.1960)

WIECZÓR POZA DOMEM, przekład Bolesław Taborski

Premiera 6.8.1968 – TEATR TELEWIZJI, reżyseria Józef Gruda

1959 *The Caretaker* (27.4.1960)

DOZORCA, przekład Kazimierz Piotrowski i Bronisław Zieliński, „Dialog” nr 2/1963

Premiera 29.5.1965 – Teatr im. Aleksandra Węgierki, Białystok, reżyseria Izabela Cywińska-Adamska

1960 *Night School* (21.7.1960)

1961 *The Collection* (11.5.1961)

KOLEKCJA, przekład Bolesław Taborski, „Oficyna Poetów” nr 3/1970

Premiera 11.1.1968 – Teatr Lubuski, Zielona Góra, reżyseria Jerzy Hoffman

1961 *The Lover* (28.3.1963)

KOCHANEK, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 8/1966

Premiera 1967 – Teatr im. Aleksandra Fredry, Gniezno, reżyseria Andrzej Jasiewicz

1964 *The Homecoming* (3.6.1965)

POWRÓT DO DOMU, przekład Adam Tarn, „Dialog” nr 12/1965,

Premiera 16.12.1967 – Teatr Słowackiego, Kraków, reżyseria Jerzy Goliński

1966 *The Basement* (28.2.1967)

1967 *Landscape* (5.4.1968)

KRAJOBRAZ, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 4/1969

Premiera 12.6.1970 – Teatr Lubuski, Zielona Góra, reżyseria Jerzy Hoffman

1968 *Silence* (2.7.1969)

1969 *Night* (11.2.2002)

NOC, przekład Andrzej i Mikołaj Grabowscy

Premiera 23.4.1984 – TEATR TV, reżyseria Piotr Cieślak (w ramach przedstawienia pt. *Debel mieszany: sceny małżeńskie* – dziewięć jednoaktówek współczesnych dramaturgów angielskich)

1970 *Old Times* (1.7.1971)

DAWNE CZASY, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 2/1972

Premiera 1.3.1972 – Teatr Współczesny, Warszawa, reżyseria Erwin Axer

1974 *No Man's Land* (23.4.1975)

ZIEMIA NICZYJA, przekład Bolesław Taborski

Premiera 14.9.1996 – Teatr Nowy, Poznań, reżyseria Jacek Orłowski

1978 *Betrayal* (15.11.1978)

ZDRADA, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 5/1979

Premiera 21.6.1979 – Teatr Powszechny, Warszawa, reżyseria Jan Bratkowski

1980 *Family Voices*

1982 *Other Places (Victoria Station, A Kind of Alaska)* (14.10.1982)

INNE MIEJSCA, przekład Bolesław Taborski

Premiera 21.2.1997 – Teatr Studyjny 83, Łódź, reżyseria Piotr Bikont

1984 *One for The Road* (13.3.1985)

1988 *Mountain Language* (20.10.1988)

GÓRSKI JĘZYK, przekład Tomasz Miłkowski, „Kultura” (tygodnik) nr 51/1988

1991 *The New World Order* (19.7.1991)

1991 *Party Time* (31.10.1991)

PRZYJĘCIE, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 12/1991

1993 *Moonlight* (7.9.1993)

ŚWIATŁO KSIĘŻYCA, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 12/1993

1996 *Ashes To Ashes* (12.9.1996)

Z PROCHU POWSTAŁEŚ, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 12/1996

Premiera 26.2.1998 – TEATR TELEWIZJI, reżyseria Mariusz Grzegorzek

1999 *Celebration* (16.3.2000)

ROCZNICA, przekład Bolesław Taborski, „Dialog” nr 10/2000

opracował Łukasz Borowiec

(autor opracowania dziękuje

pani dr Barbarze Poważy-Kurko za pomoc i współpracę)

W „Kwartalniku Artystycznym” nr 4/1995 ukazały się trzy opowiadania Harolda Pintera: *Zagadka*, *Na wybrzeżu* oraz *Przyjęcie* w przekładzie Wojciecha Falarskiego.

O Haroldzie Pinterze

Interesującą selekcję tytułów publikacji na temat Pintera (w zamiarze międzynarodową) można znaleźć na oficjalnej stronie internetowej autora: www.haroldpinter.org

Bibliografia wydawnictw na temat Pintera jest bardzo obszerna. Wśród niedawnych wydawnictw książkowych na uwagę zasługują:

Pinter at Sixty, Edited by Katherine H. Burkman and John L. Kundert-Gibbs, Indiana University Press, Bloomington 1993

Ronald Knowles *Understanding Harold Pinter*, University of South Carolina Press 1995

D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, Greenwood Press, Westport and London 1997

The Cambridge Companion to Harold Pinter, edited by Peter Raby, Cambridge University Press, Cambridge 2001

Materiały biograficzne i wywiady

Oficjalna biografia Pintera: Michael Billington *The Life and Work of Harold Pinter*, Faber and Faber, London 1996

Lawrence M. Bensky wywiad opublikowany w piśmie „Paris Review” jesień 1966

Mel Gussow *Conversations with Harold Pinter*, Hern, London 1994

The Harold Pinter Society corocznie wydaje *The Pinter Review – Collected Essays*. Każdy numer wzbogacony jest o stale uaktualnianą bibliografię

Znalezienie publikacji na temat Pintera w Polsce wymaga sprawdzenia wielu źródeł, dobrze jest zacząć od:

POLSKA BIBLIOGRAFIA LITERACKA (1960-1989) – hasło: Pinter

Warto także przeszukać zasoby Biblioteki Narodowej online – hasło: Pinter (dział pozycji książkowych oraz czasopism)

Autorzy numeru dziękują za współpracę Haroldowi Pinterowi, Judy Daish Agency oraz Agencji Dramatu i Teatru ADIT w Sulejówku.



Fot. Piotr Dłubak

Ludmiła Marjańska

* * *

Cóż ja wiem?

Nic

Jak nowonarodzona

tak samo zdziwiona istnieniem

twarzą która nachyla się nade mną

z niepokojem

Cóż ja wiem?

Co mam zrobić z tymi śmiesznymi

latami nałożonymi na ciało

jak niewygodny płaszcz

Niecierpliwie

z pozornym spokojem

czekam

aby go zrzucić

* * *

Ciągle zdziwienie
sobą jako osobą
Od dawna
miało mnie już nie być
W tej starej kobiecie
wciąż tkwi
zdziwiona dziewczyna
osierocona przez matkę
za wcześnie
nie dojrzała
do macierzyństwa
lekkomyślna
w każdej chwili
gotowa tańczyć
łapczywie chwytająca
każdą chwilę
słońca

Spokojnie czekaj

Pozostaw starą suknię w tym drewnianym kufrze
spokojnie czekaj
Którejś godziny jutro lub pojutrze
On przyjdzie
uchyli wieka
i pójdziesz za Nim

* * *

Krystynie Ł.

Jeszcze żyję jeszcze istnieję
w tym samym ciele
o zwiotczącej skórze

Jeszcze boli mnie cudza nieczułość
jeszcze cieszy pamięć przyjaciół
Spływają we mnie cudze troski
rozboleła matczyne skargi
że dzieci dorastają zbyt szybko
obciążają swoją innością
zaskakującą
bolesną jak nie zagojona
rana własnej młodości
Przepaść przeżytych lat
wchłania cudze życie cudze losy
pozwala znaleźć pocieszenie
podać opłatek nadziei
w znoszeniu krzyża

* * *

Dla tego blasku za oknem
na gałęzi modrzewia
warto otworzyć oczy
zdjęte jeszcze snem
Tam trwa przeszłość
uparta nieustępliwa
okrutna lekcja historii
Tam zmarli stale odchodzą
w obce światy
w cudze objęcia
To co było niegdyś żywe
promienieje
albo głazem
kładzie się na sercu
strwożonym
nierówno bijącym
Chwile płyną powoli
z trudem budują dzień
Otwórz oczy

Ludmiła Marjańska



Fot. Archiwum „K.A.”

Aleksandra Olędzka-Frybesowa

światy i świerszcze

w tylu światach naraz
wszędzie naprawdę

światy możliwe
wszystkie niemożliwe?

co co ze światami i co z pytaniem?
mury te z powietrza

odpowiada cisza
uparta jak świerszcze

martwa natura

uciszcie się na chwilę powiedział ale one nie
maluj nas tak właśnie w ruchu który rozsadza
biegu w przestrzeni i czasie nie próbuj zatrzymać

sunie spiralą skrojona skórka cytryny
po niewidocznej orbicie
jabłko planeta niedoskonała
wiśnie pęcznieją blaskiem

jaką porę wskazuje nóż
palec słonecznego zegara

chleb jest nadkruszony czy w nim
kołysanie kłosów

kto taki

a tam lasy
lasami dokąd dukty
za lasami czyje kondukty
za lasami odloty
za obłokami ptaków przeloty
za ptakami kto taki
pyta
czy umiesz patrzeć tak

jak się tańczy

wichura

ryby powietrza bezgłośnie
wiatr organy wiatru
trąby archaniołów chmurnych
które
wywijają nagą gałęzią
ostrogą w brzuch bachmata
rzeniem echem huczy
skóra bębnów napięta
tam o tam o znów uderza w wilgotną sierść
kopyta deszczu biją

w napowietrzny bruk

Aleksandra Olędzka-Frybesowa



Fot. Archiwum „K.A.”

Maria Kalota-Szymańska

Zły czas

Przespać zły czas
jeżeli już ani jak
ani skąd
pomocy

Porosnąć zimową skórą
i w hawrę zapaść
w ukrycie
od oczu innych i dotyku

Przecierpieć cierpliwie
w sobie
to cierpienie

I czas przywołać
który potem

może nie taki
może nie tak
może nie tak bardzo
zły

Małe życie

Jakieś tam małe życie
zszarzało
odarte z lśnienia jezior
umniejszone o zachwyty
czerwonych jarzębin
nad bystrym potokiem

Jakieś tam małe życie
zacieśnione teraz
do czterech ścian żalu

Pod pułapem rozpaczy
osadzone
w trzeźwej płaszczyźnie podłogi

Jakieś tam małe życie
podziemny potok w mrokach ziemi
zdążający uparcie
i coraz bystrzej
do innego mroku

Rytuał

Rytuał codziennych
domowych czynności

Odprowadzam je solennie
bo są jak gorset
trzymający w karchach
ciemny żywioł myśli
tak niechętnych
Życiu

* * *

Kiedy mydlana bańka
opuszcza słomkę
jest moment zachwyty
Na krótko

Siedem tęcz rychło pęka
I znowu
Szarość szarość

Maria Kalota-Szymańska

CYTATY Z KWARTAŁU

[data stempla pocztowego: 24 II 1976]

Kochany Olku,

Powiedziałem Ci o pewnych strategicznych układach. Nie są one same w sobie ważne i nie zasługują na wzmiankę w przedmowie, ale mogą być nitką prowadzącą wstecz do źródeł. W warszawskiej «Kulturze» z 15 lutego jest I część artykułu Sandauera o Herbercie, zgodnie zapewne z jego zasadą, żeby podcinać tych, co w opinii zanadto wyrastają, jak poprzednio Andrzejewski i Rudnicki. Sandauer jest inteligentny, ale ograniczony i perwersyjny, tak że o wiele niższy niż był Wyka, a dzisiaj jest Błoński. Sandauer odważniak, tyle że z poparciem władz – naraża się kawiarniom, napluje ktoś na niego (nie przenośnie) w Związku Literatów i on rozdziera szaty, cierpi w imię przekonani męczeństwo – tyle że atakowani nie mogą mu odpowiedzieć, bo cenzura nie puści. Przypuszczam, że wobec Herberta będzie bardzo w rękawiczkach, ale że jego artykuł ukazuje się akurat po tym, kiedy Herbert podpisał list 59, interpretacja warszawska będzie dość jednoznaczna. Ale gra nie dotyczy Sandauerowej wygody, tylko jego interesów w sensie głębszym. Łączy się to z artykułem Błońskiego w «Miesięczniku Literackim», który ci posłałem. Błoński wystąpił przeciwko linii wywodzącej się z Przybosia, a wyrażającej się różnymi odmianami poezji lingwistycznej. Samo przeciwstawienie mnie Przybosiowi i wyznaczenie dwóch genealogii w poezji ostatniego trzdziestolecia było ważnym dla krytyki zdarzeniem. Zbiegło się to z odpływem poezji lingwistycznej, co znowu jest sprawą zmiany pokoleń – to nowe jest, jak wiesz, nastawione «treściowo» i politycznie na «nie», podczas kiedy poezja lingwistyczna niby coś demaskowała (drętą mowę), ale to było zrozumiałe tylko dla klubu wtajemniczonych i w sumie Partii się opłacało. Tak czy owak, jeżeli przeczytasz artykuł Balcerzana w odpowiedzi Błońskiemu, to znajdziesz sedno taktyki przeciwników moich, Herberta i w ogóle wszystkich «treściowców» – będą wykazywać, że za mało językowej eksperymentacji, że tradycja, że epigoństwo, że eklektyzm, że konwencje itd. To właśnie robi i Sandauer, chwalcą Przybosia i patron Białoszewskiego. Oto więc doszliśmy do zasadniczego problemu, języka.

Patrząc z perspektywy. Dygresja: porównaj przekład Horacego zrobiony przez Hemara z przekładem Ważyka. Zastanów się też, dlaczego ten pierw-

szy jest okropny, a ten drugi doskonały. Przecie Hemar był tak sprawny rymopis! Ale poetyka Skamandra, w której pracował, pokazała dowodnie swoje słabości, które w Dwudziestoleciu jakoś nie razily – choć razily już poetów mojego pokolenia. Poetyka Ważyka wskazuje, jak potrzebne były awangardowe przewroty. Choć Ważyk to warszawska awangarda lat dwudziestych, moim zdaniem potencjalnie płodniejsza i bogatsza niż te okropne wasze (przepraszam!) krakowskie Peipery, Przybosie, Kurki i Brzękowsy. Ta warszawska awangarda zaraz się, za szybko, rozpełzła, ale jednak u Czechowicza czy u poetów Kwadrygi były pewne kontynuacje i w sumie, jak na mój gust, bez Krakowa można się było obejść. Rozszerzając dalej i biorąc perspektywę na wiek dwudziesty w ogóle. Uważam, że sytuacja językowa w okresie Moderny była okropna. Jak to wiązało się z myślowym chaosem, co było skutkiem, a co przyczyną, nie wiem. Dość, że wątki myślowe bardzo poważne urywają się, zawisają w jakiejś nieokreślonej przestrzeni, a z poetów jeden tylko Leśmian znajduje językową formułę, ale późno i tworząc jakąś swoją własną secesję. Ponieważ Moderna oznaczała napór wszystkich filozoficznych wątków, jakie narastały w Europie, podczas kiedy Polska była zajęta swoją niewolą, ponieważ z kolei Moderna ledwo te wątki zarysowała, wskutek nieudolności językowej w pierwszym rządzie, literatura polska po 1918 będzie próbą: 1) Nadrobienia braków językowych – coś jak era stanisławowska w tym względzie. 2) Ponownego zaatakowania wątków poprzednio puszczonej. Z różnych jednak powodów, wśród których odzyskanie własnego państwa z całym kompleksem spraw, dwa te zadania szły trochę jak do sasa jedno, do lasa drugie. Symbolizm francuski dopiero teraz znajduje w Polsce następców, głównie w Skamandrze, który, w porównaniu z Rosją, jest i symbolizmem, i akmeizmem – bo jednak przed 1914 Polska takich poetów, jak Blok, Achmatowa, Gumilew, W. Iwanow, młody Mandelsztam, nie miała. Iwaszkiewicz zwłaszcza jest poetą ery symbolizmu, który powinien był działać przed rokiem 1914. Awangarda krakowska była znowu wcieleniem drugiego aspektu symbolizmu, różnych programowych poszukiwań. Co jednak z filozoficznymi wątkami? Pod tym względem nie byli silni ani Skamandryci, ani krakowska awangarda. Trochę lepiej z awangardą warszawską, gdzie różne dziwne wrażliwości działają – jak udowodni zresztą pamiętnik Wata, kiedy się ukaże (w druku). Czy chcesz, żebym Ci wymienił pisarzy Dwudziestolecia, którzy są spóźnioną nieco realizacją filozoficzną Moderny? Oto proszę: Leśmian; St. Ign. Witkiewicz; Bruno Schulz; Gombrowicz; Iwaszkiewicz, chyba cały; Sebyła; Czechowicz.

Do czego prowadzę? Można patrzeć na Dwudziestolecie jako na okres poszukiwania nowej dykcji – w poezji są różne propozycje, na ogół, rzecz ciekawa, w formie sprzeciwu wobec dykcji Skamandra, ale ze sobą skłócone. To są te różne grupy poetyckie, przy czym nasze Żagary umieściłbym znacznie bliżej różnych warszawskich pączkowań niż Krakowa, i serdeczne stosunki z Czechowiczem, moje i innych, także wpływ Ważyka, ze Skamandrytów Iwaszkiewicza trzeba tu podać jako argument. Swoistą, indywidualną propozycją był K.I. Gałczyński. Ta propozycja najbardziej się przyjęła, choć nie wśród poetów. Młodzi poeci wojennej Warszawy są pod tym względem dość znamienni. Było w nich jakieś 20 procent Gałczyńskiego, jakieś 40 procent Miłosza, 30 procent Przybosia, 10 Witkacego – tak na oko, może niedokładnie. Ale jaka dykcja miała być użyta, żeby, jak to mówią, nowe treści wyrazić? Jaka miała zwyciężyć po wojnie? No, i jakie treści. W 1944 roku pierwsze książeczki wierszy drukowane oficjalnie, w Lublinie: Przybosia, Jastruna, Putramenta. W 1945 w Krakowie moje *Ocalenie*. Wkrótce pojawia się na horyzoncie Różewicz. Skąd on się wywodzi, bliżej nie badałem. Na pewno czytał Czechowicza. Nie wykluczam, że w czasie wojny trafiły mu do rąk krążące moje wiersze z cyklu *Głosy biednych ludzi* – tak duże są podobieństwa. W każdym razie z krakowskiej awangardy nic, związki warszawsko-wileńsko-lubelskie. I ostatecznie Różewicz stał się sam początkiem pewnej linii genealogicznej.

Więc jak siebie w tym wszystkim widzę? Sandauer, mówiąc o Herbercie, powołuje się na «świadomość kulturalną» właściwą akmeizmowi i to jest trafne, tylko należałoby to odnieść nie do Herberta, ale do jego poprzedników. Język jako system odniesień i aluzji kulturalnych jest już u wczesnego Iwaszkiewicza (bo jest w nim i strona akmeistyczna), tak że moje zainteresowanie Iwaszkiewiczem uzasadnione, ale to stopniowo zostaje u mnie bardzo rozbudowane przez różne piętra ironii. O «klasycyzmie» można mówić tylko w tym sensie, że stały jest wysiłek, żeby robić użytek z *common language*, i to nie przez jego metaforyzację, ale system odniesień do przeszłości, tak że zwroty czy całe zdania noszą aurę Baroku czy epoki romantycznej, czy liryki Karpińskiego albo Książnika i uobecniają daną epokę przeszłości w jakimś nawet dość dzikim kontekście. Czyli człowiek jako istota, również w swoich metafizycznych kłopotach, historyczna, uwikłana w syntaktyczne układy. Zarazem, jak mi powiedział teraz niedawno w Paryżu filozof Pomian, aż dziwne, jak tyle filozofii można w poetycki język upchać. Trudno mi orzekać, na ile jestem spełnieniem Moderny. Oczywiście fakt, że wychowałem

się na St. Brzozowskim, że Dostojewskiego wykładam i manicheizm, o czymś świadczy.

Że linia, której bronią Balcerzan, Sandauer et co. jest *a blind alley*, nie mam wątpliwości. Natomiast co może wynikać z «mojej» linii, nie wiem. To zależy. Już to cienkości w użyciu kulturalnych ironicznych aluzji Polakom nie brakuje, co nie sobie przecie przypisuję, tutaj moja propozycja językowa zbiegła się, by tak rzec, z geniuszem języka. Zestawień z T.S. Eliotem nie lubię. Bo jednak dzieje języków nie bardzo się powtarzają, jak ktoś ma za sobą takiego poetę, jak

Mickiewicz, to zupełnie co innego niż mieć Miliona. Poza tym purytańskie dziedzictwo Eliota mnie drażni. Auden, nie zaprzeczam, że niekiedy na mnie wpływał (formalnie). Choć nie jestem pewien, czy on nie lepszy jako eseista.

Żebyś nie posądził mnie o zarozumiałość. Nie bardzo życzliwie odnoszę się do poezji w ogóle, bo zakładam, że w złych epokach (*bad vintage*) nie bywa dobrej poezji, a jak ludzie uważają jakąś poezję za dobrą, to pewnie im się tylko tak wydaje – stosuję to też do swojej poezji.

Język, dykcja. Nie będę sprowadzać wszystkiego do tych terminów. Choć znowu mamy tutaj do czynienia z problemami dość zasadniczymi, bo trzeba się zastanowić, co znaczą zarzuty: zapożyczeń idiomów i metafor, konwencji, nawet *clichés*? Wymaganie, żeby język był bez ustanku wynalazczy, żeby «słowa dziwiły się sobie»? Ale Przyboś na starość, pod presją metafizycz-



Fot. Archiwum „K.A.”

nych trwóg, bardzo z tej zasady rezygnuje. Osobiście nie widzę tu rozwiązania, poza równowagą chwiejną. Człowiek potrzebuje dyskursu, a stosuje się to zarówno do poezji, jak prozy. Wybranie rozwiązań przybosiowych czy białoszewskich jest to zrezygnowanie z dyskursu i zastąpienie go (w ostatecznym rachunku) czymś jak dowcip oparty na przejęzyczeniu. Choć dyskurs bywa ciągle odnawiany. W obrębie poetyki Skamandra takie utwory, jakie ja napisałem, były raczej niespodziewane i dla ludzi na tej poetyce wychowanych ja nie byłem poetą – patrz okropności, które Lechoń o mnie wypisywał w *Dzienniku*. Co prawda, muszę oddać sprawiedliwość Grydzewskiemu – drukował Lucjana Szenwalda i jednak – tu muszę przypomnieć jeszcze jedną propozycję dykcji – to była poetyka osobna, do skamandryckiej tylko zbliżona, ale egzotyczna, i takie utwory, jak *Kuchnia mojej matki* Szenwalda czy jego *Portret młodzieńca* absolutnie mnie fascynowały. Ale, powtarzam, mój gatunek dyskursu od Skamandrowego odbiegał, a jednak dyskursem był. Mimo że innym jednak od dyskursu i ich, kiedy się do niego zabierali, i od dyskursu Pope’a. Oczywiście, że język blednie i banalizuje się, a ja nieraz martwię się, bo widzę, jak moje zwroty używane są jako tytuły artykułów o poezji a także i w tekście bez wymienienia nazwiska, czyli wchodzą w bieg zwykłej mowy i znajdź tu potem, jaki śpiewak anonimowy po raz pierwszy tego użył. Niemniej bledną i banalizują się eksperymenty metaforystów, tylko inaczej – wyglądać zaczynają jak minoderia, *euphuism*.

Jeżeli ma rację Błoński i te dwie osie genealogiczne poezji 30-lecia noszą nazwiska Miłosz i Przyboś, to muszę powiedzieć, że problemami tutaj w tym liście poruszonymi zajmował się Przyboś, polonista, nie ja, prawnik. Teraz zajmuję się *ex post*. «Treściowe» udręki zanadto mnie dotyczyły i poza warstwą wpływów poetyckich, tj. przede wszystkim uwielbieniem dla Mickiewicza, z literaturą polską wcześniej zacząłem chodzić na udry. Oczywiście wpływ O.V. de L. Miłosz był zupełnie decydujący. Jak też czytani po francusku autorzy filozoficzno-religijni, Francuzi zresztą głównie.

Z tego to powodu – wyrażenia ku «treściom» – za żadnego tam pioniera wytyczającego ścieżki poetyckiego idiomu nie chciałbym się podawać. Bo już nawet przed wojną zauważono, że o ile opozycja Awangarda – Skamander była nudna i oparta na nieporozumieniach, o tyle wewnętrzny rzekomo konflikt «dwóch awangard» (nb. też termin *ex post*) nie da się określić, bo powstaje para przeciwieństw sztucznych, skoro Żagaryści np. problematykę krakowian zbywali wzruszeniem ramion. Inaczej mówiąc, można dopatrzeć się w mojej linii skłonności staroświeckich do zrobienia z języka narzędzia,

wbrew tym, co dążą do *l'écriture* i do *l'écriture de l'écriture*. Jasne, że ta druga tendencja jest ogromnie obiecująca w sensie pisania rozpraw, wykładania strukturalizmu na uniwersytecie, jak też pisania wierszy dostarczających doktorantom materiału, ale poza tym niedostępnych nikomu. Toteż nie wróżę jej przegranej. Co do tendencji przeciwnej, to cała zależy od tego, co kto ma w brzuchu. Jeżeli ma mało – a to jest przeważnie wypadek piszących młodych Polaków skazanych na kulturę prawie wyłącznie literacką, a więc nie religijno-filozoficzną, a więc jałową – to moja propozycja językowa nie jest najbardziej pożyteczna.

Wpływamy na szerokie wody. Czy i na ile jest dzisiaj możliwy w poezji *common language*? Pewnie pamiętasz rozprawę T.S. Eliota pt. *What is a classic?*, o Wergilim. Teza jego – że tylko w okresach wielkiej równowagi poeci umieją posługiwać się takim językiem (Wergili w *Eneidzie*). Ale czy *Pan Tadeusz* był pisany w okresie wielkiej równowagi? Nie sugeruję wcale, że masz w przedmowie takie zagadki rozwiązywać. Tyle, że zwracam twoją uwagę na stałą *tension* w mojej poezji, wynikającą z takiego dążenia, równocześnie z uświadomieniem sobie nieosiągalności. Zasadą mojej poezji jest zwartość wersu czy zdania, czyli, inaczej, gęstość, m e t a l i c z n o ś ć, ale poza troską o oryginalność metafor czy porównań.

Bardzo dużo napisałem. Odpowiem na pytania, jeżeli chcesz. Pozdrowienia.

Czesław

Czesław Miłosz, *List do Aleksandra Schenkera*,
„Zeszyty Literackie” nr 1/2005 (89)

Eligiusz Pieczyński

Bilans

Coraz mniej
śmiechu radości
szczęścia

Coraz więcej
smutku bólu
rozpaczy

Więc jaki będzie
bilans
po ostatecznym
zamknięciu
powiek

Deklaracja powązkowska

Przychodząc tutaj
uczę się od Was
Moi Drodzy Zmarli
niełatwej sztuki
którą Wy opanowaliście
perfekcyjnie:
sztuki milczenia

Odchodzenie

Dokładnie nie wiadomo
kiedy się zaczęło
wiadomo że trwa
to moje odchodzenie

Dowodów dostarczają:
geografia zmarszczek
inwentaryzacja chorób
kalendarium rozpaczy

Dwie tęsknoty

Doprawdy nie wiadomo
która z nich smutniejsza

Tęsknota za tym
co bezpowrotnie minęło

Czy tęsknota do tego
co nigdy nie przyjdzie

Jesienią

Drzewa
pełne żalu
po odejściu lata
wypisanego na liściach
które czyta wieczorny wiatr

Myśli
pełne smutku
po tym co minęło
wrysowanego w oczach
które ogląda moje lustro

Eligiusz Pieczyński

O Eligiuszu Pieczyńskim słów kilka

Formuła „profesjonalny poeta” jest z pewnością myląca, słowo „poeta” nie określa bowiem zawodu. Ma ona wszakże pewne uzasadnienie, gdy odnosi się do kogoś, kto przez całe swe dorosłe życie lub znaczącą jego część zajmuje się pisanem i publikowaniem wierszy. Autor, który tego nie czyni, może być wybitnym poetą, na pewno jednak nie jest – w tym sensie – profesjonalistą. Emily Dickinson nie ogłosiła za życia bodaj niczego, jej literacka wielkość ujawniła się później. Do poetów nie uczestniczących w życiu literackim należy dzisiaj już siedemdziesięcioletni Eligiusz Pieczyński, doktor habilitowany ekologii, od paru dekad redaktor naczelny pisma „Wiadomości Ekologiczne”. Wydał on na koszt własny kilka zbiorów wierszy nie przeznaczonych do sprzedaży, znajdujących się poza obiegiem księgarskim, a więc adresowanych nie do szerokiej publiczności, ale do przyjaciół, znajomych, kolegów. Warto jednak, by szersze grono czytelników z owymi wierszami przynajmniej w części się zapoznało. Można powiedzieć, że w poezji Eligiusza Pieczyńskiego, niezależnie od tego, o czym utwory bezpośrednio mówią, czy są apologią mazurskiego krajobrazu, czy przedstawiają motyla zabłąkanego w zimowy czas, dominują wątki egzystencjalne, że pojawiają się w nich pytania zasadnicze dla ludzkiego istnienia. Zadaje je poeta w formie skrajnie skrótovej, epigramatycznej wręcz – i to właśnie wyróżnia korzystnie jego twórczość. Nie ma w niej pustej retoryki, są esencjonalne zdania. I w ten sposób wpisuje się on w jeden z najciekawszych nurtów w najnowszej liryce polskiej, ten, któremu bliższe jest haiku niż rozwlekłe dyskursy na wzniosłe tematy.

Michał Głowiński

Paweł Tański

Drzewo

To drzewo, ten liść, ten świt i światło,
To słońce, ten ptak, ten blask i balkon,
To niebo, ten kot, ten chleb i masło,
To wszystko piękne, płakać nie warto,

Że to na chwilę, na krótkie życie.
Ciesz się i śpiewaj, rosną obficie
Te dary Pana – drzewo o świcie,
Ten liść i światło, i Twoje Bycie.

Paweł Tański, ur. 1974, autor tomików wierszy: *Ukryty pod topolami*, *Zdania z wiśni* oraz książki *W cieniu poematu. Emigracyjna poezja Mariana Czuchnowskiego*; publikował m.in. w paryskiej „Kulturze”, „Pamiętniku Literackim”, „Kresach”; pracuje jako adiunkt w Zakładzie Metodyki Nauczania Literatury i Języka Polskiego Instytutu Literatury Polskiej UMK. Mieszka w Toruniu.

Poeta

To było latem, w sierpniu, gdy został wezwany.
Sędziwy, dobry człowiek. Przez ludzi kochany.

To było latem, w czerwcu, gdy został wysłany.
Niewinny, jasny, czysty. Przez Pana wybrany.

To było życie, w słońcu, gdy biegał zziębnięty.
Miody żółte z dębów pił, goił się rany.

I druga przestrzeń teraz. Czas na wieki dany.
Z zielonych dębów miody. To Ogród Świetlany.

W ciemnym wnętrzu biały rośnie kościół

Pamięci Zbigniewa Herberta

W ciemnym wnętrzu biały rośnie kościół,
W jasnym świetle czarne skrzydła biją,
W ciemnej wodzie białe kwiaty rosną,
W jasnym wnętrzu czarne ptaki lśnią.

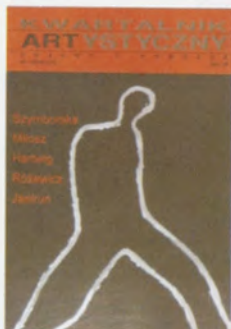
O, dłonie składam do modlitwy,
Do modlitwy, dziękczynnej modlitwy,
O zimnym poranku, na balkonie,
Przy balustradzie, w kroplach wody.

Paweł Tarński

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

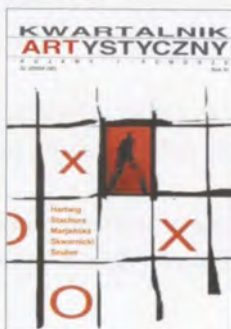
KUJAWY I POMORZE

w 2004 roku



1/2004 (41): Wisława Szymborska *Zmiana wizerunku, ABC, Wypadek drogowy*; Czesław Miłosz *W garnizonowym mieście*; Aleksander Fiut *Spotkania poetów: Miłosz i Venclow*; Julia Hartwig *Przywoływanie, Dobranoc, Przed brzaskiem*; Tadeusz Różewicz *cmieniarz, bez odwołania, mowa rozmowa dialog, biedny poeta Stachura, słowa*; Wiersze Mieczysława Jastruna, Kazimierza Hoffmana, Bolesława Taborskiego, Józefa Kuryliaka, Janusza Stycz-

nia, Jerzego Gizelli, Bogusława Kierca, Miry Kuś; Zofia Morsarska-Tycowa *Wdrowny grajek*; Daria Kolacka *Francis Bacon – etymologia obrazów*; *Cytaty z kwartalu*: Witold Gombrowicz, Witold Lutosławski, Leszek Kolakowski, Czesław Miłosz, Jan Paweł II, Josif Brodski; *Varia*: Michał Głowiński, Antoni Libera, Grzegorz Musiał, Leszek Szaruga, Zbigniew Zakiewicz; *Recenzje*; *Noty o książkach*



2/2004 (42): Julia Hartwig *Podaj mi dłoń, kochanie...*; *Przyzwolenie, Dribbling na chustce do nosa*; Rozmowa „Nie ma rady na to” – z Julia Hartwig rozmawia Krzysztof Myszkowski; Julia Hartwig *Trzy wiersze*; Listy Edwarda Stachury do Włodzimierza Antkowiaka; Wiersze Ludmily Marjańskiej, Marka Skwamickiego, Janusza Szubera, Adrian Szymańskiej, Krzysztofa Lisowskiego, Kazimierza Nowosielskiego, Genowefy Jakubowskiej-Fija-

kowskiej, Krzysztofa Boczkowskiego, Jarosława Mikołajewskiego; Marek Wendorff *Raport z Kontaktu*; *Cytaty z kwartalu*: Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, Jacek Woźniakowski, Andrzej Żurowski; *Varia*: Michał Głowiński, Grzegorz Musiał, Mieczysław Orski, Leszek Szaruga, Zbigniew Zakiewicz; *Recenzje*; *Noty o książkach*



3/2004 (43): Krzysztof Myszkowski *Z Miłoszem*; Czesław Miłosz *Dar, O piśnieniu, Trzy wiersze*; *Trzy rozmowy*: „...mnie chodzi tylko o język...” – z Czesławem Miłoszem rozmawia Krzysztof Myszkowski; „Zapytałby Pan Kubusia Puchatka” – z Czesławem Miłoszem rozmawia Aleksander Fiut i Krzysztof Myszkowski; *Litwa, labirynt, nadzieja* – z Czesławem Miłoszem rozmawia Krzysztof Myszkowski; Czesław Miłosz *Osobny zeszyt: kartki odnalezione, Do leżycy, Alkoholik wstępuje*

w bramę niebios, O poezji, z powodu telefonu po śmierci Zbigniewa Herbera, Osoby, Torquato Tasso, Sicilia sive insula Mirandae, Obrządek, Jeden i wiele, To jasne, Druga przestrzeń, Półna dojrzałość, Oczy, Czeladnik, Orfeusz i Eurydyka, Żywołnik, W garnizonowym mieście; Psalm 19, Psalm 23, Psalm 27 w tłumaczeniu Czesława Miłosza; Czesław Miłosz *Życzenia dla „Kwartalnika Artystycznego”*; *Czesławowi Miłoszowi in memoriam*: Jan Paweł II, Marzena Broda, Mirosław Dzień, Aleksander Fiut, Jacek Gutorow, Julia Hartwig, Aleksander Jurewicz, Grzegorz Kalinowski, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki, Antoni Libera, Rafał Moczko, Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski, Marek Moczko, Ewa Sonnenberg, Piotr Szewc, Janusz Szuber, Wisława Szymborska, Zbigniew Zakiewicz; *Recenzje*; *Noty o książkach*



4/2004 (44): Wisława Szymborska *Trzy wiersze*; Krzysztof Myszkowski *Rymowanka, Iopian i soza*; Wiersze Kazimierza Hoffmana, Henryka Grynerga, Piotra Szewca, Ewy Sonnenberg; *Współczesna proza izraelska* Chaim Beer, Mira Magen, Dawid Grossman, Orli Kastel-Blum; *Fotografie Ewy Rubinstein*, Daria Kolacka i Marek Kędziński o fotografiach Ewy Rubinstein; *Cytaty z kwartalu*: Jarosław Iwaszkiewicz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz; *Varia*: Michał Głowiński, Aleksander Jurewicz, Leszek Szaruga, Zbigniew Zakiewicz; *Recenzje*; *Noty o książkach*

wiński, Aleksander Jurewicz, Leszek Szaruga, Zbigniew Zakiewicz; *Recenzje*; *Noty o książkach*



VARIA

Miroslaw Dzień

Obecność w pamięci

I

Nowa książka Jana Pawła II *Pamięć i tożsamość* (Wydawnictwo Znak, Kraków 2005) przynosi, jak zauważyło to już wielu komentatorów, duchowy testament papieża Polaka. To książka bardzo gęsta treściowo i skłaniająca do niespiesznej lektury jakże dalekiej do ogólnie obowiązującej we współczesnym świecie zasady szybkiego pochłaniania każdej nowości na rynku księgarskim. Zawiedzeni więc będą wszyscy dyżurni recenzenci, i wszystkowiedzący specjaliści od książkowego marketingu nie tylko z uwagi na zawartość treściową *Pamięci i tożsamości*, lecz może nade wszystko z powodu wezwania duchowego, jakie lektura tego dzieła niesie ze sobą; z powodu przypomnienia spraw, o których współczesny czytelnik zapomniał albo chciałby zapomnieć, przyjmując modną dziś i, co gorsza, społecznie akceptowaną postawę ignoranta.

Już sama perspektywa, w jakiej porusza się myśl papieża okazuje się przestrzenią kosmiczną, albo ponad-kosmiczną, gdzie czas i wieczność koegzystują na równych prawach, a historia pojedynczego człowieka i całych narodów wpisana zostaje w Zamyśl Boga. Stąd częste w *Pamięci i tożsamości* przywoływanie genezyjskiego ogrodu, gdzie w sposób symboliczny zapisane są wydarzenia o wyrażnie archetypicznym znaczeniu. Jan Paweł II nie boi się eksponować tych właśnie pokładów zbiorowej świadomości zakorzenionej w wielowiekowej tradycji myślenia w perspektywie genezyjskiej. To właśnie pierwsze trzy rozdziały Księgi Rodzaju stają się kanwą do wielu rozważań, których skutki trwają w historii ludzi i całych społeczeństw.

Jednym z najważniejszych zagadnień pojawiających się w pierwszej części książki jest Tajemnica Zła. Odium *mysterium iniquitatis* unoszące się jak nigdy nierozproszony dym nad dziejami każdego człowieka. Papież myśli o Złu w perspektywie Dobra. Zło jest czymś, co ciąży nad naturą, ale nigdy nie jest rzeczywistością w pełni naturę opanowującą. Zło zawsze ujawnia Dobro, niejako „prowokuje” je do Objawienia, do zmanifestowania swojej obecności. Stąd myśl Jana Pawła II zdaje się być myślą, w której historiozofia będąca

zarazem teozofią porusza się w swoistej dialektyce obecności Dobra i Zła; w dialektyce braku wystarczającego dobra, który to brak w metafizyce tomistycznej przybiera postać Zła. Jednak również Dobro w sposób tajemniczy, żeby nie powiedzieć konieczny, pojawia się w historii człowieka zawsze jako przeciwwaga Zła. W ten sposób Zło posiada zawsze swój horyzont, posiada kres, gdzie świecić może już tylko Dobro. Dlatego nie sposób mówić o absolutnym charakterze Zła, nawet jeśli przybiera ono postać zinstytucjonalizowaną, jak w przypadku faszyzmu i komunizmu poddając swojej niszczyтельской sile całe narody i pokolenia.

Z obecnością Zła w świecie nierozzerwalnie wiąże się kwestia grzechu. Świat myśli Jana Pawła II jest rzeczywistością opanowaną tchnieniem Ducha Świętego, który oświeca ludzki umysł w sprawie grzechu. Papież pisze o swojej medytacji nad Ewangelią św. Jana, a zwłaszcza nad fragmentem, w którym jest mowa o tym, że Duch Święty „przekona świat o grzechu” (J 16, 8). Przekonanie o grzechu prowadzi do wskazania egoizmu, jako jednego z najpoważniejszych źródeł kryzysu człowieczeństwa. To właśnie zapatrzenie w siebie, przyjęcie postawy idolatrii własnej osoby prowadzi człowieka na manowce. Gubi go w samym sobie niwecząc wszystkie zdolności dane mu przez Stwórcę. Dramat zaczyna się wtedy, gdy zuchwała myśl o samowystarczalności znajdzie w nas samych akceptację. To zaś w istocie prowadzi do najpoważniejszego kryzysu duchowego wyrażonego w języku Ewangelii, jako „błuznierstwo przeciwko Duchowi”, nie mogące znaleźć możliwości odpuszczenia. Odpowiadając na pytanie o powody tej radykalnej odmowy, Jan Paweł II pisze: „dlatego, że wyklucza w samym człowieku pragnienie odpuszczenia. Człowiek odpycha miłość i miłosierdzie Boga, gdyż sam uważa się za Boga. Mnie ma, że sam sobie potrafi wystarczyć”. Wyżej przytoczone słowa stanowią mocny akord krytyki współczesnej cywilizacji ogarniętej wciąż rosnącym przekonaniem o „wystarczalności” człowieka w otaczającym go świecie. Brak „pragnienia odpuszczenia” win – oto jedna z najbardziej dramatycznych konkluzji padających z ust papieża. Człowiek zamknięty w kręgu własnych spraw gruntuje w samym sobie poczucie wystarczalności. Wspinając się stopień po stopniu po drabinie akceptacji własnej pozycji bytowej, kumuluje w sobie złoza egoizmu, którego skutkiem jest zaślepienie prowadzące do samouwielbienia. W ten sposób człowiek zaczyna „uważać samego siebie za Boga”, za absolutnego suwerena własnej egzystencji. Taki stan rzeczy nie dopuszcza tęsknoty za Stwórcą, a cały wymiar ludzkiej transcendencji zredukowany zostaje do uporczywego zaspokajania wciąż nowych pragnień i potrzeb na poziomie materialno-

-kulturowym. W przestrzeni społecznej taka postawa prowadzi do braku wrażliwości na potrzeby innych, upośledzonych materialnie, co tylko powiększa dysproporcje między sytymi i głodnymi. Przekonanie o wystarczalności w ostateczności wiedzy człowieka do pewności o samozbawczym charakterze jego bytu. Źródło takiego przekonania Jan Paweł II dopatruje się w kartezjanizmie i filozofii Oświecenia. Tam bowiem dokonało się przesunięcie akcentów z realistycznego badania świata przedmiotowego na idealistyczną analizę zawartości świadomości podmiotu. Bóg przestał być realnym bytem, stając się co najwyżej treścią strumienia ludzkiej świadomości.

II

Rozważania Jana Pawła II – jak sam o tym pisze w *Pamięci i tożsamości* – nie są historiozofią, ani teologią dziejów, lecz „refleksją teologiczną chcącą wnikać w głębię, aż do poznania korzeni zła (...)”. Te ostatnie zaś nieodparcie prowadzą nas do skażenia natury ludzkiej, do mrocznych wydarzeń genezyjskich. Papież powiada: „Jest w człowieku pewna słabość wrodzona natury moralnej, która idzie w parze z kruchością jego bytu, z kruchością psychofizyczną. Z tą kruchością łączą się różnorakie cierpienia, które Biblia od pierwszych stron wskazuje jako karę za grzech”. Zwrócenie uwagi przez naszego Autora na ową słabość „natury moralnej” nie zwalnia człowieka z obowiązku walki ze złem w nim samym i złem narzuconym mu z zewnątrz. Człowiek wciąż stawiany jest w środowisku podatnym na wpływy Zła, i fakt ten pociąga za sobą konieczność określenia przez każdego z nas swojej pozycji po stronie Dobra. Jednak swoistego rodzaju *signum temporis* jest fakt zacierania we współczesnym świecie granic między Dobrem i Złem. To ostatnie wręcz przebiera się na naszych oczach w szatę Dobra. Wydaje się, że współczesne zjawisko podszywania się Zła pod szylld Dobra – co dobitnie podkreśla Jan Paweł II – stwarzać może pozory humanizmu, a wręcz szerzyć „ideologię zła”. To bardzo ważna konstatacja papieża pokazująca mentalne zagubienie współczesnego świata, i jego hipokryzję. Oto humanizm staje się anti-humanitarnym wykorzystując „prawa człowieka przeciwko człowiekowi”. Krytyka współczesności jest tutaj nade wszystko krytyką całego podskórnego nurtu stojącego u podstaw pewnego stylu życia dominującego w krajach o rozwiniętym systemie demokratycznym. Stąd słowa o „głębszych i ukrytych” przesłankach „ideologii zła”. Jeśli można dopatrywać się momentów prowokujących polemikę z nurtami wywodzącymi się z czyściego liberalizmu, to zapewne jest to miejsce właściwe, tym bardziej że trudno posądzać właśnie tego papieża o nieznajomość myślowych prądów kształtu-



jących współczesność, czy brak zorientowania w bolączkach ludzi na wszystkich kontynentach.

Nie bez kozery w tym miejscu warto wrócić do początkowych stronic *Pamięci i tożsamości*, gdzie Autor zdaje się zakreślać obszar swojej refleksji – zamyślenia nad Tajemnicą obecności „pszenicy” i „kąkolu” w rzeczywistości świata. Oto Dobro i Zło kroczą wraz z człowiekiem i chcą w jego sercu i umyśle znaleźć dla siebie jak największą przestrzeń. Przywołana przez Jana Pawła II przypowieść z 13 rozdziału Ewangelii według św. Mateusza stanowi kanwę całych jego rozważań.

III

Czym jest „miara dobra”, o której pisze w swojej książce papież? Jest ona poniekąd zaprzeczeniem samoubóstwienia człowieka; jest przyznaniem się do naszej własnej niewystarczalności, egzystencjalnej biedy, w której wystawieni jesteśmy na pożarcie trawiącemu nasz umysł egoizmowi. „Miara dobra” w rozumieniu papieża jest w istotowy sposób skorelowana z faktem zmartwychwstania Chrystusa, gdyż właśnie w Tajemnicy paschalnej ujawnia się znaczenie bytu ludzkiego. A zatem – jeśli można tak powiedzieć – sam człowiek staje się integralną częścią „miary dobra”, jaka została mu wymierzona (wycierpiana!) przez odkupieńcze dzieło Jezusa Chrystusa. W konsekwencji dochodzi do połączenia, syntezy antropologii i etyki. Papież zauważa: „Zmartwychwstanie Chrystusa świadczy o tym, że tylko miara dobra, jaką Bóg wprowadza w dzieje człowieka poprzez tajemnicę odkupienia, jest tej wielkości, że w całej pełni odpowiada ona prawdzie bytu ludzkiego [podkr. M.D.]. Tajemnica paschalna staje się zatem ostatecznym wymiarem bytowania człowieka w świecie stworzonym przez Boga (...) Poprzez swoje zmartwychwstanie Chrystus poniekąd «usprawiedliwił» dzieło stworzenia, a szczególnie stworzenia człowieka, w tym sensie, że objawił «właściwą miarę»

dobra, jaką Bóg zamierzył na początku ludzkiej historii. Taka miara nie jest tylko tą przewidzianą przez Niego w akcie stworzenia, a potem zniweczoną przez grzech człowieka. Jest to miara nadobfita, w której pierwotny zamysł realizuje się jeszcze pełniej". [podkr. M.D.] W tej perspektywie służba dobru w sposób organiczny zespolona jest ze służbą człowiekowi. Ten ostatni bowiem w Chrystusie odnaleźć może pełnię wiedzy o samym sobie; pełnię świadomości własnego bytu. „Nadobfitość” daru o której pisze Jan Paweł II stać się może horyzontem dla wszystkich działań podejmowanych przez człowieka w stronę innych ludzi, i całego otaczającego go świata. Żaden z dotychczasowych papieży z taką konsekwencją nie głosił prawdy będącej dopełnieniem Soborowej Konstytucji *Gaudium et spes*, iż „człowiek jest drogą Kościoła”. Już w swojej programowej Encyklice *Redemptor hominis*, z 1979 roku, Jan Paweł II położył szczególny nacisk na antropologiczny wymiar misji Kościoła, znajdujący swoje wytłumaczenie w głębszym poznaniu zbawczego dzieła Jezusa Chrystusa.

IV

Europejska myśl filozoficzna, zwłaszcza ostatnich dwu stuleci, zмага się z szeroko pojętym zagadnieniem wolności. Znajduje to odzwierciedlenie w powszechnym w dobie współczesnej liberalizmie. *Pamięć i tożsamość* nie tylko nie omija drażliwych kwestii związanych z liberalizmem, lecz w sposób szczególny poświęca im wiele uwagi. Papież podkreśla odejście współczesnej cywilizacji opartej na paradygmacie liberalizmu od odpowiedzialności etycznej ugruntowanej na obowiązującym przez wieki kryterium używania wolności, jakim było dobro godziwe (*bonum honestum*). Współczesna cywilizacja liberalna nacisk kładzie raczej – zdaniem Jana Pawła II – na dobro użyteczne (*bonum utile*) oraz dobro przyjemne (*bonum delectabile*). I dodaje: „Te trzy odmiany dobra określają ludzkie działanie w sensie organicznym. Działając, człowiek wybiera jakieś dobro, które dla tego działania staje się celem. Jeżeli podmiot wybiera *bonum honestum*, jego cel jest zgodny z samą istotą przedmiotu działania, a więc jest to działanie słuszne. Kiedy zaś przedmiotem wyboru jest *bonum utile*, celem jest korzyść, jaką czerpie podmiot”. To bardzo trafna diagnoza! Czyż współczesny świat opanowany przez techniki marketingowe nie jest światem, gdzie liczy się przede wszystkim korzyść? I to korzyść rozumiana w sposób całkowicie użytecznościowy; korzyść bez reszty zanurzona w dobrach materialnych, albo pchająca jednost-

kę do takiej samorealizacji, której dominantą jest przyjemność. W ten sposób dobro słuszne niknie z horyzontu ludzkiego działania. „Jesteś tyle wart, ile dobra materialne, które zdołałeś zdobyć” – zdaje się przekonywać współczesność spod znaku wolnej konkurencji.

Karol Wojtyła zwraca szczególną uwagę na dychotomiczność ludzkiego działania, co pociąga za sobą konieczność określenia się każdego człowieka za czym podąża jego wolna wola. W ten sposób korzystanie z wolności zawsze naznaczone jest wyborem rodzaju dobra. Papież tak o tym pisze: „Człowiek może czynić dobrze lub źle, ponieważ jego wola jest wolna, ale także omylna. Kiedy wybiera, czyni to zawsze według jakiegoś kryterium. Tym kryterium może być godziwość lub też użyteczność w znaczeniu utylitarystycznym”.

W tym kontekście należy rozumieć wypowiedź Jana Pawła II odnoszącą się do „ryzyka” współczesności szczególnie narzucającego się państwom Europy Środkowo-Wschodniej. Autor nasz zauważa: „Polega ono na bezkrytycznym uleganiu wpływom negatywnych wzorców kulturowych rozpowszechnionych na Zachodzie”. Mowa jest tutaj wręcz o – używając języka marketingu – pewnego rodzaju „promocji kulturowej”. Innymi słowy: papież doskonale wyczuwa duchową atmosferę współczesności poddanej dyktatowi nieustannie zmieniających się mód intelektualnych i estetycznych. Widzi zagrożenia związane z konsumpcyjnym stylem życia, i pokusą samoubóstwienia człowieka. Jednak na tle wspomnianych zagrożeń nie przestaje wierzyć w coś, co można by nazwać instynktem samozachowawczym człowieka; w ludzką zdolność do spontanicznego opowiadania się po stronie Dobra, a przeciw temu wszystkiemu, co zwykł był nazywać „cywilizacją śmierci”. Opowiedzenie się za personalizmem, jako koncepcją respektującą niezbywalną godność osoby ludzkiej, kształtowało się już w okresie powstawania jednej z ważniejszych książek Karola Wojtyły – *Miłości i odpowiedzialności*, a więc pod koniec lat pięćdziesiątych. W *Pamięci i tożsamości* po czterdziestu pięciu latach Jan Paweł II powie tak: „Kiedy pisałem studium *Miłość i odpowiedzialność*, to największe przykazanie Ewangelii ukazało mi się jako norma personalistyczna. Właśnie dlatego, że człowiek jest bytem osobowym, nie możemy oddać tego, co się mu należy, inaczej, jak tylko kochając go”.

V

W najnowszej książce papieża szczególnie fascynuje stały wysiłek Autora zmierzający do ostatecznego wytłumaczenia wielu aspektów egzystencji czło-

wieka, jak i całych narodów. Historia świata i każdego poszczególnego człowieka wpisana zostaje w Tajemniczy zamysł Bożej Opatrzności. Papież nie zadowala się czysto horyzontalnym, pozostającym w naszym doczesnym świecie, sposobem tłumaczenia zjawisk, lecz poszukuje ich głębszego, eschatologicznego wypełnienia. Czas i wieczność stanowią tutaj spójną całość.

Mówiąc o roli kultury Jan Paweł II wraca po raz kolejny do pierwszych rozdziałów Księgi Rodzaju, a szczególnie do nakazu Boga wyrażonego w słowach: „Czyńcie sobie ziemię poddaną” (Rdz 1, 28). I pisze: „Te słowa bowiem są najpierwotniejszą i najbardziej kompletną definicją ludzkiej kultury. Czynić sobie ziemię poddaną to znaczy odkrywać i potwierdzać prawdę o własnym człowieczeństwie, które jest w równej mierze udziałem mężczyzny i kobiety. Bóg temu człowiekowi, jego człowieczeństwu, dał cały stworzony świat widzialny i równocześnie mu go zadał. Tym samym Bóg zadał człowiekowi konkretną misję: realizować prawdę o sobie samym i o świecie. Człowiek musi kierować się tą prawdą o sobie samym, aby mógł według niej kształtować świat widzialny, ażeby mógł go prawidłowo używać, nie nadużywając go”. I dalej o kulturze mówi w następujący sposób: „W kulturę człowieka od samego początku wpisany jest bardzo głęboko element piękna. Piękno wszechświata jest jak gdyby odbite w oczach Boga, o którym powiedziano: «A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre» (Rdz 1, 31). To wszystko leży u podstaw kultury wyrażającej się w dziełach sztuki, czy to będą dzieła malarstwa, rzeźby, architektury, czy dzieła muzyczne, czy inne rezultaty twórczej wyobraźni i myśli”.

VI

Najnowsza książka Jana Pawła II jest głosem Mędrca, w którym skupiają się jak w soczewce zdolności wnikliwego filozofa, wrażliwość poety i głębia mistyka. Papież porusza się w przestrzeni pełni doświadczenia historii, kultury i cywilizacji człowieka, gdzie wiara i rozum dopełniają się wzajemnie. Stąd nad książką tą unosi się aura syntezy, tak przecież obca współczesnemu rozproszeniu spod znaku postmodernizmu, który nieomal w sposób dogmatyczny zaprzecza wszelkiej obiektywizacji w kwestiach aksjologicznych.

Pod koniec *Pamięci i tożsamości* Jan Paweł II wyznaje: „Ja żyję w przeświadczeniu, że we wszystkim, co mówię i robię w związku z moim powołaniem i posłannictwem, z moją służbą, dzieje się coś, co nie jest wyłącznie moją inicjatywą. Wiem, że to nie tylko ja jestem czynny w tym, co robię jako następca Piotra”.

I niech tak pozostanie.

Mirosław Dzień

Michał Głowiński

Jazda, panie Gwiazda

Do minionego czasu dokopują się nie tylko dziejopisarze i archeolodzy, chcący do niego dotrzeć poprzez zwały papierów bądź przedmiotów, często połamanych i wyniszczonych, wiodących przez epoki całe smutną podziemną egzystencję, czynią to także prywatnie poszczególni ludzie, jeśli nie wszyscy, to liczni, z tą różnicą, że nie w przestrzeniach wielkiej historii, owego długiego trwania, rozciągającego się na tysiąclecia i wieki, ale w wymiarach własnego życia, mierzonego jedynie dziesięcioleciami. Należę do tych, co pragną osiągnąć tych najdalej położonych punktów w osobistej studni czasu, na ogół przysypanych warstwami o różnej zawartości, spuścić się ku nim po linach, jakże niekiedy wątych i cienkich, jestem wśród tych, co pragną w miarę możliwości zrekonstruować przeszłość i wprowadzić ją w swoją teraźniejszość, a więc nad nią w jakiś sposób zapanować.

Moje najwcześniejsze wspomnienie z Miasteczka, lub choćby jedno z najwcześniejszych? Wydaje mi się, że mogę je odtworzyć, choć pewności nie mam, czy nic w mojej pamięci go nie wyprzedza, bezwzględna chronologia nie ma tu wszakże większego znaczenia. To, o czym zamierzam obecnie opowiedzieć, utrwaliło się w postaci dość wyrazistej, stosunkowo nieźle nasyconej szczegółami, może nie zawsze wartymi dokładnego opisu, ale niewątpliwie decydującymi o wypełnieniu czy wręcz bogactwie obrazu. W owych przedhistorycznych dla mnie czasach przedwojennych, kiedy lata moje zliczyć było można na palcach jednej ręki, odwiedzałem z rodzicami dziadków często, na ogół raz w tygodniu. Myślę, że była to niedziela, a nie szabat, bo nie utkwiała mi w pamięci żadna żydowska uroczystość, a dziadkowie pozostali wierni tradycji, przestrzegali jej reguł, choć w formie złagodzonej i w dużej mierze zeświecczonej. Nie dzieliła nas wielka odległość, mieszkali oni w centrum jednej z dzielnic Miasteczka, dom rodziców znajdował się na jego obrzeżach, w tej części, która należała doń administracyjnie, choć zwyczajowo wliczana była do sąsiedniego osiedla, może dlatego, że brakowało wyraźnie przeprowadzonej granicy, a stacja kolejowa, do której było najbliżej, leżała bezapelacyjnie poza naszym Miasteczkiem. Myślę, że odległość ta wynosiła nie więcej niż trzy kilometry. Wydaje mi się, że gdy była sprzyjająca pogoda, w ciągu dnia pokonywano ją pieszo, zawsze wieczorem, a w dni brzydkie w obie strony, korzystano

z dorożek. Jeden z tych powrotów zrobił na mnie duże wrażenie i na zawsze pozostał w mojej świadomości.

Był zimowy wieczór, mróz trzaskający, taki, jakiego już od dawna w Polsce nie było (sporo poniżej dwudziestu stopni), młodszymi pokoleniami znany już tylko z legend i z opowieści ludzi starszych. Nie tylko chwytał on człowieka w swoje objęcia i do szpiku kości przenikał, ale też wydawał dźwięki, miał swoją muzykę, choć była to – być może – muzyka ciszy, a więc się go doświadczało także – na mocy paradoksu – za pomocą słuchu. Nie jestem świadom, w czym rzecz, nie zdaję sobie sprawy, co grało, bo przecież nie było to echo, ale coś się działo w dźwiękowym otoczeniu, tego jestem pewien, może powietrze bezlitośnie mroźne jest dobrym przewodnikiem muzyki sfer, owych harmonii, niedostępnych nawet dla największych kompozytorów, które milczą i rozbrzmiewają równocześnie. O umówionej porze nadjechała dorożka, nie pamiętam, czy zaprzężona w jednego konia czy w dwa, wspomnę jednak, że to chyba wtedy właśnie utrwalił się we mnie dźwięk końskich kopyt, uderzających o nawierzchnię ulicy, którą w tamtych czasach tworzyły w Miasteczku kocie łby, wydaje mi się wszakże, iż charakter i jakość dźwięku nie zmienia się radykalnie wówczas, gdy konie biegną nie po rzadkich już obecnie archaicznych kamiennych drogach, ale po asfalcie. Poezji tej konkretnej muzyki wytwarzanej przez końskie kopyta nic nie może dorównać, inne środki lokomocji nie mogą z nią konkurować, pociągi i samochody (by nie wspominać o samolotach) są zdolne wyłącznie do produkowania hałasów, nie wykluczam zresztą, że i one mają dane, by znaleźć entuzjastów. W każdym razie mnie spośród dźwięków związanych z podróżowaniem czy w ogólności poruszaniem się zafascynowały te właśnie odgłosy, nawet teraz, gdy je słyszę – jakże rzadko – wśród miejskiego rozgwaru, sprawiają mi przyjemność i wywołują wspomnienie mojego tak już odległego czasu początkowego.

W dorożce budę otworzono, choć nie było wiatru, śnieg nie prószył, a więc nie musiała nas chronić przed nimi, przeciwnie, panował idealny spokój, kryształicznie przejrzyste powietrze pozostawało w stanie znieruchomienia, miała ona sprawiać, by nie ułatwiała się w siną dal to ciepło, jakie w sobie nosimy. Siedziałem pomiędzy rodzicami, miałem zatem jak każde dziecko w takiej sytuacji, poczucie pełnego bezpieczeństwa. Byłem opatulony, w kożuszkę, z szyją obwiązaną szalikiem i w wełnianej czapce, z którą wiążą się także moje późniejsze wspomnienia, bo należała ona do tego rodzaju przedmiotów, które wbrew spodziewaniom towarzyszą ich posiadaczom przez długie lata, nasią-

kając rozmaitymi treściami i znaczeniami. Była to pilotka, tak w każdym razie ją nazywano, otaczała uszy i sporą część policzków, zapinało się ją pod brodą. Niekiedy blahe, pozbawione wszelkiej wagi informacje pozostają w głowie na długie lata; pamiętam, że Matka wiele lat po wojnie powiedziała mi przy jakiejś okazji, że tę moją pilotkę kupiła na Nalewkach w sklepie z konfekcją dziecięcą, nazywającym się „U Franciszki”. Rozpisuję się szeroko o tym w istocie niewiele znaczącym nakryciu głowy z tej racji, że towarzyszyło mi przez kilka następnych lat, przetrwało wraz ze mną czas Zagłady, rozciągało się tak, jakby pragnęło mi służyć jak najdłużej. Kiedy na początku roku 1943 uciekaliśmy z getta, to je właśnie nosilem, a na ten czas miało dodatkową zaletę: osłaniało twarz nie tylko przed mrozem, ale także przed niepożądanymi spojrzeniami. W tej właśnie pilotce jechałem rok później, także w mróz osaczający człowieka ze wszystkich stron, do Turkowic, i tam ona dalej mi towarzyszyła. Zdaję sobie sprawę, że historia nabytej na Nalewkach dobrej na ciężkie zimy czapki staje się opowieścią o moim dzieciństwie i jego tak dramatycznie różniących się etapach. Kiedy wracaliśmy w ów mroźny wieczór, na kilka albo kilkanaście miesięcy przed wybuchem wojny, rodzice nie mogli ocenić, jak znakomitym zakupem okazała się ta dziecięca czapeczka, nie mogli też przypuszczać, że tak długi będzie wiodła żywot. W jakich okolicznościach go zakończyła, tego świadom nie jestem.

Mimo przejmującego zimna byłem w doskonałym humorze, bawiło mnie i cieszyło wszystko. I jazda, i dookolny świat. Zapewne wydawał mi się on niezwykle piękny w tę noc jasną, ze śniegiem leżącym wszędzie wokół, z rozgwieżdżonym niebem i księżycem, który był, a może nie był w pełni, ale niewątpliwie przez cały czas pozostawał widoczny. A uradowałem się szczególnie, kiedy usłyszałem wypowiedziane przez Ojca słowa: „jazda, panie Gwiazda!”. Nie wiedziałem rzecz jasna, iż jest to utarte powiedzenie, przywoływane w rozmaitych sytuacjach i w zasadzie pozbawione wyrażenie określonego znaczenia. Być może zafrapowało mnie samym swym brzmieniem, bo przypominało dziecięce rymowanki, a z pewnością jakieś już znałem. Ale też – być może – pomyślałem, że dorożkarz nazywa się Gwiazda, a więc Ojciec zwraca się do niego zachęcając do szybszej jazdy. Tak czy owak powiedzonko podchwyciłem, zacząłem je powtarzać z różnym nasileniem głosu, dochodząc do krzyku: „jazda, panie Gwiazda!”, „jazda, panie Gwiazda!”... Dotychczas siedziałem spokojnie, ale zacząłem się kręcić, odczułem potrzebę ruchu, wymachiwałem rękami. Być może raz jeszcze skierowałem spojrzenie ku górze, by ujrzeć niebo pięknie zasłane gwiazdami.

Wiedziałem, że niebo gwiazdziste jest nade mną, w tej materii wątpliwości mieć nie mogłem, nie byłem jeszcze świadom, co jest – lub raczej być powinno – we mnie. Obserwowałem je, zapewne skłaniało mnie ono do pytań, jak to się dzieje, że te małe świecące gwiazdki nie spadają nam na głowę, jak one się trzymają i dlaczego dobrze je widać, choć są tak niewielkie, nie wykluczam, że chciałem, by pan Gwiazda zaprowadził nas tam, skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą. Jedno jest pewne, w tę zimną noc wszystko to mnie ciekawiło, wydało dziwne i niepojęte. Wracaliśmy do domu pełnego cichości i ciepła, jechaliśmy na kraj Miasteczka. Nie potrafię powiedzieć, ile czasu ta nocna wycieczka pod znakiem pana Gwiazdy i pod rozgwieżdżonym niebem trwała, może pół godziny, może trochę dłużej, może trochę krócej. Nie czuję potrzeby odmierzania tego czasu wskazówkami zegara, dla mnie jest on ważny niezależnie od tego, o czym one informowały, bo był to jeden z tych momentów, w których otwiera się świat.

Po latach nasuwa mi się porównanie z nieco późniejszą podróżą, choć poza dźwiękiem kopyt końskich uderzających o bruk uliczny nie ma w istocie analogii. Inna już była epoka i inny cel, inna trasa i w ogólności inna rzeczywistość. Pogoda piękna, ciepło, wspaniałe słońce, mimo że były to początki września i zbliżała się jesień. Nie stało już dorożki, jechaliśmy furmanką, udało się kogoś namówić, by nas zawiózł do Warszawy, nas, czyli część rodziny, mieszkającą nadal w Miasteczku, około dziesięciu osób. Ono może wpaść w niemieckie ręce, przejdzie przez te okolice front tak jak za poprzedniej wojny, ale stolica przecież się nie podda. Furmanka wypełniona tyloma osobami, obciążona bagażami, bo zabrano ze sobą sporo rzeczy, dzielnie zmierzała do celu, na ulicę Wspólną, przy której wraz z mężem i dzieckiem mieszkała ciotka Teodora. Nie pamiętam szczegółów tej smutnej mimo olśniewającej pogody podróży, wiem tylko, że udzieliły mi się lęki dorosłych, że zaraziłem się ich zdenerwowaniem i przerażeniem – i nie traktowałem jako kolejnej wielkiej przygody, szybko wyczułem, iż dzieją się rzeczy złe, zagrażające nam wszystkim. Nie krzyczałem już z radością i w podnieceniu „jazda, panie Gwiazda!”, pan Gwiazda mógł przecież pojawiać się jedynie w dobrych czasach i prowadzić tylko w dobre strony. Wyobrażałem sobie, iż do Warszawy wjedziemy przez wielką bramę, przez którą nie przećśnię się nikt, kto nam pragnie uczynić krzywdę.

Pamiętam oblężenie, pamiętam bomby, pamiętam, jak w pośpiechu po ogłoszeniu alarmu schodziło się do piwnicy. Żaden ślad nie pozostał mi w świadomości z drogi powrotnej tuż po klęsce, prawdopodobnie podróż

odbywała się w nastroju tak ponurym, że nie stało się nic, co by przyciągnęło uwagę niespełna pięcioletniego dziecka. Kierowaliśmy się ku temu, co dobrze było mi znane, w domu dziadków skupiła się spora część rodziny (wille moich rodziców od razu zarekwirowali Niemcy). Ta doszczętnie pusta tablica jakież tworzy kontrast w stosunku do tego, co zapamiętałem z jazdy doróżką w zimowy wieczór pod znakiem pana Gwiazdy. Czyżby wydawało mi się, w tym przychylnym i łaskawym, choć mroźnym czasie, że jadę z Miasteczka – w Wszechświat?

Michał Głowiński

Aleksander Jurewicz

Samotnia (3)

Życie, moje życie jeszcze niedokończone od kilku dni skurczyło się do szpitalnego łóżka, radyjka ze słuchawkami, do kilku zabranych ze sobą książek, papierosów zachłannie wypalanych w obskurnej łazience, paru kubków mocnej herbaty, okna, „delirycznych” tabletek na noc, które dają ledwo słabe, krótkie i płytkie przyśnięcia, i dosłownie wysuszają uczucia i myśli, co w ciągu dnia są czarnym płomieniem, którego w żaden sposób nie można zagasić. Dni są ciężkie i straszne, noce okrutne i jest strach przed nimi, a w nogach ołów. W tej chwili nieodgadnięta przyszłość zatopiła się i żadne jej szczątki nie pływają po powierzchni życia, ta przyszłość jak fantomowy ból dopada niczym wynajęty morderca i dławii; poczucie biblijnego „wzgardzenia i odtrącenia”.

Ciemny tunel, którym wędruję, bo oczy mam szeroko otwarte z przerażenia, serce przestaje mówić. Nie ma niczego ani nikogo, żeby można było chociaż na ułamek chwili się uśmiechnąć. Wszystko stało się obce, obojętne i zbyteczne, nie ma nic; wszystko, co robię, robię jak w malignie, to są tylko człękoksztaltne odruchy.

Dzień kończy się szybko, o czwartej jest już ciemno. Ktoś mógłby z ulgą pomyśleć, że już kończy się jeszcze jeden dzień szpitalnej udręki, już coraz bliżej... ale ja tak pomyśleć nie mogę i nie potrafię, nie mam do tego powodów, więc też i nie mam prawa, mógłbym tylko zapisać kolejną rozpaczliwą myśl, nie dla mnie przeznaczoną obietnicę; w *Pieśni Salomonowej* Toni Morrison znalazłem takie zdanie: „Gdyby mógł odczuwać smutek, po prostu smutek, byłaby to dla niego ulga”.

Odruchowo próbuję ustalić nazwę dnia tygodnia, a potem upewniam się u współpacjenta, jakbym chciał sobie udowodnić lub uświadomić sobie, że odczuwam upływ czasu, i że jest to mi do czegoś potrzebne. Bo przecież również tym samym mogłoby być uświadamianie sobie, że czas mija, po zmianie pielęgniarek – też bez znaczenia. Blokada w myśleniu o tym, co będzie dalej i czym będzie owo „dalej”. Czasami w jakimś nagłym, niespodziewanym przeblysku widzę to „dalej” w odmętach, wirach jakiegoś nierozpoznawalnego miejsca, choć czas się w nim zatrzymał, gdzieś jestem albo może będę – jeżeli będę, ale jednocześnie widząc – nie widzę, nie rozumiem, co widzę, tylko momentalnie w to „widzenie” wplątuje się fizyczne uczucie zapadania się – bez krzyku, bez wołania, w cichości i samotności – w przepastną pustkę, z pętlą jak krawat zawiązaną na szyi. Wyjdę stąd któregoś dnia postarzały, posiwiały, ze zmęczoną, grobową twarzą...

* * *

Pierwszy raz dowiedziałem się o Sándorze Márai w marcu 2000 roku. Na dwóch stronach „Tygodnika Powszechnego” wydrukowano fragmenty jego *Dziennika* z ostatnich lat życia; obok była krótka biografia tego nieznanego mi węgierskiego pisarza – emigranta. Jeszcze wtedy nie przeczuwałem, że zaczyna się piękna przygoda, dzisiaj bliska adoracji, z jednym z najważniejszych pisarzy XX wieku. Kilka miesięcy później natknąłem się na jego niedużą powieść *Żar* (nie wiem dlaczego nie przetłumaczono tytułu węgierskiego dosłownie: *Świece dopalają się do końca*) i było to porażające olśnienie. Następnie wydawnictwo „Czytelnik”, które opublikowało *Żar*, ogłosiło drukiem kolejne książki Máraiego: *Wyznania patrycjusza* i *Księżę ziół*. Teraz – już w trochę minionym „teraz” – ukazał się *Dziennik*, a raczej obszerne fragmenty, jak napisała w posłowniu tłumaczka Teresa Worowska, jest to około jedna piąta całości *Dziennika*; w tym roku „Czytelnik” planuje wydanie dwóch następnych książek Sándora Máraiego. Jakimś pięknym splotem okoliczności ten naprawdę wielki pisarz jest odzyskiwany z nieistnienia i bolesna jest świadomość, że żyliśmy, jakby takiego pisarza nigdy na świecie nie było, nie tylko zresztą pisarza, ale wnikliwego świadka i kronikarza epoki, urodził się w 1900 roku. Márai opuścił Węgry, będąc uznanym pisarzem, w 1948 roku i od tamtej pory prowadził dzielnie i samotnie (samotność z wyboru) życie pisarza – emigranta, wygnańca; dopiero po śmierci pisarza jego książki zaczęły ukazywać się w ojczystym kraju, którego tak naprawdę nigdy duchowo do końca nie opuścił.

Dziennik zaczął pisać w 1943 roku. Ostatni krótki zapis („Czekam na wezwanie, nie ponaglam, ale i nie ociągam się. Już pora.”) uczynił niecały miesiąc przed samobójczą śmiercią.

Pośród książek, leżących na szpitalnym stoliku przy łóżku, kilka razy dziennie wpatrywałem się w czarny grzbiet opasłej księgi (tak, bo *Dziennik Márai*ego to jest księga, i na całe życie), już raz przeczytanej, pozakreślanej, poprzetyskaniej kolorowymi zakładkami. Kusila codziennie, żeby znowu do niej zajrzeć, ale była też cierpkim wspomnieniem innej, nieszpitalnej wersji życia.

* * *

Sándor Márai – z *Księgi ziół*:

„Czy jesteś zmęczony życiem? Tak, pewnego dnia czujesz się tak, jakbyś przychodząc na świat, podjął się zadania ponad siły.

Zbyt wiele było oporu, zbyt wiele nieobliczalnego i nieprzyjaznego, zbyt wiele niegodziwości, beznadziei, zbyt wiele zadań, zbyt wiele bólu i rozczarowania. A czy nie przychodzi ci na myśl, że właśnie to «zbyt», to «wiele», nadało twojemu życiu rangę i przydało mu wartości? Czy nie czujesz, że miałeś swoje zadanie, osobistą sprawę? Czy nie czujesz, że natura, co tak nierozumnie przesadza i trwoni, wyróżniła ciebie tym, iż stworzyła cię człowiekiem, i wyznaczyła ci, w ludzkim wymiarze, zadanie na ziemi? Czy możesz nie być utrudzony? To właśnie było twoją sprawą na ziemi: abyś żył i utrudził się”. (przełożył Feliks Netz)

* * *

Codzienna życiowa mantra: 7.00 – pobudka; 8.00 – śniadanie + tabletki; 9.00 – obchód (kaprański anachronizm!); 12.00 – obiad + leki; 17.00 – kolacja; 20.00 – leki; 22.00 – gaszą światło.

Przed wszystkim wielokrotnie nawracające w ciągu dnia wrażenie absurdalności nieplanowanego znalezienia się tutaj; jak to możliwe? dlaczego ja i dlaczego tutaj? Ale nie czuję potrzeby bycia gdzieś indziej. W zakamarkach obolałej pamięci, ściśniętej dodatkowo, niczym w kaftanie bezpieczeństwa, nie odnajduję żadnych miejsc i żadnych pragnień, żeby znajdować się teraz – i wczoraj, i jutro – w jakimś innym miejscu tego miasta, nie odnajduję żadnego nawet kruchego okruszka ciepła, bo nagle przestałem pamiętać, wspominać, tęsknić. Wszystko jest nie moje; gdyby mógł być tutaj przy mnie mój pies... Wycieniowany ze świata, z życia, po którym nie potrafię wycią-

gnąć cierni. Zbyt ciężki nadmiar, zbyt duża dawka. Czasami ktoś zatelefonuje, ale to jest głos z drugiego świata, a ten drugi świat zdaje się kolejną przepaścią. Wszystko zostało po drugiej stronie szpitalnego muru.

* * *

Są to notatki dumnego samotnika, który dobrowolnie skazał się nie tylko na emigrację ze swojego kraju, opanowanego już po wojnie przez innego okupanta, ale skazał się też na emigrację dla pisarza jeszcze trudniejszą – emigrację wewnętrzną, trwającą kilkadziesiąt lat. Nigdy psychicznie nie wyemigrował z Węgier i z Europy. Pisał w samotnym języku, w obcym amerykańskim świecie, zdany wyłącznie na emigracyjne wydawnictwo w Kanadzie. Żadne pokusy nie zdołały zmienić jego wyboru i losu. W 1988 roku zanotował: „Kurier z Budapesztu. Przywozi oferty umów trzech wydawnictw i zaproszenia od rozmaitych tamtejszych instytucji. Z ich strony całkowita, «bezwarunkowa» kapitulacja, wszystko wydadzą, książki, artykuły, całe «dzieło życia». To ciekawy objaw, jakby tam też rozpoczął się rozpad. Nie daję pozwolenia na żadne tamtejsze wydania, póki na terenie kraju stacjonuje sowiecka armia okupacyjna. I gdy wreszcie wyjdą, niech pod nadzorem międzynarodowym przeprowadzą najpierw demokratyczne wolne wybory. Wcześniej nie pozwolę na wydanie żadnego z moich utworów”.

Dumna odmowa udziału za wszelką cenę była jego znakiem szczególnym, firmowym. Oto zapis z trudnego okupacyjnego 1944 roku: „Odwiedza mnie pewien pan i proponuje wysoką – w mojej sytuacji niezwykle wysoką – sumę za pozwolenie sfilmowania powieści *Świecie dopalają się do końca*. Naturalnie nie udzielam zgody, bo przecież już nawet ja nie mogłem napisać pełnej prawdy; jestem sobie w stanie wyobrazić, jak by oni jeszcze nałgali, przyjmując za punkt wyjścia to, czego już nawet ja nie mogłem powiedzieć do końca!”; jak słyszałem, za sfilmowanie tej arcydzielnej powieści zabiera się teraz Miłoś Forman.

Trzymał się przez całe życie rady, jakiej udzielił sobie czterdziestoczteroletniemu. On, który odmówił jeszcze niedawno pieniędzy, zapewniających znośne, wojenne przetrwanie, zapisuje w *Dzienniku* rodzaj imperatywu kategorycznego: „Więc zważaj na obie rzeczy: na świat, w którym zdobycie kawałka chleba jest poważnym zadaniem, i na swoją duszę, która nie może mieć mniejszych wymagań niż ciało. Zdobądź także i dla duszy codzienną strawę duchową i nie dopuść, by pogarszała się jakość tej strawy. Możliwe, że na zimę nie będziemy mieli kartofli czy drewna na opał, ale będziemy mieli Goethego, Szekspira i Jánosa Aranya”.

Nawet w sytuacjach upokarzających potrafił przyjmować aktualny los z wyniosłością arystokraty ducha – był zawsze gdzie indziej, przetrwanie duchowe było jedynie warte życiowej gry. Wielokrotnie wracam do sceny blisko końca wojny, kiedy ten wybitny pisarz zostaje sprowadzony do roli tragarza zmuszonego służyć nowemu okupantowi – „wyzwolicielowi” Węgier: „Szo-są idzie obładowany pakunkami kozak. W jednej ręce niesie zrabowane ubrania, w drugiej kilka bochenków chleba. Natknąwszy się na mnie, warkliwie wydaje rozkaz, bym niósł jego worek z chlebem. Bez słowa biorę worek i niosę – przez siedem kilometrów – za zwycięzcą. Przy którymś zakręcie pyta, kim jestem. Gdy słyszy czarodziejskie słowo «pisarz», wyjmuję mi z ręki worek i, patrząc przed siebie ponurym, ciemnym wzrokiem, odcina połowę bochenka, podaje mi, po czym bierze worek pod pachę i samotnie wlecze się dalej”.

* * *

Jest wigilijny poranek i boję się tego dnia. Jest bezśnieżnie, cicho, nieruchomo. Zostało nas trzech, rozrzuconych po innych salach na oddziale. Nikogo się nie spodziewam – jest samotnie, jest smutno. Stoję w oknie, ale nigdzie nie chciałbym pójść. Na łóżku leży *Dziennik* i z Máraiem spędzę dzień, wieczór, potem zasnę odurzony żółtymi tabletkami. Próbuję sobie przypomnieć zapach choinki – to trudne, wręcz niemożliwe, jakby pękł łańcuch czasu i tkwię w bezczasie. I nagle zaczęły mi się przypominać dawniejsze śniegi: drobne, wirujące śnieżynki i ciężkie zamiecie, i śnieżne zasy podchodzące do okien – świat szpitalny zrobił się na mgnienie rozpaczliwej chwili biały, aż zaboląły oczy. Śniegu, nie padaj – zaszeptałem w myślach – nie śpiewaj, śniegu... – i już z powrotem był szpitalny bezczas, w którym jedyną realnością były piżama, nałożony na nią szlafrok i poręcz szpitalnego łóżka, niczym ratunkowe koło. Ten pokój szpitalny to mój dzisiejszy samotny żłóbek, nad którym nie zawiśnie pierwsza betlejemską gwiazda; „nie było miejsca dla ciebie...”.

Wigilijna kolacja na szpitalnym prześcieradle zamiast obrusa. Obok talerza położyłem Máraiego.

* * *

Sándor Márai o pisaniu i literaturze:

„Praca pisarska... To po prostu odmiana pracy przymusowej... Od rana do wieczora przygotowanie do tej półtorej, najwyżej dwóch godzin, podczas

których jestem w stanie pracować... Oszczędne gospodarowanie mijającym czasem przy zadaniu, które nie ma końca – tego nie zrozumie nikt, kto nie zna owego przymusu". (1943 rok)

„Z upływem czasu coraz dogłębniej, intensywniej i coraz bardziej osobiście interesuje mnie literatura; i w coraz mniejszym stopniu interesuje mnie życie literackie". (1944 rok)

„Wydaje się, że literatura światowa zaniemówiła. Są i dziś pisarze, pisują utwory, ale literatury światowej – w sensie wielkiego umysłowego współdziałania, jakim była w epoce humanizmu czy w XIX wieku – teraz już nie ma. Istnieje zapewne wiele przyczyn. Święty Hieronim powiada na przykład, że nie warto grać na cytrze przed osłem". (1947 rok)

„Na adres przyjaciół przychodzi komplet moich utworów, które ukazały się dotychczas w kraju, a które teraz mielone są na papierową papkę w komunistycznym młynie. Według zaświadczenia poczty napisałem dotychczas 13 kilogramów 50 deka; tyle ważą moje książki. Ten ciężar zastanowił mnie. W przyszłości będę ostrożniejszy. Mam zamiar napisać jeszcze wszystkiego 15–20 deka, to najzupełniej wystarczy". (1948 rok)

„...pisanie to rytuał, wymagający głębszej i bardziej bezwarunkowej samotności niż klasztorna. Potrafię stworzyć coś ludzkiego tylko wówczas, gdy pozostaję z daleka od ludzi... ta samotność nie jest «pychą», lecz ostateczną, najgłębszą pokorą". (1949 rok)

„Ale pisarze nie są dziś inżynierami dusz; są raczej śmieciarzami dusz. Przewożą wszelkie śmiecie i odpady, jakie tylko zdołają znaleźć w ludzkich wnętrzach". (1969 rok)

„Poziom umysłowy i moralny cywilizacji jeszcze nigdy nie znajdował się tak nisko jak w naszych czasach. Wystarczy stanąć przed budką z gazetami i popatrzeć na kolorowe okładki czasopism, wystarczy wcisnąć włącznik telewizora, usiąść w kinie, spojrzeć na ten pręgierz, na tablicę wstydu zwaną listą bestsellerów". (1972 rok)

„Proust. Geniusz wybuchł w tym niemal kalekim ciele z taką siłą, że startł po drodze wszystko, co było w nim chore, i zmusił je do największego wysiłku umysłowego. Śmierć Prousta – to jakby umierał nieogolony anioł, który do ostatniej chwili przyciska do astmatycznej piersi harfę". (1981 rok)

„Pisarz, który próbuje pisać co innego niż to, czym karmi czytelnika wyrobicy literatury konsumpcyjnej, jest w takiej sytuacji jak człowiek bez nogi, który nosi protezę, ale staje do wyścigu w biegu na sto metrów". (1983 rok)

„W literaturze nie ma demokracji. Są tylko soliści. Pisarz, który przyłącza się do chóru, doświadcza, że jego głosu nie słyhać wśród głosów innych”. (1985 rok)

„Pisanie: w osiemdziesięciu procentach autodemonstracja. Resztę jakby ktoś dyktował”. (1988 rok)

* * *

„Przeżyłem dotąd czterdzieści trzy lata. A jeśli przyjdzie mi żyć jeszcze drugie tyle? I dożyję osiemdziesięciu sześciu lat? Czy więcej będę wiedział? Będę szczęśliwszy? Więcej będzie pewności w moich przypuszczeniach na temat Boga, ludzi, natury i świata nadprzyrodzonego? Nie sędzę. Zdobycie doświadczeń wymaga czasu, ale czas nie pogłębia doświadczenia poza pewien stopień poznania. Będę po prostu stary, ni mniej, ni więcej”.

Mając osiemdziesiąt osiem lat Márai odpowiedział sobie dawnemu:

„Samotność wokół mnie tak gęsta jak zimowa mgła, można jej dotknąć. Zapach śmierci mają już nawet moje ubrania.”

W *Dzienniku* jest zapis z 1985 roku, sporządzony kilka miesięcy przed śmiercią żony. Jest tam kilka zdań, które mogłyby stać się załącznikiem powieści, ale pozostają jedną z fraz zapisu cierpienia człowieka-pisarza po utracie osoby najbliższej, najukochańszej. Tego listopadowego dnia Márai otrzymał od jednego z czytelników swoje zapomniane opowiadanie, wydrukowane w Budapeszcie w 1943 roku. Chce je sobie przypomnieć, ale... „Czytam i czuję taki ból jakiego nie sposób znieść: przez sześćdziesiąt dwa lata wszystko najpierw jej czytałem, każdy taki utwór. Teraz już nie mam komu czytać. Wyrażenie czegokolwiek na piśmie straciło dla mnie swoją siłę przyciągającą. Gdy odejdzie, bez sensacji i hałasu pójść za nią”. Tak tylko można zapisać bezradność rozpacz i bezsilność wobec nadchodzącego bez apelacji końca czyjegoś życia, którego jest się bolesnym świadkiem i współuczestnikiem.

Dwa tygodnie po śmierci żony Márai kupuje w sklepie z bronią pistolet, a potem – już prawie zniedołężniały, osiemdziesięciosześćletni – jeździ takśówką na przedmieście San Diego, gdzie policjanci za dość znaczną opłatą przyuczają go do obchodzenia się z bronią; współkursantami są przede wszystkim ludzie młodzi i kobiety. Któregoś razu podstępnie wypytuje znajomego anestezjologa o niezawodny sposób popełnienia samobójstwa przy pomocy pistoletu – i w końcu wkłada lufę do ust, ma osiemdziesiąt dziewięć lat.

Aleksander Jurewicz

Leszek Szaruga

LEKTURNIK (14)

„DZIKIE KRYSZTAŁY” Katarzyny Suchcickiej (Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004) to zbiór wierszy opatrzonej posłowiem Małgorzaty Anny Packalen (autorki interesującej rozprawy o „pokoleniu ‘68”) zwracającym uwagę na wątek feministyczny tej liryki. Nawet powiedziałbym więcej, to posłowie wątek ten w tej poezji konstytuuje, wpisuje go w wiersze podnosząc sprawę co prawda w nich obecną, lecz przecież w żadnej mierze nie określając ich specyfiki. Pisz Packalen: „Katarzyna Suchcicka odkrywa dodatkowe obszary sensu, odnoszące się do prowadzonego w ostatnich latach przez kobiety (oraz przez nielicznych mężczyzn) dyskursu emancypacyjnego (...) Pamiętajmy jednak, że to bynajmniej nie natura, ale kultura represjonuje kobiety”. Cóż – jeśli już o poezji (czy w ogóle o sztuce) mowa, to jest ona z natury dyskursem emancypacyjnym. Mocniej: kultura jest dyskursem emancypacyjnym (ze swej natury). W ostateczności chodzi wszak nie o prawa tej lub innej grupy, lecz – przynajmniej przy przyjęciu opcji liberalnej – o prawa jednostki: a właśnie sztuka jest obszarem, w którym owe prawa najpełniej – co nie znaczy, że w pełni – można realizować. Sztuka przede wszystkim jest manifestacją „ja”, gdy zaś – co się zdarza w różnych okolicznościach – staje się głosem reprezentującym jakieś „my” przeciwstawiane jakimś „wy” czy „oni”, wtedy siłą rzeczy czyni z suwerennej osoby „przedstawiciela” jakiejś wspólnoty zobligowanego do występowania w jej imieniu, wynoszącego ją – ową wspólnotę – nad inne. Tak dzieje się w sztuce „politycznie zaangażowanej”: lekcja to w polskiej literaturze stosunkowo niedawno przerabiana, z raczej – przynajmniej w wymiarze artystycznym – mizernym skutkiem. Jak to powiedział Miłosz: „Szlachetność, niestety...”...

Jeśli o emancypację chodzi, warto może przypomnieć dość osobliwy aforyzm Karla Krausa: „Chciał skazać swą kochankę na wolność. Czegoś takiego kobieta w żadnym wypadku nie zniesie”. I co? Właśnie: pomijając kwestię prawdziwości tego twierdzenia, wyrażnie irytuje – mnie przynajmniej – ów wielki kwantyfikator: „kobieta”. Ale przyjrzyjmy się, jak to wygląda w wierszach Suchcickiej: „Kobiety mają uczucia/Mężczyźni mają plemniki” – ten początek wiersza zatytułowanego *Facet, człowiek* i poświęconego jakimś mężczyźnie, który „godzien jest nosić imię kobiety” – odznacza się równie irytującym jak przywołany aforyzm uogólnieniem. To zaiste dzika – by nawiązać do tytułu zbioru – krystalizacja myśli.

Pisze Suchcicka: „w głowie myśli dzikie kryształy” – kształtujące się w półsennej świadomości bohaterki. Ten półsen formuje najciekawsze frazy książki – te które składają się na aforystyczny cykl *Więzienie* czy ten, który otwiera wiersz *Porodu niewola*: „Owoc to sprzeciw wobec kwiatu”. W takich poetyckich sentencjach talent autorki spełnia się z wyjątkową wyrazistością. I tu, jak się zdaje, powinna ona poszukiwać pisarskiego spełnienia.

Oczywiście – jest tu sporo znaków „kobiecości”, nawet tej „wiecznej”, o której Goethe wspomina: „*ewige Weiblichkeit*”. W wierszu Suchcickiej (*Wieczna kobiecość*) to przede wszystkim „moje ciało” – cielesność zresztą jest tutaj podstawowym żywiołem poetyckiego istnienia, jest wehikulem erotyki, więcej: seksualizmu, który jest tym samym, co poszukiwanie zagubionej strony książki, jak w wierszu *Jednak*: „Ten mężczyzna / gdy się niechcący dotykamy / opuszkami palców / szukając w książce zagubionej strony / daje mi sygnał / Jest życie / które po najmniejszą tkankę / napęlnia rozkoszą”.

„COŚ WŁASNEGO” (Oficyna Wydawnicza STON 2, Kielce 2002) to opracowana przez Krzysztofa Gąsiorowskiego antologia wierszy poetów Orientacji „Hybrydy”. Warto się jej przyrzyć dla kilku powodów. Poezja tej formacji była w końcu lat sześćdziesiątych i początkach siedemdziesiątych ważnym punktem odniesienia dla jej następców, nie tylko zresztą Nowej Fali. Stanisław Barańczak w tomie szkiców *Nieufni i zadufani* zarzucał tej liryce popełnienie wszystkich grzechów głównych: od niezdolności zmierzenia się z rzeczywistością społeczno-polityczną, po zastygnięcie w gotowych schematach czy nawet poetyckich stereotypach. Jego rówieśnicy z katowickiej grupy „Kontekst” natomiast, piórem Stanisława Piskora, dostrzegali w poezji Orientacji jedynych kontynuatorów nurtu awangardowego. Paradoksalne przy tym, iż ta stosunkowo słabo obecna w naszym obecnym życiu literackim formacja jest zupełnie niezła – na ogół przez krytykę własną – opisana, dochodzi zaś do głosu (ale słabo słyszalnego) w momentach raczej poezji nie sprzyjających. W latach siedemdziesiątych obecna była i we „Współczesności” i – za sprawą aktywności Jerzego Leszina – przede wszystkim w pierwszych zeszytach „Orientacji”, także w „Poezji” kierowanej przez Drozdowskiego. Zepchnięta w cień przez poezję nowofalową, manifestowała swe istnienie w pismach źle się politycznie kojarzących – w stanie wojennym na łamach redagowanego przez Koźniewskiego „Tu i Teraz”, po 1989 w kierowanym przez K.T. Toeplitza tygodniku „Wiadomości Kulturalne”, potem w kilku wywiadach przeprowadzonych z jej poetami w „Nowym Nurcie”.

W większości związana z neo-ZLP powstałym w roku 1983 – jej członkowie zajmują tu stanowiska kierownicze. Z kolei zaliczany do niej – ale też i do Nowej Fali (w *Nieufnnych i zadufanych* uznany za jednego z poetów-założycieli, obok Krynickiego i Karaska) – Jarosław Markiewicz był współredaktorem podziemnego „Wezwania” i współtwórcą drugoobiegowego wydawnictwa Przedświt. Z opozycją, przede wszystkim KOR-owską, związała się też nie-żyjąca od lat Barbara Sadowska.

Orientacja swą odrębność wyartykułowała przede wszystkim w swych wystąpieniach programowych: jej członkowie to autorzy urodzeni w drugiej połowie lat trzydziestych, w życie literackie wkraczali jako debiutanci w początkach lat sześćdziesiątych i generacyjnie należą w gruncie rzeczy do „pokolenia «Współczesności»” (jeśli przyjmować 10-letni cykl wymiany pokoleniowej zaproponowany przez Wykę). Rzecz w tym, iż w meandrach naszego życia literackiego proreżimowa postawa wielu jej przedstawicieli z jednej, zaś wyraźne związanie się z tradycją krakowskiej awangardy (przede wszystkim z linią Przybosia) z drugiej sprawiły, iż formacja ta zajęła miejsce wyodrębnione, zaś w latach ostatnich jej twórczość usunięta została z pola widzenia (brak recenzji i omówień w pismach – poza niemal nieosiągalnymi na rynku pismami neo-ZLP typu „Metafora” czy „Autograf”).

Tak to w skrócie wygląda. Po samą zaś antologię z pewnością sięgnąć warto, także dlatego, że stanowi wybór z tomów dawniejszych (szeroko swego czasu omawianych) i nowych, wierszy Bordowicza, Gąsiorowskiego, Górzńskiego, Jerzyny (bardzo swego czasu głośny debiut), Kawińskiego, Koperskiego (interesującego jako animator zjawiska), Jastrzębca-Kozłowskiego, Markiewicza (zaliczanego też do Nowej Fali), Sadowskiej, Stachury, Waśkiewicza, Wawrzkievicza, Zaniewskiego i Żernickiego. Brak dwóch poetów, którzy w latach sześćdziesiątych byli dość aktywni: mieszkających w Berlinie Wiesława Sadurskiego i Ryszarda Kozłowskiego, którego szkic *Nie uprzędając historyków literatury* („Poezja” nr 2/1972, numer poświęcony Orientacji) wart jest dziś przypomnienia. Brak też przypisywanych dawniej Orientacji dwóch poetów szkoły nadrealistycznej: Machnickiego i Stycznia. Pasałby tutaj także autor głośnego (wysoko powitanego przez Przybosia) debiutu *Dwulwice*, ale i śpiewanego do dziś przeboju *Zegarmistrz światła purpurowy*, Bohdan Chorażuk. Obecność Stachury i Sadowskiej to decyzja redaktorów tomu, nie zaś samych zainteresowanych – być może dziś by się z grupą już wiązać nie chcieli, ale w gruncie rzeczy nie ma to większego znaczenia: retrospektywnie wszystko jest w porządku.

Bo przecież nie ma już Orientacji, są natomiast wiersze poetów, którzy ją współtworzyli i którzy – w większości – poezję traktowali poważnie. W końcu dość rzadko zdarzały się w tych utworach (w odróżnieniu od szkiców programowych, w których powracały deklaracje) daniny składane doraźności. Jest opór wobec tradycji, wobec zastanych paradygmatów bycia Polakiem, bycia w Polsce, bycia w bycie podarowanym. Owszem – widać ów wysiłek wydoławiania się poza „język zastany”. „Nowego języka” jednak tu nie ma: są próby szkicowania jego gramatyki, reguł, jak w wierszach Gąsiorowskiego czy Żernickiego, w programowych wystąpieniach (sprzed lat) Waśkiewicza, w wyjściach poza przestrzeń „wiary ojców” u Markiewicza. Jest dystans i ironia Górzańskiego, który od tomu *Święty brud* jest poetą w pełni ukształtowanym i oryginalnym, zapisującym spokojnie horror doświadczenia:

Widzę białe łąki
i obłok,
który nie może odbić się w wodzie.

To na marginesie słów mówiących o tym, co się dzieje „nad wodą wielką i czystą”.

Ta antologia, przy wszystkich jej ułomnościach, zaświadcza, że ogród naszej poezji, bogaty i różnorodny, wciąż czeka na kogoś, kto go będzie potrafił oczyścić z plew. Ale może nie warto... Już nie wiem.

Wiem natomiast, że czas już najwyższy zwrócić uwagę na fakt, iż nasze życie literackie, w tym oczywiście i poetyckie, jest od połowy lat siedemdziesiątych dość trwale podzielone, w szczególności zaś podzielone od chwili powstania neo-ZLP: istnieją przy tym dwa nie kontaktujące się z sobą obiegi czasopiśmiennicze (pisma neo-zetelpowskie: „Akcent”, „Autograf”, „Akant”, „Metafora” i pisma nasze: „Dekada Literacka”, „Kresy”, „Kwartalnik Artystyczny”; gdzieś pośrodku sytuuje się „Twórczość” – to tylko przykłady), obsługujące „własną” klientelę, demonstracyjnie nie zwracające uwagi na „tamtych”, udające wręcz, że „tamtych” nie ma. Są jednak. I może dobrym sygnałem wskazującym na konieczność jakiegoś przewyżnienia tego podziału (mającego przecież mocne, także z samym pojmowaniem literatury związane, podstawy: w końcu w polskiej tradycji trudno przejść do porządku dziennego nad faktem, że pisarze akceptują cenzurę i polityczne „realia”) jest publikacja w „Gazecie Wyborczej” wiersza Krzysztofa Gąsiorowskiego. Może...

Leszek Szaruga

Zbigniew Żakiewicz

Ujrzane, w czasie zatrzymane (22)

Minęły dwadzieścia dwa lata od śmierci Wielkiego Stula.

Nie Stanisław Hebanowski, po prostu – Stulo, w tym pieśczośliwym skrócie kryła się ta oczywistość, że Hebanowski przekreślał wszystkie granice, które wiązały się z jego wiekiem, stanowiskiem i pozycją społeczną. Był więc Stulem dla młodych – aktorów i pisarzy, i dla tych w średnim wieku, którzy zdążyli już czymś zaznaczyć swoją obecność na tym peerelowskim świecie, i w ogóle, dla wszystkich, nawet dla tych spoza środowiska i układów towarzyskich.

O Stulu – Stanisławie pisałem w książce: *Wspomnienia o Stanisławie Hebanowskim* (Wydawnictwo Morskie, 1987), aby w końcu wprowadzić tę niepowtarzalną postać do książki traktującej o Gdańsku gdzieś w latach siedemdziesiątych. Bohater i zarazem narrator *Goryczy i soli morza* (wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000) był rozpięty pomiędzy dwoma biegunami, kuszony przez dwóch bohaterów: Starca Profesora i właśnie przez Jula czyli Stula. Uważny czytelnik czy też świadek tych czasów łatwo odczyta, że mowa jest o starym malarzu Stanisławie Michałowskim i o Stanisławie Hebanowskim. W jakimś odległym sensie było to kuszenie, któremu uległ młody Hans Castorp w *Czarodziejskiej Górze*. Gdy – jak mówi narrator – między nim a Julem i Stasinkiem „zawiązała się dziwna więź, która jest jakby symetryczną odwrotnością (...) Wiąż to przewrotna i wieloznaczna, podsycana tym, że okazało się, iż ja również poniekąd bywam artystą”.

Trudno więc mi się pokusić o ponowne odczytanie fenomenu, jaki stanowił człowiek tak niepospolity – skoro zaistniał on w powieści, gdzie zgodnie z konwencją sfabularyzowanej, częściowo autobiograficznej opowieści, ku memu zdziwieniu – Stanisław Hebanowski ukazał wielorakie możliwości, jakie kryły się w jego osobie. Stąd sporo historii, które brały się z „domniemych” sytuacji i zdarzeń.

Tak więc, ta barwna, pełna sprzeczności i powikłań duchowych postać raz opisana w dialektyce narracji, gdzie dominowało „pro” i „contra”, niejako wyczerpała możliwości dalszego pisania i wspomniania o nim. Cóż mi więc pozostało? – Odesłać co ciekawszych do książki, która wyszła w mizernym nakładzie tysiąca egzemplarzy, albo zawiesić pióro na kołku?

Po namyśle, sądząc, że mam pewną szansę, ażeby rzecz coś innego, może nowego o Stulo, a to z tej racji, że od daty śmierci Hebanowskiego minęły 22 lata, i że pewne zahamowania, również natury cenzuralnej, są dziś nieistotne. Bo na pewno Stulo warty jest ciągłego przypominania.

Stulo był z ducha, charakteru, jeśli wręcz nie samego powołania człowiekiem „modern” – Młoda Polska miała w nim swojego pogrobowca. W życiu ta okoliczność, że Stulo znał nie tylko twórczość zapomnianego Przybyszewskiego, ale też na deski Teatru Wybrzeże wprowadził Micińskiego, Kraszewską, w swej bibliotece gromadził pierwodruki sztuk tamtej epoki, które odkładali mu krakowscy antykwariusze, a więc to nasycenie młodopolszczyzną czyniło artystę trochę *à la* Przybyszewski. – Nie znosił, na przykład, on mojej osoby, gdy byłem całkowicie trzeźwy, co na początku naszej znajomości było regułą, mówił: „idź, idź jesteś nudny”. Nasz szybki bruderszaft odbył się w jakiejś knajpce niedaleko teatru, a gdy zabrakło na kolejną setkę, Stulo z całą powagą zwrócił się do barmana o „krechę”, dowodząc, że odbywa się tu zasadnicza rozmowa. Gdy zjawił się w Gdańsku w 1969 roku prosto ze swego Poznania, był już wychudzonym starszym panem o wyglądzie starego arystokraty, ale nadal – zafascynowany kobiecością. Bez ustanku był zakochany w kolejnej aktorce. Na początku była to miłość-uwielbienie do Haliny Winiarskiej, potem następowały kolejne fascynacje. Nie byłby jednak spod znaku Przybyszewskiego, gdyby nie towarzyszył temu pewny dwuznaczny zapaszek, takiej pożądlivosti, która już nie może być zaspokojona więc realizuje się w gestach i słowach. Ta scenka z *Goryczy...*, gdy Julio zafascynowany „Sofią nierządnicą” (pierwowzorem była Teresa Iżewska) zwraca się do narratora: „Pokochaj ją, pokochaj, wydupcz ją”, miała w rzeczywistości miejsce, akurat związana nie z tą osobą. Obawiam się, że niektórzy zechcą usunąć te rewelacje, a przecież Stulo był postacią tak nieprzeciętną, niepowtarzalną, że jego słabości stają się walorem – żywego, zanurzonego w *elan vital* człowieka.

Stulo, który jak wiadomo przyjaźnił się ze wszystkimi wokół, obdarzał mnie sympatią, a potem przyjaźnią. Stało się to po lekturze *Rodu Abaczków* i *Białego karła*. Z mojego pokolenia podobną sympatią darzył jedynie Władysław Terleckiego, czemu dał wyraz w ankiecie rozpisanej przez „Życie Literackie”.

Jeśli już mowa o uwielbieniu, takim najgłębszym i najprawdziwszym – to darzył nim jedynie Jarosława Iwaszkiewicza. Wspominał czasy okupacji, które spędził w Warszawie, podobno prowadząc „salon brydżowy”, gdzie grano

o grube pieniądze i – spotkania z Jarosławem. Lucyna Legut, która jak wiadomo jest aktorką, malarką i do tego góralką, nie liczyła się ze słowami, i po kielichu powtarzała często, że Stulo kopulowałby nawet z rynną albo rurą wydechową. Te jej brutalizmy pasowały do atmosfery bohemy, o którą Lucyna musiała zahaczyć swego czasu w Krakowie, a która to atmosfera panowała w niezapomnianym salonie przy ulicy Miszewskiego.

Gusta literackie Stulo miał bardzo tradycyjne, nie znosił poetyckiej awangardy, zaczytując się w Lechoniu, Wierzyńskim, Leśmianie i oczywiście Iwaszkiewicz. Był jednak za awangardą teatralną. Wszak później patronował *Uliśsesowi* w teatralnej adaptacji Macieja Słomczyńskiego, gdzie rolę Molly, grała Halina Winiarska. A jednak nie znosił Grotowskiego i eksperymentów Hanuszkiewicza. Nasze pierwsze spotkanie, które miało miejsce w domu Winiarskiej i Jurka Kiszkiśa zapamiętałem, gdy nieznany mi jeszcze pan Hebanowski zauważył moją osobę, podszedł i obcesowo zagadnął – czemu nie podobała mi się sztuka Becketta *Czekając na Godot*, o czym pisałem w prasie. Przyznałem się, że właśnie przyjechałem z Opola i bardzo wysoko cenię ostatnie premiery Grotowskiego w jego Teatrze 13 Rzędów, o nich też pisałem w recenzjach do „Tygodnika Powszechnego”. Dlatego Beckett wydaje mi się zbyt literacki i statyczny. „Grotowski?! – oburzył się Stulo. – Gratuluję panu takiego mistrza!”

Teraz słów parę o jego „konformizmie”, czym się narażał naszym gdańskim czystym i ideowo nieposzlakowanym. Zaczęło się od tego, że jak mnie mam, nieświadom rzeczy przyjechał do Gdańska, aby objąć kierownictwo literackie teatru „Wybrzeże” na miejsce Róży Ostrowskiej, którą władze usunęły za protesty związane z wypadkami marcowymi. Cierpiał z tego powodu, ale usprawiedliwiał się sprawą dla siebie najświętszą i najważniejszą – ukochaniem teatru. Jak wiemy, jego kierownictwo literackie, a potem w latach 1973–1980 kierownictwo artystyczne, pięknie zaowocowało i Teatr Wybrzeże stał się zauważalny w całym kraju. Później, gdy walki w naszym oddziale ZLP toczyły się między grupą partyjną z Misiornym i Goszczurnym na czele a liberałami z Bądkowskim i Różą Ostrowską, i innymi, Stulo starał się być neutralnym. Gdy sytuacja stawiała się patowa, okazało się, że władze nie mają nic przeciw Stulowi i ten przez dłuższy czas prezesował naszemu oddziałowi, przypuszczam, że za wzór mając wielkiego Jarosława.

Doświadczwszy sporo złego od partyjnych w Poznaniu i Zielonej Górze, sam będąc bezpartyjny, w Gdańsku stał się, rzekłbym, lisio chytry, gdyby

słowo „lisio” pasowało do Stula: po prostu był nadzwyczaj uprzejmy, towarzyski, taki „stulowy” wobec tych, od których zależały losy repertuaru i samego teatru. Ale w mojej obecności dawał upust swej arystokratycznej, ziemiańskiej niechęci wobec tych nuworyszy. Nie chcę wymieniać po nazwisku; kilku wpływowych działaczy i krytyków, którzy uważali się, i nadal uważają, za przyjaciół Hebanowskiego, mocno by się zdziwiło słysząc prawdziwą opinię o sobie tego „czerwonego hrabica”.

Bo Stulo, opowiadał o tym z rozbawieniem, w czasach studenckich na poznańskim uniwersytecie, gdzie studiował filozofię i historię sztuki, był skrajnie lewicującym, przy różnych okazjach nosząc czerwoną kokardę. A potem rodzice wieźli go do Berlina na operowe przedstawienia Wagnera, którego uwielbiał do końca życia.

Na dniach rozmawiałem o Stulu z Haliną Winiarską, która powtórzyła obiegową wśród aktorów opinię, że właściwie to nie rozumieli oni ani jego fascynacji filozofią, ani tym bardziej jego filozofii życiowej. „Rozumiesz, trzeba się zbrukać, zanurzyć w błocie, w tym całym gnoju, ażeby doznać oczyszczenia...” – tłumaczył gorączkując się Stulo. Rzeczywiście, w jego zafascynowaniu czymś, co nazwałem w *Goryczy*... – „Sofią nierządnicą, która była pierwsza i ostatnia, nierządnica i święta, małżonka i dziewica (...) Sofia, wieczna mądrość świata, eon uwięziony w ciele, oddający się gwałtom i nierządowi, po to, żeby powstać i być oczyszczonym” – było coś zagadkowego i nie do pojęcia. Można rzec w wielkim uproszczeniu, że było to swoiste manicheistyczne zauroczenie, takie „chłystowstwo” tyle że europejskie. Na dodatek u człowieka, który studiował Kanta i rzeczywiście rozumiał go.

Ta manicheistyczna skaza była przeżywana w wielkim duchowym napięciu. Wszystkie sztuki, które Stulo starał się wystawiać lub promować, zawsze miały tę głębię duchowych olśnień, to drugie dno, bez którego sztuka traci swój sens. Stulo trwał w ustawicznych egzaltacjach, nie tylko „zbrukaną kobiecością”, ale właśnie – w tych przeklętych problemach egzystencji. Z oficjalnym kościołem nie łądził, częściowo z uwagi na swoje wielokrotne małżeństwa, ale przede wszystkim dlatego, że jego buntujący się duch nie znosił żadnej zinstytucjonalizowanej świętości.

I oto przychodzą ostatnie trzy lata życia – 1980–1983. Stulo jest już pełnym emerytem, może tylko reżyserować w Szczecinie swego *Godota*. Widzę go w tym wielkim salonie na Miszewskiego, obok stolik empire, wiekowy sekretarzyk z wieloma szufladkami, na nim wiele nagród teatralnych, Stulo zadbany, ubrany w jasną marynarkę, układa pasjansa. Jest już częściowo

zapomniany przez brać aktorską, bo niewładny w teatrze. Podnosi głowę znad pasjansa i pyta mnie poważnie, czy wierzę w istnienie piekła? A potem: „Chciałbym spotkać się z jakimś księdzem, ale takim, no wiesz, pijącym, żebyśmy mogli sobie szczerze pogadać”.

Jego nagły zgon na peronie w Gdyni, skąd miał jechać do Szczecina, wczesnym rankiem 18 stycznia związany był z niespotykanym szaleństwem przyrody. Z północnego-zachodu przyszedł niebывały sztorm. Grzmiało i błyskało nad całym miastem i Zatoką. Wezbrane morze przerywało u nasady Półwysep Helski, wpychało rzeki w głąb lądu, groziło zalaniem błot karwińskich pod Karwią. Jakby złe moce walczyły o jego duszę, mocując się ze strapionym Aniołem.

Zgodnie z życzeniem Stula, o którym pamiętała córka Joanna, został pochowany w historycznym Gieczu, na wzgórzu tej prastarej romańskiej świątyni, na ziemi niegdyś należącej do jego dziada. A stało się to dokładnie w dniu jego urodzin 25 stycznia 1983 roku, gdy miał kończyć siedemdziesiąty pierwszy rok życia. Ponieważ grób kopał na dawno zapomnianym cmentarzyku przykościelnym prosty grabarz, nie wziął on pod uwagę, że Stanisław Hebanowski powrócił na ziemię dziadów w zalutowanej trumnie. I ta nie chciała zmieścić się w grobie, jakby Stulo do końca stawał okoniem, nie bacząc na to, że powraca w te ojcyste podkorzenne przestrzenie, jakże głębokie, bo wciąż był ogarnięty tą swoją niezmordowaną *elan vital*.

Gdańsk, 25 stycznia 2005.

Zbigniew Żakiewicz

RECENZJE

Piotr Matywiecki

Obecności nie można pożegnać

Wszystkie prawie wiersze z nowego tomu Julii Hartwig są „o pamięci”. To niezręczne określenie – i trudno znaleźć bardziej właściwe. Te wiersze nie są „o”, nie wynikają z rozkazu: „opisz, co pamiętasz!”, nie są też samowolą kogoś, kto przywołuje i odwołuje ludzi wspominanych. Przeciwnie. Do tej liryki umarli przychodzą kiedy i gdzie chcą – a to zjawianie się i miejsce tego zjawiania się nazywamy – z braku innego wyrażenia – pamięcią...

W „Tygodniku Powszechnym” z 13 II 2005 roku Julia Hartwig tak rozpoczęła rozmowę o Witoldzie Lutosławskim: „Wspomnienie o innym człowieku zawsze odczuwam jako coś bolesnego... Pamięć jest statyczna, a przecież człowiek jest w ruchu! Pamięć z upływem czasu zaciera się, konformizuje”. – Mówi w ten sposób właśnie o pamięci samolubnej, unieruchamiającej swoje obiekty, czyniącej ludzi o b i e k t a m i. A w liryce potrafi uniknąć takiego niebezpieczeństwa, w y z w a l a ludzi pamiętanych od przemocy intencjonalnych przypomnień, bezinteresownie umożliwia umarłym ich obecność. A oni chętnie się zjawiają, bo czują, że w tej poezji zachowali własną wolę.

Każda ze wspominanych zmarłych osób objawia się razem z zakreśloną granicą intymności, tajemnicy. Każda w innej odległości od siebie tę granicę ustanawia, chce, żeby tyle tylko, nie mniej, nie więcej, o niej wypowiedziano. A Julii Hartwig nie tylko chodzi o przypomnienie tych osób, ale i o zbadanie owych granic, bo ich rodzaj określa tych ludzi równie wyraziście, co treść przypomnień. Swoistej intymności i dyskrekcji żąda dla siebie Apollinaire, zupełnie innej Herbert, jeszcze innej Matka poetki.

W jej wierszach umarli ani nie są przymuszani, ani zapraszani do uobecnienia – po prostu są. I nie są też zatrzymywani jakimiś zbyt natrętnymi charakterystykami służącymi rytuałom poetyckiego „upamiętniania”. Julia Hartwig pozwala im odchodzić, gdy chcą... – I to jest dramat uczuciowego wyboru: czy umarłych zatrzymywać, czy pomóc im odejść?

Czy po to pisze o umarłych, żeby ich zachęcać, pobudzać do istnienia, żeby nie pozwolić im zniknąć? – Wtedy wiersz buntuje się (i nas buntuje)

przeciwko naturze pamięci, która z czasem zaciera rysy osób wspomnianych, buntuje się w imię ich Obecności. Czy, przeciwnie, poetka pisze o nich po to, żeby wspomagać ich pragnienie odejścia sprzed naszych pamiętających oczu, żeby pomóc im odejść w te miejsca, gdzie chcą się znaleźć, jak w wierszu *Którzy odeszli*:

To prawda Już nie są z nami
Są w miejscach które sobie wybrali

W tym utworze dyskretnie objawiający się (bez imion i nazwisk) Zbigniew Herbert i Gustaw Herling-Grudziński odchodzą, jeden na greckie wyspy, drugi do Neapolu, obaj tam, gdzie i my możemy za nimi wędrować wyobraźnią, pamięcią kultury. A przecież odchodzą – jak wszyscy umarli – dalej jeszcze, w niewyobrażalne, jak w utworze *Przyzwolenie*, w którym rozlega się „męski płacz” za minionymi miłościami, za powitaniem przyjaciół, płacz

w zapierającym dech przeczuciu
że nie będzie nam dana wieczność obcowania

– Ta konstatacja jest przerażająca... Oznacza przecież domysł, że tam, za granicą śmierci, będziemy istnieć, ale bez miłości i przyjaźni do Osób poszczególnych, że już ich nie rozpoznamy po przywiązaniu do Grecji, do Italii – bo Osób nie będzie, a tylko jakaś bezosobowa miłość...

I kontrastuje z tym strasznym domysłem przesłanie innego wiersza – *W hołdzie Apollinaire'owi*. Czytamy w nim, że umiłowany poeta Julii Hartwig, dlatego jest nam tak drogi

bo potrzebne nam było jedno wyraziste życie
w mgławicy wielu innych które spełniały się jakby we śnie

Chodzi tu, jak myślę, nie tylko o życie „wyraziste” w tym znaczeniu, że ekstrawaganckie, anegdotyczne, mitotwórcze. Wyrazistość sięga o wiele głębiej, chociaż nie da się prosto nazwać, bo wprawdzie poetka mówi dalej o „naznaczeniu”, o „losie” – ale nawet te określenia, chociaż wydają się ostateczne, skrywają coś bardziej jeszcze podstawowego. Zapewne objawia się tu sama istota pojedynczości i suwerenności każdego człowieka. A istota tego, co uniwersalnie ludzkie, jest w takiej właśnie osobności, której ani uogólniający mit nie zatrze, ani czas, ani mechanizmy pamięci zbiorowej. W postaci Apollinaire’a człowieczeństwo uniwersalizuje się najpełniej

(o takich ludziach mawia się: „człowiek pełny, spełniony”) i jednocześnie Apollinaire jest najintensywniej sobą samym, szczególnym. Dlatego staje się kimś w rodzaju boga ludzkiej tożsamości!

Wszyscy wspominani w wierszach Julii Hartwig zasiedlają przestrzeń pomiędzy przecuciem, „że nie będzie nam dana wieczność obcowania” z Osobami a pewnością takiego właśnie „wyrzistego życia” Osób. Nawet jeśli ludzie wspominani są bez gwałtownych emocji, to jakże dramatycznie – bo dramatyczna, pełna ostatecznego napięcia między osobowym istnieniem a osobową nicością, jest właśnie ta biegunowa przestrzeń przygotowana wspomnieniom.

Utwory z tomu *Bez pożegnania* tworzą specjalny gatunek liryczny – to „wiersze wspominające” – a nie na przykład „wiersze wspomnieniowe”. Chodzi w nich bowiem o czynność wspominania, czynność samą w sobie równie ważną, co treść wspomnień.

Wspominanie zdaje się mieć własny koloryt uczuciowy, własną nostalgiczność, prawie niezależną od tego, co jest wspominane. Wspominanie jest psychicznym nastawieniem, które jeśli nawet samo sobie nie wystarcza, to zachowuje własne piękno – jest mocną i delikatną siecią rzuconą w czas i pokornie oczekującą połowu.

Oczywiście istnieje związek między stylem wspominania, każdemu poecie inaczej daną dyspozycją psychiczną, a treściami wspomnień, indywidualnym losem zmateriałizowanym w zdarzeniach, w osobach. W tym tomie Julia Hartwig przedstawia się jako naznaczona pamięcią obu dwudziestowiecznych wojen światowych. A kiedy pamięć o nich konkretyzuje, tematem bardzo często staje się... milczenie o tych wojnach albo dojmujący żal niespełnienia, żal wszystkiego, co przez wojny zostało nie spełnione jako los historyczny i osobisty. Tak w *Rozłączeniu* milczą mężczyźni – „nie opowiadają kobietom o wojnie”. Tak w *Victorii* zwycięstwu towarzyszy gorycz – „szarpiący żal że jest to cena za utracone marzenie” całego polskiego pokolenia czekającego na prawdziwą wolność, a poddanego nowemu najazdowi.

Milczenie, niewymawialność, najmocniej uderza w dwóch wierszach poświęconych zagładzie Żydów. W *drodze* przynosi dzisiejszą wizję żydowskiego cmentarza: dusze ludzi pochowanych w grobowcach wezwane są do podniebnego pochodu tych dusz, których ciała pozostały nie pogrzebane, spopielone – „Bo jeszcze/nie koniec ich końca/nie koniec”. I rzeczywiście, ten wiersz nie ma końca, rozplywa się w milczeniu. Obok

znajdujemy drugi utwór – *Koleżanki* – o dwóch dziewczynach, Miriam i Reginie:

Ostatni raz spotkałyśmy się niespodziewanie u wylotu Lubartowskiej
[na granicy świeżo utworzonego getta.
Stały tam onieśmiałe jakby przydarzyło się im coś
[wstydlivego.

Ich onieśmienie wydaje się nieznaczące wobec tragedii, która za chwilę je dotknie. A przecież to onieśmienie jest tragedią równą ich śmierci – bo morderstwem jest onieśmienie godności ludzkiej. A za tym idzie i nasze onieśmienie. Po tylu latach Julia Hartwig każe nam patrzeć na granicę getta i odczuwać bezradność sumienia – czyli najgłębsze milczenie całej ludzkiej woli, pamięci.

Mam wrażenie, że pod obrazami obu wojen światowych – i pod bezradnym milczeniem tych obrazów – toczy się inna jeszcze wojna: życia wspomnień i śmierci wspomnień. Przypominania i zapomnienia. Szeptu serca tak silnego jak krzyk – i serca sparaliżowanego milczeniem.

Ktoś, kto w tych wierszach wspomina innych, między czynnością wspominania a konkretami wspomnienia bardzo często znajduje milczenie. Nie tylko milczenie bezradne. Czasami takie, które przynosi błogosławioną niezależność duszy od wspomnień – ale to wcale nie jest zapomnienie! – Pojawia się wtedy temat muzyki i milczenie przekształcone zostaje w asemantryczność tej sztuki, w jej mowę poza słowami. I na tym muzycznym, „nieznaczeniowym” tle tym wyraziściej rysują się postaci kompozytorów, muzyków, najczęściej takich, których osoba w tych wierszach przemawiająca nigdy nie poznała, bo żyły w innych epokach. Mowa słów – żywioł wierszy – daje nam bliskość ludzi z niczym nieporównaną, ale im bardziej intymna jest ta dzięki słowom nawiązana bliskość, tym większy ból, gdy ich utracimy w wojnach światowych i w wojnach wewnętrznych życia i śmierci, toczonych w każdej duszy. Mowa muzyki przynosi błogosławieństwo dystansu i daje większą szansę nieśmiertelności – ale i tu jest wysoka cena: enigmatyczność braku słów.

Zatem między wspominaniem a wspomnieniami jest milczenie. Z wiersza *Dobranoc* dowiadujemy się, że „odważny kto zasypia”, bo w krainie snienia „nie znajdzie przewodnika”

kóry nazwałby po imieniu cienie spotkanych
a kogo będziesz szukał – nie odnajdziesz

jeśli padną imiona
to brzmieć będą tak niezrozumiale
że zwątpisz w swój rozum i pamięć

Jednakże śnimy! Wszyscy chcąc nie chcąc podejmujemy ryzyko pamięci – niepamięci, wszyscy stajemy oniemiałymi przed swoją pamięcią i słuchamy, co ona mówi przez swoje wymowne milczenie.

A to milczenie bywa ocalające! Poetka wzywa umarłych:

Więc mówcie do mnie wołajcie do mnie życzliwie
choćby milczeniem
żebym nie musiała tak bez wytchnienia
być moim istnieniem

Ten fragment wiersza *Odnaleziona kartka* uważam za najbardziej wstrząsający w całym tomie. Oto poetka, dla której tożsamość i siła osobowości były zawsze jakąś miarą wielkości człowieczeństwa – stąd jej umiłowanie Apollinaire’a i w naszych czasach Brodskiego – wyznaje, że jest dla niej ulgą trwanie w strefie wyzbytej tożsamości, w przestrzeni między aktem wspomnienia a treścią wspomnienia...

Jest w tym i skarga na konieczność istnienia jako „ja” poszczególne i zarazem ukryty tryumf rzeczywistości. Bo jeśli to westchnienie w najnowszym tomie wyrwało się na powierzchnię, to być może już od dawna towarzyszyło poetce – a taka tęsknota za bezosobowością pozwalała olśniewającym, konkretnym obrazom w jej wierszach na obiektywizm, na siłę niezależności od mglistego subiektywizmu.

I jest w tym „wołaniu milczeniem” wielkie oczekiwanie. Nie wolno czytelnikowi nazywać horyzontu tego oczekiwania, skoro poetka go nie nazywa. Ale milcząc wiemy, o co chodzi.

Na „przecięciu” pamięci, rzeczywistości, oczekiwania jest Obecność ludzka – samej poetki i bohaterów jej wierszy, jej wspomnień. A Obecności nie można pożegnać. Bo ona – nawet jeśli „nie będzie nam dana wieczność obcowania” – jest jakąś współobecnością w dyskretnym międzyludzkim wszechświecie. To Obecność mimo tego, że rzeczywistość napiera na nią, osacza ją, więzi. To Obecność mimo oczekiwania na przejsie.

Piotr Matywiecki

Julia Hartwig, *Bez pożegnania*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.

Mirosław Dzień

Wyjście w stronę bieli

1. Nowy tom Tadeusza Różewicza *wyjście* przynosi kontynuację metafizycznego nachylenia (lub jeśli kto woli: pisania w aurze religijnej), do której Autor *Ocalenia* powoli przyzwyczaja czytelnika, co najmniej od opublikowanej w 1991 roku *Plaskorzeźby*. I nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie uporczywie powtarzana, jak mantryczna modlitwa, deklaracja ateizmu. Taka konsekwencja, żeby nie powiedzieć zapamiętałość, przypomina zmagania Emila Ciorana, i tak samo jak rumuńskiemu filozofowi narzuca iście religijny w swoim sprzeciwie wobec *sacrum* klimat. Zabrzmić to może paradoksalnie, ale Różewicz jest typem poety, od którego Bóg nie może odejść, bo zarazem odeszłaby od niego poezja. Nieobecność Boga jest więc w tej poezji, „nieobecnością obecną”; jest aurą, w której poeta wadzi się jak biblijny Jakub z Aniołem. Im mocniejsze deklaracje padają z jego ust, tym mniej im wierzymy, przejrzawszy duszę, tego, kto skazany jest na cierpienie niewiary, a może tylko puszcza do nas perskie oko. Wydaje się, że Różewicz nie jest w stanie „pogniewać się” do końca na Boga; nie jest w stanie milczeć na Jego temat, a przecież właśnie zapamiętałe i totalne milczenie, byłoby może największym zwycięstwem ateisty za jakiego Autor *nożyka profesora* chciałby uchodzić. (Takie milczenie bowiem mogłoby ujść za akt ostatecznej odwagi; za czyn ateisty *sensu stricto*.) Różewicz wie, być może tak samo, jak przerażony Sartre, który uświadomił sobie czujne spojrzenie Boga na poplamionym przez niego w młodości dywanie, że To Oko Nigdy Nie Zasypia. Próżno zatem uciekać przed Nim w nieskończoność...

2. Tom otwiera wiersz *** (*biel się nie smuci*) przywołujący na pamięć *Kamyk* Zbigniewa Herberta, a także *Milczenie roślin* Wisławy Szymborskiej. Jest to utwór o doskonałości, której niedosiężność trzeba uszanować, i pogodzić się z nią. I ten prawdziwie jest mędrce, kto tego dokona. Biel „nie słucha/jest ślepa/głucha”. Wchodzi więc sama w swoją tajemnicę, stając się „bielszą”, jak kamyk „równy samemu sobie/pilnujący swych granic” (*Kamyk*); jak rośliny, które milczą a „Rozmowa z wami konieczna jest i niemożliwa./Pilna w życiu pośpiesznym/i odłożona na nigdy” (*Milczenie roślin*). Różewicz zdaje sobie sprawę z niemożliwości takiego dialogu, a czyniąc to poświadcza ontologiczną obcość, jaka jest między podmiotem a światem z jego różnorodnymi przmiotami.

3. Czy wiersze, czy słowa mogą być dla nas kamieniem filozoficznym skoro szukają u tego ostatniego (czykolwiek by nie był) ratunku? Albo zapytajmy inaczej: czy poezja wzbogaca naszą wiedzę o rzeczywistości (nie o świecie, bo świat to nie cała rzeczywistość)? Kolejne dwa utwory *Kamień filozoficzny* i *Słowa* na pytania te szukają odpowiedzi. W pierwszym z wierszy poeta mówi o szczególnej symbiozie, milczącym porozumieniu między „wierszem” a „kamieniem filozoficznym”, który symbolizować może uniwersalną zasadę rozumienia bytu. Jednak „zanim zaczniesz/filozofować”, wiersz „trzeba uśpić”; należy przenieść go w sferę bytu nie poddanego rygorom analizy; trzeba wyłączyć go spod panowania sylogizmu. W snach bowiem pojawia się to, czego nie sposób spotkać na jawie. Światem snu rządzi inna logika i pojawiają się w nim nieznane logicznemu dyskursowi asocjacje. Różewicz chce uchronić wiersz (słowo) przed „rozglądaniem się dokoła/za komplementami”; chce uciec od estetyki i wszelkiego ornamentu. W uśpieniu dochodzi do transmutacji efektem której jest zniszczenie, a może *metenoia*?

tam się wierszyk biały
nagi
przemienia
w popioły
(*Kamień filozoficzny*)

Drugi wiersz traktuje o atrofii słowa, które popadając w banał wielokrotnego użytku traci sens. Wydaje się, że w wizji Różewicza upadek słowa jest całkowity i ostateczny. Słowa giną („cuchną”) i zabijają („trują”, „rania”), nawet te „ukryte w świętych księgach”. Dla określenia upadku słów poeta używa takich określeń, jak: „zużyte”, „przeżute”, „zamienione”, „osłabione”, „ukryte”; ich moc kojąca i uśmierzająca ból („za mojego dzieciństwa/ można było słowo/przyłożyć do rany”), a także moc daru, za pomocą którego wyraża się uczucie („można było podarować/osobie kochanej”) została zdegradowana. W tym samym klimacie jest kolejny utwór – *Lawina*. Mowa jest w nim o kataklizmie (lawinie) słów „kamienujących” poezję:

można powiedzieć że poeci
ukamienowali poezję
słowami

Inflacja słów nie dotyczy jedynie „jąkały Demostenesa”, który obracając je w jamie ustnej „do krwi” wysącał z nich znaczenie, dzięki czemu „został jednym z wielkich/oratorów/świata”. Szerszym kontekstem dla tego utwo-

ru jest przywołanie ascetycznej praktyki trzymania kamyka w ustach, bliskiej wczesnochrześcijańskim mnichom z egipskiej i syryjskiej pustyni, mającej na celu zapanowanie nad namiętnościami związanymi z grzechami języka. Dla naśladowców Pachomiusza, Pojmena i Antoniego Egipskiego było to ćwiczenie się w poście mowy, która każdym słowem płynącym z ust człowieka ujawnia prawdę o nim samym w myśl ewangelicznej zasady, iż „z obfitości serca usta mówią”. A zatem poezja potrzebuje kontemplacji; potrzebuje wstrzemięźliwości języka, ćwiczenia się w trudnej sztuce posługiwania się ustami, w których obraca się kamyk (diament) słowa. Interesująco brzmi *post scriptum*: „ja też potknąłem się/o kamień już na początku drogi”. Czyżby poeta chciał nam powiedzieć, że uległ „lawinie” słów, a może tylko „potknął się” i nieznacznie potłukł o wielowymiarowość języka? Tak czy inaczej Różewicz konsekwentnie buduje swój poetycki świat z języka, któremu chce nadać formę prostą i chropawą, pozbawioną wszelkiej ozdobności.

4. W utworze *Mój stary Anioł Stróż*, poeta po mistrzowsku rozprawia się z banalizacją współczesnej cywilizacji konsumpcyjnej, której „anioł” towarzyszy w coraz bardziej wymyślnych i beznadziejnie płytkich przedsięwzięciach marketingowych. Anioł Stróż (ten prawdziwy): „zasłonił skrzydłem twarz/i zapłakał”. Jest to płacz nad duchową mizérią człowieka, który znalazł się w sidłach komercji. Banalizacja sfery sakralnej przekroczyła już wszelkie granice – zło przystroiło się w anielskie skrzydła. Poeta przypomina piękną modlitwę do Anioła Stróża, jako formę pociechy („nie płacz”) powracając tym samym na właściwą płaszczyznę wzajemnych relacji między człowiekiem i czystą inteligencją – płaszczyznę duchową. Wiersz kończy obraz walki Anioła Stróża z Diabłem Stróżem o „duszyczkę” poety. Motyw ten przypomina znany wiersz Zbigniewa Herberta *Epizod z Saint-Benoit*, z tomu *Napis* (1969), gdzie czytamy: „w starym opactwie nad Loarą/(...) nagi Max Jacob/którego wydzierają sobie/szatan i czteroskrzydły archangelus”.

5. *Taki to mistrz*, wiersz o mistrzu, a może Mistrzu (?), skoro pojawia się obraz ukrzyżowania („zamyka oczy widzi stopy dwie/gwoździem przebite”); i o tym:

co miało pozostać
z rzeczy tego świata

Zbyt wiele ich nie ma, i wszystkie mieszkają w domu ducha a nie materii. Łatwo je wyliczyć: poezja, miłość, dobroć, piękno i miłosierdzie. Filary grec-

kiej i judeochrześcijańskiej kultury i religii. Stary poeta, poraniony, oszołomiony winem, żółcią i octem napojony, jak Ten, z którym ocet na zawsze będzie się kojarzył; „bezzębny przeżuwa słowa”. Różewicz „gra” mistrzem, w „Mistrza” i z „Mistrzem”. Piętrowość odczytań tego tekstu niech będzie pozostawiona czytelnikowi, jak niedomknięte drzwi. Wystarczyć nam muszą wskazówki poety, jak zenistyczne koany:

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśnić

Zakończenie wiersza wskazuje na pozostawienie tego świata (planety) przez Mistrza. W podobny sposób Różewicz rozwiązuje dylemat związany z pytaniem o naturę prawdy. Ponieważ właściciel prawdy odszedł, opuścił świat, nie sposób cokolwiek o niej powiedzieć. Świat bez prawdy nie przestaje być światem, choć pozostać musi z zamkniętymi ustami. Nikt nie da odpowiedzi o naturę prawdy, i z tą konstatacją trzeba się pogodzić. Czas świata bez prawdy (Prawdy) może być co najwyżej czasem milczenia:

nikt nie odpowie
na pytanie
co to jest prawda

ten co wiedział
ten co był prawdą
odszedł

(*Palec na ustach*)

6. W wierszu *** (*Dostojewski mówił*) chyba najpełniej Różewicz określa swój stosunek do osoby Jezusa Chrystusa, przywołując słynną dychotomię Jezusa i prawdy poczynioną przez Fiodora Dostojewskiego, i opowiedzenie się autora *Braci Karamazow* za Jezusem nawet wbrew prawdzie. Poeta widzi dzieło zbawcze Jezusa („narodziny życie śmierć/zmartwychwstanie Jezusa”), jako „wielki skandal/we wszechświecie”, nadający „naszej małej ziemi” powagę. Jest to przede wszystkim dzieło „Człowieka”, „syna bożego”, który umierając:

zmartwychwstaje
o świecie każdego dnia
w każdym
kto go naśladuje

Mamy tutaj z jednej strony do czynienia z typową dla Różewicza – i wcześniej już w tej recenzji zasygnalizowaną – tendencją do pisania w aurze sakralnej, nawet jeśli przesłanie utworu wprost nie konotuje religijnych treści. Czynność naśladowania Jezusa stanowi bowiem warunek *sine qua non* jego zmartwychwstania, a to ostatnie nie wydaje się być autotelicznym aktem samego Jezusa, lecz jest przywoływaniem jego nauki w życiu tych, którzy przejęli się jej treścią. „Wielki skandal” ma miejsce wszędzie tam, gdzie Jezus, nawet jeśli nie jest Chrystusem (na co może wskazywać pisany z małej litery tytuł mesjański – syn boży), a tylko nieprzeciętnym, jedynym w swoim rodzaju człowiekiem (stąd Człowiek), znajduje wiernych swojej nauce naśladowców. Oczywiście z chrześcijańskiego punktu widzenia dychotomia zaproponowana przez Dostojewskiego jest pozorna, skoro sam Jezus określa siebie w Ewangelii świętego Jana jako drogę, prawdę i życie.

Kolejnym ważnym tekstem poetyckim poruszającym się w kontekście spraw ostatecznych jest *Ostatnia rozmowa*. Pojawia się tutaj motyw milczenia obecny w przywoływanych już wcześniej *Lawinie* i *Palcu na ustach*. Oto gest, dzięki któremu otwiera się przestrzeń „odpowiedzi”. Sensem życia jest śmierć, brzmi to paradoksalnie, lecz nie mniej paradoksalnie, jak stwierdzenie, iż sensem mowy jest milczenie. Śmierć jest ostatecznym uzasadnieniem wszelkich życiowych zmagaj; jest „cieniem” życia, jego drugą dopełniającą stroną. Poeta pisze:

kładąc palec na ustach
odpowiedziałem Ci w myślach
„życie ma sens tylko dlatego
że musimy umierać”
(*Ostatnia rozmowa*)

Różewicz nie widzi konieczności istnienia „życia wiecznego”, „życia bez końca”. Takie bowiem trwanie, taka egzystencja w jego oczach „jest byciem bez sensu/światłem bez cienia/echem bez głosu”. W ten oto sposób, niespodziewanie, aczkolwiek mieszcząc się w logice różewiczowskiego światoodczucia, śmierć pełni rolę ocalającą (!), a wieczność postrzegana jest „a-sensownie”, gdyż nie ma dla niej miejsca w egzystencjalnym projekcie poety.

Na zakończenie tych krótkich rozważań należy zapytać, czy taka postawa jest przejawem braku wiary w miłoszową „drugą przestrzeń”, a może podobnie jak u Herberta jednym, tym razem tylko horyzontalnym wymiarem eschatologii, znajdującym swoje wypełnienie w otaczającym nas świecie empirycznym?

Miroslaw Dzień

Leszek Szaruga

Pytanie

Tom *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza powstawał długo – pierwsze wiersze, które tu odnajdziemy, publikował autor już w latach czterdziestych – zaś ukazał się w roku 1999. Ten starannie skomponowany wielogłos, w którym odnaleźć można teksty samego poety, jak jego braci oraz tytułowej postaci książki i w którym wielką rolę odgrywają zdjęcia bohaterów – w tym widmowa, jakby z ekspresjonistycznej pracowni malarskiej wyniesiona fotografia ojca – jest nie tylko medytacją o umieraniu, lecz może przede wszystkim swoistym „apokryfem rodzinnym”, opowieścią relacjonującą w wierszach, wspomnieniach, zapisach dziennikowych, świadectwach innych (braci i matki – charakterystyczne, iż nie ma świadectwa ojca) i obrazach dynamikę relacji łączących najbliższe sobie osoby.

Centralną postacią jest, oczywiście, matka: „Jutro jest Dzień Matki. Nie pamiętam czy w moim dzieciństwie był taki oficjalny urzędowy dzień... W moim dzieciństwie każdy dzień roku był dniem Matki. Każdy poranek był dniem Matki. I południe i wieczór i noc”. A w zakończeniu tomu, poprzedzającym świadectwa braci: „Teraz, kiedy piszę te słowa oczy Matki spoczywają na mnie. Jest w tych oczach pytanie, którego nigdy mi nie zadała”.

Można książkę Różewicza odczytywać właśnie jako odpowiedź na to nie zadane pytanie. Nie jest przy tym ważne, że nie znamy treści pytania. Ważna jest odpowiedź, jak w otwierającym zbiór akapicie: „teraz, kiedy piszę te słowa, oczy Matki spoczywają na mnie. Te oczy, uważne i czule pytają milcząc «co cię martwi synku...?»». Odpowiadam z uśmiechem «nic... wszystko w porządku, naprawdę, Mamo», «no powiedz – mówi Matka – co cię trapi?». Odwracam głowę, patrzę przez okno...”.

Obraz poety patrzącego przez okno jest bodaj jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów liryki Różewicza i jeśli o tym pamiętać, można odczytywać zbiór *Matka odchodzi* jako swego rodzaju manifest artystyczny: tym ważniejszy, iż zacieraający granicę między „sztuką” i „życiem”. Trafnie pochwycił istotę tej książki Andrzej Skrendo pisząc: „*Matka odchodzi* to przypadek najtrudniejszy. Wszystko, co najciekawsze, rozgrywa się tu na przecięciu dwóch lektur: lektury przyjmującej założenie, że mamy do czynienia z dokumentem (...) oraz lektury wychodzącej z założenia, że czytamy tekst literacki”.

Jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości: ten tom Różewicza jest utworem fundamentalnym w każdej próbie zrozumienia całej jego twórczości. Słuszna zatem wydaje się decyzja zgromadzenia w jednym zbiorze rozpraw tej właśnie książce poświęconych – myślę o pracy zbiorowej z serii *Rozbiory* wydanej przez Uniwersytet Szczeciński („*Matka odchodzi*” Tadeusza Różewicza pod redakcją Ingi Iwasiów i Jerzego Madejskiego, Szczecin 2002). Bo choć ma rację Skrendo, gdy podkreśla, że *Matka odchodzi* to tom wytwarzający własną „terminologię” i „metodologię” interpretacyjną – co jest skądinąd właściwością każdego oryginalnego dzieła sztuki – to przecież interesujące wydaje się skonfrontowanie go z lekturą feministyczną (Iwasiów) czy mitograficzną (Dariusz Śnieżko).

„Sylwiczność” tego zbioru nie ulega dyskusji i wpisuje się w pewnej mierze w Miłoszowski postulat „formy bardziej pojemnej” – w tym wypadku otwartej na dopływ „życia” zyskującego w kontekście całości wymiar symboliczny, lecz przecież nie tracący nic z realności przeżywania. Ta – by posłużyć się niegdysiejszym terminem Zagajewskiego – „walka konkretnego z symbolem” zyskuje w książce Różewicza wyraz niezwykle dramatyczny, wręcz tragiczny, bo tragiczny wyraz ma zawsze spowiedź człowieka, o której mowa w miniaturze *Do poprawki*. „Do poprawki” zresztą – poprzez umieszczanie ich w nowych kontekstach – kierowane są przez Różewicza jego własne teksty, jak choćby powtórzone tu, a otwierające pierwszy tom *Utworów zebranych* opowiadanie *Grzech*.

Leszek Szaruga

Tadeusz Różewicz, *Matka odchodzi, Utwory zebrane*, tom XI: Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.

Jerzy Gizella

Sztuka pamięci, lekcja pokory

Ryszard Krynicki należy do najwybitniejszych przedstawicieli formacji Nowej Fali a jego tom *Organizm zbiorowy* (1975) był książką kultową w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Ostra, bezkompromisowa retoryka jego wierszy, oparta o tradycję krakowskiej Awangardy, czerpiąca inspiracje z metody zdań i poematów rozkwitających Tadeusza Peipera, oraz lingwistycznej „szkoły poznańskiej”, zdobyła trwałe miejsce w historii literatury tamtego okresu. Poeta angażował się z pasją w pokoleniowe spory i polemiki,

dopóki było to możliwe bez popadania w konflikt z oficjalną polityką partii. Potem już były tylko same kłopoty. Następne tomy poezji wydawał Krynicki w drugim obiegu: ostatni – w 1987 roku. Po 1989, jak większość twórców Nowej Fali, publikował niewiele, wyłącznie w prasie, natomiast rozwinął ożywioną i niezwykle owocną pracę wydawniczą – zakładając w Poznaniu, a po kilku latach przenosząc je do Krakowa – Wydawnictwo a5. Dopiero w 1999 roku Port Legnica przypomniał wiersze Krynickiego, wydając krążący dawniej w maszynopisie tom *Wiersze z gazet, kolaż*, z 1971 roku. I teraz, po kilku latach przerwy, poeta wydał we własnym wydawnictwie nowy tom wierszy. Nasuwa się nieodparcie analogia z *Powrotem* Adama Zagajewskiego. W jakimś sensie oba powroty następują w innych, pozornie odległych od siebie sferach, ale i w podobnych okolicznościach.

W ciągu niemal dwóch ostatnich dekad Ryszard Krynicki, w przeciwieństwie do Zagajewskiego, nie angażował się własną twórczością w bieżące życie literackie. Niektórzy krytycy widzieli w tym trwale wycofanie się poety w sferę milczenia. Nie tylko u nas – ale w Polsce szczególnie – brak publikacji w dłuższym okresie czasu jest zawsze oceniany jako wynik słabości, a nie mocy i woli ducha. Tak jakby w czasach ogólnego bełkotu i aksjologicznego chaosu uczestniczenie w życiu literackim było szczególnym zaszczytem i obowiązkiem. A „Milczenie” w okresie tryumfu postmodernizmu jest znaczące i bardziej wymowne, niż wydanie nawet kilku książek poetyckich. Czyżby Krynicki uznał, że dłużej milczeć nie można? Nie warto?

Dystans do rzeczywistości, odwołanie się do własnego doświadczenia, nawiązanie do wczesnego dzieciństwa i spraw rodzinnych – to najważniejsze symptomy zmiany. Poeta rezygnując z języka dyskursu społecznego czy obywatelskiego wzmacnia swój głos indywidualny, zmienia także styl i środki. Nie ma już ani zdań ani poematów rozkwitających, zgrabnych i efektownych skojarzeń, gry słów i znaczeń, o mocno ironicznym, a nawet szyderczym tonie. Nawet jeśli pojawia się ironia, to bardzo delikatna, niemal śladowa. Słowa poddane zostały w tych tekstach wyraźnej dyscyplinie, konteksty – ograniczeniu do niezbędnego minimum, znaczenie – precyzji i powściągliwej metaforyce. Ukazują te zmiany przede wszystkim cykle *Kamień z Nowego Świata* i *Szron* – więcej w nich bólu i rozpamiętywania, ale także możliwości ukojenia, wynikającego ze wspólnoty ducha, na tyle ważnej, że decydującej o całym późniejszym życiu i najważniejszych wyborach. Te cykle muszą przywoływać imię Zbigniewa Herberta, dramatyczny testament *Pana Cogito*. Motywy religijne i egzystencjalne nakładają się i przenikają wzajem-

nie. Przetrawianie, elementarne umiejętności potrzebne do przeżycia i wiedza dużo trudniejsza – jak przechować pamięć i miłość do drugiego, jak utrzymać się w „chwijnej równowadze” – „Bałem się krzyku, jeszcze bardziej bałem się śmiechu” i „Nie umiałem nikomu się zwierzyć”. Swoista, prywatna wiedza, *Kunst der fuge*, to nie tylko linia rozgraniczająca świat dziecka i dorosłego, ale umiejętność powrotu, po latach, kiedy wspomnienia nie są już tak bolesne, nie poddające się gwałtownej potrzebie „wyrażenia”.

Trzeba być jednak ostrożnym i nadal czujnym, pamiętać o wersach przestrogi z Apokalipsy: „Zapieczętu j to, co mówiło siedem gromów i nie pisz tego”. Słowa – to odpowiedniki kamieni, które symbolicznie strzegą macewy. Tej, która ocalała na cmentarzu, i tej, która służyła komuś „praktycznemu” do zupełnie innych celów. Krucha, poetycka ściana, którą tworzy „znużenie i mgła” – jest nad wyraz solidna – można w nią zapukać. Także w ten sposób możemy zrozumieć „nieliczne słowa” tego, „który był pośród nich, w środku”. Rozmowy z żywymi – coraz cichsze, z martwymi – żywe, intensywne, a oni sami serdecznie obecni – jakby rozstanie na zawsze było niemożliwe, nierealne, niekonieczne. Poeta mówi spokojnie, używa kilku słów, aby odkryć te głosy i usunąć bariery materialnych i duchowych granic między światami. Owo chwilowe „rozgraniczenie” i jego pozory to piękne *Wiersze podróżne* – jeśli znajdziemy tam jakąś drobną aluzję do architektonicznego czy urbanistycznego detalu – zawsze przywołuje on konkretnego człowieka, przyjaciela, tłumacza lub dawno zmarłego pisarza – Paula Celana, Franza Kafkę, Ezrę Pounda, Josifa Brodskiego: „Przecież jesteśmy tutaj”. Kosmos i sny, przerwane nad ranem jakimś hałasem – początek, tajemniczy, który nie ma końca, i koniec, który nie ma początku. Wszystko znajduje miejsce w porządku pamięci – obraz w muzeum, rozmowa, ptak, ślimak, szyszka, listek.

Jedynie w cyklu *Xenie (i elegie)*, stanowiącym nieświadome, ale jakże znaczące nawiązanie do tytułu zbioru poezji Jarosława Iwaszkiewicza (dawniej tak odległego poetycko od wierszy Krynickiego), pośród refleksji poświęconych sprawom ważnym i odwiecznym – zaskakuje nagle wtargnięcie potocznej rzeczywistości. Nawiązująca do znanego wiersza Herberta „czarna piana gazet” – rozmowy polskie z początku wieku: slang komórkowych i internetowych przekazów, strzępy błahych dialogów lub ulicznej reklamy. A także świadectwa zapaści współczesnej kultury, dramatyczne drobne ogłoszenie: „Full wypas: Norwid./ Komplet. Pięć tomów w futerale./ Wyglądają na nieczytane”. W tym wypadku wymowa „nowości” jest przecież zaprze-

zeniem funkcji książki, o tyle cenniejszej, że właśnie zaczytanej, zużytej. Albo „blogowo-reklamowe” – *Więcej czadu dla Jezusa* – które wcale nie musi być zabawne i komuś kojarzyć się (nieco starszemu) z ponurą historią i przeszłością, a nie chwytliwą i „dowcipną” reklamą. W naskórkowej sferze gazetowych reklam i telewizyjnych klipów, nawet „prawda” – pojęcie zdawałoby się uniwersalne, jednoznaczne i obiektywne – poddawane jest bezustannej manipulacji, promocji i marketingowi (*Prawda?*).

Zgrabną, ale i głęboko uzasadnioną klamrą ewolucji tych cyklów i myślenia poety o obecnym świecie jest cykl końcowy *Próg, drzwi* – nawiązujący do wierszy otwierających tomik (*Kamień z Nowego Świata*). „Na wprost jest wschód, południe po prawej, północ po lewej ręce, reszta/za plecami. Jak zwykle inaczej,/niż myślę.” Odwracanie rzeczy, przywracanie porządku w pamięci, porządku sensów i gestów, stawanie przed „wysokimi schodami” (jak w znanym wierszu Leopolda Staffa) – pojednanie z przeszłością i tym, co nadchodzi, co jest – jeśli jest – „po tamtej stronie”. Tym razem inny rodzaj heroizmu: cicha rezygnacja. Tej można się tylko nauczyć przez sztukę cierpliwości, metafizyczne wyciszenie. Bo może jest właśnie tak, jak w wierszu *Efekt obcości* – „Własne wiersze wolę czytać w obcym języku” (...) „mniej odczuwam bezwstyd swojego wyznania”. Jesteśmy przecież dłużnikami tych, którzy tylu rzeczy nas nauczyli – można ten dług spłacić empatią. O tym przypominają zwięzłe, niemal ascetyczne przekłady ulubionych poetów Krynickiego. Duchowa osmoza jest nieunikniona i konieczna jak tlen, woda, pokarm. Jak powrót, który jest przede wszystkim kontynuacją.

Jerzy Gizella

Ryszard Krynicki, *Kamień, szron*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005.

Jacek Łukasiewicz

Ja – mój przyjaciel

Jest więc oprócz pierwszego Ja – drugie. Istnieją odrębnie i nie zlewają się w jedno. Na przykład pierwsze – Ja życiowe realnego człowieka, a drugie – Ja poetyckie, tekstowe, podmiot tomu. Albo pierwsze – Ja świadomości, drugie zaś – podświadomości. Pierwsze – Ja intelektu, racjonalne, drugie zaś – żądz i popędów. Albo pierwsze – Ja moralne, drugie – amoralne. Pierwsze –

Animus, drugie – Anima. Sztuka te opozycje przekracza. I są w niej, przez nią (gdy je przekroczy) akceptowane.

Ja zaś poety w wierszach Boczkowskiego wierzy sztuce i w sztukę. Wierzy więc w przedstawiony na okładce raj, poezję T.S. Eliota i Pounda, obrazy dawnych mistrzów. Nie tylko wierzy, także szuka przedstawionych tam i już artystycznie skonfigurowanych opozycji. Na przykład van Gogh młodzieńczy, realistyczny: „Twarz chłopki (...) / która wbija żelazny widelec w parujący kartofel (...) Ubóstwo i ciepło drewnianych ścian oświetlonych oliwną lampą / zaczeponą na belce sufitu Nie ma tu demonów”. I van Gogh szalony, przywołany w zaprzeczeniu (w heglowskim „zniesieniu”): „bez demonów, bez obciętego ucha / i czarnych wron które wzbijają się na odgłos wystrzału / nad złote kłosa falujące w wieczornym wietrze”. To zaprzeczenie jest konieczne, bowiem jeden i drugi rodzaj jego malowideł mieści się w naszej kulturze, przyczynia się do jej mocy.

W wierszu *Betlejem* przewija się cały korowód znanych obrazów:

Przybyliśmy późno, ale wszystko było jak napisano
w *Dobrej Nowinie*:
Królowie klęczeli obok kamiennego sarkofagu żłóbka
pasterze i koniuszy oporządzali konie i rynsztunek
Kucharze nieśli na srebrnych tacach bażanty i łabędzie
Nawet wół krowa i osioł mieli w rysach powagę Apostołów
Pół-nadzy niewolnicy z Egiptu i Pustyni Negeb
z łoskotem budowali kamienną drogę z Jeruzalem do Betlejem
i dalej do Hebronu
a rozpięci na krzyżach przy drodze czterech Żydzi –
którzy jęcząc błagali o wodę rzymskich legionistów
nie mogli zagłuszyć rytmu muskularnych ramion i młotów

Przecież to nie zostało w Ewangelii („Dobrej Nowinie”) tak opisane, lecz namalowane przez malarzy z kolejnych stuleci, zwłaszcza pomiędzy wiekiem XV a XVII. A owe malowidła weszły na trwałe do wyobraźni zbiorowej, w której utrwała się, rośnie, kontynuuje wielka, ogarniająca opowieść – mit. Ciągący się – według Krzysztofa Boczkowskiego – od podania „o wedyjskim bogu ognia Agni złożonym przez Matkę-Dziewicę / Maję i ziemskiego ojca, cieślę Twastri”, przez dzieje Jezusa ewangelicznego, przez owe właśnie obrazy mistrzów florenckich, paryskich, norymberskich, brugijskich... aż po współczesny stół wigilijny i śpiewanie kolęd przy Marszałkowskiej. Ujmuje wszystko: narodziny i miłość, macierzyństwo i męczarnie, pożądliwość wyrażoną w rytmach i dźwiękach, winę i zasługę. Człowiek ma oparcie w tej symbolicznej opowieści, może ją rozszerzać, dopisywać kolejne

warianty, przebywać w ogromnym obrazie o przedziwnej głębi. Nasza obyczajowość jest jej dalszym ciągiem. Ów wielki obraz ma właściwość przyjmowania w siebie, asymilowania i owartościowywania, jakby powiedział Brzozowski, wszelkich wydarzeń życia. Mieści się w nim osoba bliska śmierci, leżąca w szpitalu z wylewem krwi do mózgu. I chodzący po górach przyjaciel. Mieści podmiot tego tomu – w wielu sytuacjach. Potrzeba jednak umiejętnych starań artysty, by mógł – tworząc swoje odrębne dzieło – włączyć siebie i świat przez siebie widziany w tę całość.

Czytając od lat poezję Boczkowskiego, czuję jej bliskość, przy całej odmienności psychicznej struktury, poglądów, biografii. Poeta ten umiejętnie korzysta z wypróbowanych technik, tworzy utwory spójne, o bogatej fakturze, artystycznie i psychologicznie wiarygodne. Jednym z nich, mogącym stanowić przykład „wytrzymania tonu” jest piękny wiersz *Jak śnieg*. Śnieg – bardzo realny, odczuwany zmysłowo – łączy „przestrzeń i czas: sasanki na wzgórzu z grobem brata,/ Czarny Staw i Bory Tucholskie”. Temat śniegu w utworze powraca muzycznie, w wielu wariantach, poddany intonacji wielokrotnie złożonych zdań. Ale też w tym wierszu nieregularnym odnajdujemy formaty sylabowca, dobrze oswojone, trzynasto-, dwunasto- i jedenastozgłoskowe. Nadaje to opowieści o rzeczach i zdarzeniach połączonych śniegiem klimat epicki, choć utwór jest przecież liryczny. Śnieg ogarnia życie osobiste – śmierć drogiej osoby i powstanie warszawskie, które Boczkowski przeżył w dzieciństwie. Rozciąga się na wcześniejsze stulecia: „to on zniszczył pychę Napoleona i Hitlera”. To śnieg opadły, przykrywający, ale także śnieg w ruchu. Mówi Ja do ty, do drugiego Ja – tytułowego przyjaciela:

Jeśli patrzysz na śnieg wirujący w świetle latarni,
albo w zadymce, wśród promieni księżycy na leśnej polanie,
to i w tobie opadają białe platy na lufcik w dziecięcym pokoju,
na szkolne boisko, na zamieniony w barykadę tramwaj
i Marszałkowska, błotnista, bez chodników (...)
tylko wiruje, wiruje w tobie jak śnieg.

Boczkowski w swoich wierszach przestrzegając starannie tradycyjnego już dziś *decorum*, nie zamazuje tragiczności losu ani nie ignoruje tajemnicy. Jednym z głównych tematów poety jest śmierć. Jej wymiar fizjologiczny, znany Boczkowskiemu-lekarzowi i jej wymiar psychologiczny. Są w tym tomie wiersze – ciemne zagadki, jak *Boska geometria*. Wiersz dwuczęściowy, gdzie wyliczeniu w pierwszej części („Dojść do kresu, do ściany, do jelit/błota, które się rozpościera/za burakami i głowami kapusty,/do piachu za sosnowym

lasem. Do dna mułu jak ślimak, / do zimnej fali jak jaskółka) zostaje przeciwstawiona krótkka, stanowiąca drugą część utworu, konstatacja („Ale ty nie chcesz dojść! tylko odejść”). Wyliczenie z części pierwszej powstaje na naszych oczach z tego, na co mówiący właśnie patrzy, co przeżywa; jest tokiem skojarzeń związanych z czyjąś śmiercią, powstających w stanie wzruszenia, a więc spontanicznych, może i chaotycznych. Zwłaszcza przejście od jelit do błota (nie rozdzielonych przecinkiem) może znaczyć „błoto jelit” ich patologię, czy może ich zawartość w czasie sekcji, a może tylko przeniesienie wzroku w realnym pejzażu, chyba w czasie pogrzebu (prawdopodobna choć nie poświadczona niczym wyraźnym jest tu taka właśnie sytuacja wypowiedziana). Tyle tego kresu znamy (rozkład ciała, piach, muł, woda). „Dojść” tam odnosi się do zmarłego, bliskiego, kochanego (z kontekstu, z wierszy sąsiadujących wiemy, że na pewno tak). I ta wypowiedź dotycząca innego, jego losu zostaje w drugiej części wiersza zamieniona w wypowiedź dotyczącą psychiki wypowiadającego. Nie cel, jeśli istnieje, drogi pośmiertnej jest ważny, lecz uczucie pozostającego – jego żal, jego poczucie krzywdy. To wyrzut (może ukryty, ziroidyzowany): *ch c e s z o d e j ś ć*. W tym krótkim utworze wzburzenie podmiotu zostało oddane według prawideł retoryki. Z pełną obecnością artysty, dbałego o kompozycję, o trafność i zarazem nie ostentacyjność porównań w części pierwszej, o zwięzłość aforyzmu w części drugiej.

Mistrzostwo osiąga Boczkowski w utworach krótszych: w erotykach, trenach, gdzie skupia się na jednej chwili, jednym uczuciu, obrazie czy sytuacji. Unika przy tym dosłowności – w erotykach nie ma jej nieraz przez dyskreję. Wchodzi nieraz w głąb przeżyć, szukając ich ekwiwalentów, i odsłania doznania wydawałoby się nieprzekazywalne: jak choćby w wierszu *Pomiędzy światem a światem*, w *Ciszy*, czy w utworach z dawniejszych tomów – *Głowa mężczyzny z Delos*, *Chłopcy na plaży...* Zmysłowość doznań miłosnych szczególnie intensywnych i zmysłowość doznań sztuki – łączą się w tej poezji, dają jej rys niezwykłego autentyzmu, wewnętrznej świeżości przy pełnym opanowaniu formy. Boczkowski często umieszcza wśród własnych wierszy przekłady arcydzieł, a krótkie jego utwory dobrze się czują w tym towarzystwie. W dłuższych narracyjnych wierszach już jest inaczej; tu przekłady górują nad twórczością oryginalną.

Z tomu na tom Krzysztof Boczkowski wzbogaca i umacnia swój warsztat. (Słowo *w a r s z t a t*, gdy mowa o tym poecie zachowuje pełen sens.) Czasem jakby mówił za esejem Eliota *Tradycja i talent indywidualny*, że „wzruszenie artystyczne jest bezosobiste”. Wie jednak, że to tylko część prawdy, wiersz

uczestnicząc w całości kultury nie opuszcza autobiografii (pilnie tedy poeta stawia daty pod utworami).

Tom *Ja – mój przyjaciel* kończy poemat *Jednorożec*. W nim są uobecnianie Eros i Thanatos, przywołana tajemnica sztuki. Są nawiązania do *Pieśni nad pieśniami* i wielu innych tekstów. Znajdziemy obrazy wyszukane, a tak przy tym przejmujące, biblijne i zarazem conceptystyczne, szekspirowskie: „oczy i usta tego młodzieńca na cynowym talerzu sonetu, spopielają skrwawione serce”. Jest przedziwne nawiązanie do antycznej rzeźby, zapewne do Michała Anioła, ale także inne, do obrazu objawionego św. Faustynie: to promienie gama i beta płynące z otwartych płuc. Wszystko po to, aby obiektywizować ból i metafizyczne intuicje. Zaczyna się ten poemat cytatem z Kochanowskiego – apostrofą do Apolla, a kończy tak jak jego *Treny* wizją matki we śnie (lecz przedstawioną współcześnie, po doświadczeniach psychoanalizy). Matka przynosi przesłanie synowi będącemu po środku snu-rzeki-Styksu... Niejasne, ale dające błogość, tak jak błogość potrafi przynieść niejasny, lecz wielki – sen.

Jest to poezja ściszona i jakby kameralna, precyzyjna i wewnętrznie dramatyczna. Niegdyś, u jej początków, w tomach *Dawny i obecny*, *Światło dnia*, wiele było obrazów kwestionujących tożsamość ciała, które „napięte dawniej – krwawiące przy każdym starciu, czułe na wiatr dotyk, stojące obce otwarte, pękające w przegubach warg i żrenic, stało się przestronne i obszerne”. „Wchodzę w prawe ramię lub w tunel dłoni, idę tętnicą udową – w dół pachwinowy i puste łydki” (*Etiudy*). Jeśli poeta mógł był szukać tradycji w ekspresjonizmie (Boczkowski tłumaczył m. in. wiersze Gotfrieda Benn’a), to sam wybrał inne tradycje. Właśnie wybrał. Gdyż poczucie azylu, jaki daje ta poezja jest w niej również poczuciem wolności – możliwości wyborów wspartym na odczuciu, talencie i doświadczeniu pisarskim. Wybierał Boczkowski np. studium szczegółu – czyjejs ręki zobaczonej zapewne w filharmonii („w IV rzędzie na brązowej spódnicy”) albo np. – całkiem wyjątkowo – rymowany, pełen współbrzmień wiersz verlaine’owski. Różnorodność podobnych decyzji wskazywała na dystans poety do formy. Z jednej strony był on wyrazem swobody w stosunku do kreowanych utworów. („Nie jestem od ich form zależny, to ja je zrobiłem, świadomie.”) Ale też wynikał z szacunku do autonomii tego, co się stworzyło, co pochodzi nie tylko z podmiotu, z osobowości autora, lecz i z tego, co wlewa w jego dzieło tradycja, której ta poezja staje się częścią, do której należy i której słucha. Życie ponadindywidualne, ale i indywidualne póki trwa, nigdy nie jest spełnione – „A niespełnio-

ne/musi tak pozostać/niedotykane/płonące jak lawa" (*Wieczność z tomu Szkielet Boga*).

W tytule *Ja – mój przyjaciel* jest tyleż melancholijnej ironii, ile samoakceptacji. Pomiędzy maksymami cudzymi umieścił autor własną, świetnie wzorowaną na Mickiewiczu: „Są cnoty granitowe jak Alpy promienne;/i Pokora, Roztropność – dwie szare, codzienne”. Do akceptacji losu swojego wie dzie akceptacja świata. Świat widzialny układa mu się nieraz w słowa, jak w dobre łóżce. Ale pokora i roztropność każą przy tym nie mylić wyjątkowości człowieka (każdego) i wartości uczucia (przyjaźni, miłości, namiętności) z wyjątkowością własną poety, o której, nawet gdy się ją odczuwa, mówić nie wypada. To nie poeta nadaje ludziom i rzeczom ich wyjątkowość. Owo przeświadczenie jest w tle omawianego tomu.

Poeta współczesny może odnaleźć – stworzyć – *otium*, równoważące chaos. Boczkowski tworzy je na miarę swojej wielkiej wrażliwości, doświadczenia, także bolesnego, także tęsknot, cierpień. I na miarę swojej wiedzy (również tej przyrodniczej) oraz znakomitego poczucia sztuki. Są w tomie *Ja – mój przyjaciel* wiersze kontemplacyjne i wiersze wyrażające wielkie uczucia, są syntetyczne opisy („leżąc na kocu nad urwistym brzegiem/widziałem morze światła z siną kreską w dali”). Od lat lubię jego wiersze czytać. A pisywałem o nich tylko recenzje wewnętrzne. Niczego dotąd nie wydrukowałem, może trochę egoistycznie, bo są obszary, które traktuje się jako całkiem prywatną i w pełni bezinteresowną przyjemność.

Jacek Łukasiewicz

Krzysztof Boczkowski, *Ja – mój przyjaciel*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2003.

NOTY O KSIĄŻKACH

*

Jedna z najważniejszych powieści Samuela Becketta, pierwszy tom jego tzw. trylogii francuskiej – *Molloy* (1947) plus cztery nowele w nowym przekładzie Antoniego Libery.

Mroczny, czarny, szary i świetlisty świat, te same albo podobne do siebie lub skrajnie różne postaci tkwiące w bezruchu albo poruszające się, z pasją i determinacją prące do przodu, poszukujące kogoś lub czegoś i zdające relację, raport czy sprawozdanie z tych poszukiwań.

Miłosz w *Ziemi Ulro* napisał, że Beckett jest pisarzem *najuczciwszym* naszej cywilizacji. To jest wysokie, bardzo wysokie miano. Beckett jest postacią z tego świata, świetnie w nim zdomowiony, a jednocześnie wyrzutek, tramp, asceta, skupiony na swojej drodze pielgrzym (*homo viator*) czy katorżnik. Tworzy proste i wewnętrznie skomplikowane konstrukcje (labirynty) i porusza się w nich jak kret w swoich korytarzach. Jest jakby człowiekiem z podziemia, ale jest także człowiekiem napowietrznym, mocno zakorzenionym w *sacrum*, jest erudytą, wielbicielem Dantego i Szekspira, miłośnikiem Hölderlina, uczniem Joyce'a i Prousta. Byłby wyrafinowanym intelektualistą, znakomitym tłumaczem czy wykładowcą albo reżyserem, gdyby nie był artystą – sławne jest jego wspomnienie wizji, której doświadczył w czasie przesilenia wiosennego na molo w Dublinie, w nocy, podczas sztormu (wspomina o tym m.in. w *Ostatniej taśmie Krappa*).

„Napisałem *Molloya* i całą tę resztę po tym, gdy zdałem sobie sprawę z własnej głupoty” – powiedział dziesięć lat po napisaniu *Nienazywanego*, ostatniego tomu trylogii. Poznawać – taki jest jego cel: poznawać w wolności i w prawdzie, cokolwiek by to miało znaczyć. W całej swojej twórczości ciągle odwołuje się do Biblii, która jest dla niego najważniejszą księgą (w *Molloyu* są odwołania tak do Nowego jak i Starego Testamentu). Kwestie teologiczne, metafizyczne i religijne splątane z egzystencją człowieka to dla niego kwestie najważniejsze. W świecie bez Boga szuka Boga, czeka na Niego, ciągle do Niego dąży (w kreacjach i historiach swoich bohaterów jak Molloy, Moran, czy bohaterowie nowel; ja, Molloy, ja, Moran i inni). Mottem całej jego twórczości mogłaby być słynna maksyma Berkeleya „*Esse est percipi*” („Być znaczy być widzianym”). Zadaje proste, fundamentalne

pytania (co to są za pytania!) i dzięki nim zbliża się do człowieka w jego ziemskim losie i wznosi się do Boga na wysokości (razem z tymi, którzy idą z nim lub za nim). Człowiek, który szuka Boga, jest w centrum jego wizji (*homo viator* i *homo mensura*). Jak prorok zapowiada, że najlepsze dopiero będzie i wskazuje znaki na niebie i na ziemi, które na to wskazują. Wysłuchany w głos wewnętrzny zdaje wierną relację ze swoich poszukiwań, opisuje punkty wyjścia i punkty dojścia i drogę między nimi, te różne meandry, kołowania czy parcia do przodu. Wie, że któryś z najbliższych punktów będzie ostatni, że w końcu znajdzie się w grobie, ale to nie będzie koniec lecz początek nowego życia („łono-grób”). Słowo, które było na początku, staje się ciałem. To jest dobra nowina. Czarne staje się białe, ciemne – jasne. Tej prawdy doświadcza Molloy i Moran i inni bohaterowie Becketta. „«Jest północ. Deszcz uderza o szyby.» Nie było żadnej północy. Nie było żadnego deszczu” – tak kończy się (i zaczyna?) *Molloy*.

Tom uzupełniają i zamykają cztery nowele napisane w poprzednich latach, do których liczne odniesienia znajdziemy nie tylko w *Molloyu*, ale w całej trylogii Becketta: *Pierwsza miłość* (1945), *Koniec* (wiosna 1946), *Wypędzony* (jesień 1946), *Środek uspokajający* (zima 1946).

K.M.

Samuel Beckett, *Molloy i cztery nowele*, przekład i przedmowa Antoni Libera, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2004.

✱

Pierwsza i najgłośniejsza z powieści Canettiego – *Auto da fé*, o pierwotnym tytule *Kant płonie*, w języku niemieckim znana jest jako *Blendung* (oślepienie, olśnienie). Powrót po latach do tej powieści nie rozczarowuje i nawet podtrzymuje na duchu, że trwa w czasie i trzyma się mocno, w przeciwieństwie do większości próz współczesnych, które rozsypują się zaraz po skończeniu lektury albo już w trakcie czytania.

Rzecz dzieje się w Wiedniu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, gdy „świat się rozpadał” i był w przededniu wielkiego pożaru. W tym czasie mieszkający w Wiedniu Canetti, odwiedzał Berlin, spotykał się z Karlem Krausem, George Groszem, Izaakiem Bablem, Bertoltem Brechtem, odkrył *Przemianę* Kafki, co stało się dla niego wielką inspiracją. Kafkę uznał za „najczystszy ze wszystkich wzorów”, a w *Przemianie* odnalazł wzór pisarstwa: „Tam była surowość, za którą tęskniłem. Tam już osiągnięto coś,

co ja chciałem znaleźć sam na własny użytek”; ważny też był wpływ Grünewalda, zobaczony wtedy ołtarz w Isenheim.

Bohater powieści – profesor sinologii Kien, mól książkowy i „papierowy” człowiek, żyje w odizolowanym od rzeczywistości świecie, w krainie tworzonych fantasmagorii i ginie we wznieconym przez siebie pożarze wraz ze swoim legendarnym księgozbiorem. Cała ta fantasmagoryczna narracja kończy się właśnie tą katastrofą.

K.M.

Elias Canetti, *Auto da fé*, tłumaczyła Edyta Sicińska, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2004.

*

Ota Pavel upamiętnił się jako autor dwóch mikropowieści: *Śmierć pięknych saren* i *Jak spotkałem się z rybami*, dzięki którym wszedł do żelaznego kanonu czeskich pisarzy – opowiadaczy. Za każdym razem, gdy sięgam po jego opowieści, nie bez bólu myślę o jego krótkim, dramatycznym życiu, bo jego twórczość jest o tak dużym ładunku optymizmu i odnajdywaniu harmonii ze światem. Tak samo jest w opowiadaniach zawartych w tomie o dość dziwnym tytule *Jak tata przemierzał Afrykę*, chociaż otwiera ten tom wstrząsające wyznanie pt. *Pisanie to moja praca*: „Piszę chętnie. Prawie pięć lat byłem w szpitalu, więc doceniam to, że mam w domu działającą maszynę do pisania «Consul». Kiedy było ze mną bardzo źle, napisałem sobie na kartce, którą włożyłem pod szkło: «Tylko praca może cię uratować». Nie powinienem długo pracować – wolno mi mniej więcej trzy godziny dziennie. Często nie dosypiam, nie mogąc się doczekać, kiedy to się zacznie. To: życie i pisanie. Cieszę się po prostu, że będzie dzień (...) Pisarstwo jest przekleństwem jak opium, muszę przed spaniem zażywać proszki, żeby zapaść w głęboki sen i nie planować tego, co mam napisać. Niektórzy z nas są wypaleni w wieku czterdziestu lat. Cóż, jestem nieuleczalnie chory. Od czasu do czasu odwożą mnie znowu karetką do szpitala. Są jednak tacy, którzy mają gorzej ode mnie”.

Jest w opowiadaniach Pavla typowy czeski humor, jest nostalgia, jest pogodzenie się ze światem, który mimo swojego okrucieństwa wydawał się dla niego piękny – i takie też jest jego pisanie.

A.J.

Ota Pavel, *Jak tata przemierzał Afrykę*, przełożyli Urszula Lisowska i Jan Stachowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

*

Komuś w Wydawnictwie „Czytelnik” należy się list dziękczynny albo bukiet ładnych kwiatów za wznowienie *Księgi niepokoju* Fernando Pessoa. Pierwsze wydanie z 1995 roku stało się książką trudną, wręcz niemożliwą do zdobycia, a fama o tej niesamowitej książce – księdze zataczała coraz szersze kręgi wtajemniczonych. Bo jest ona rzeczywiście i niewątpliwie książką narkotyczną, wciągającą swoimi oparami na długo, jeżeli nie na zawsze.

Zbyt późno poznaliśmy, chociaż w niewielkich ilościach, twórczość tego dziwnego Portugalczyka, który pojawił się na naszej planecie na krótko, i trochę już dawno temu, bo zmarł mając czterdzieści siedem lat w roku 1935; zmarł, jak na bezwzględnych nadwrażliwców i samotników przystało, na szlachetną przypadłość, czyli marskość wątroby.

Co to jest *Księga niepokoju* wymyka się jednoznacznym określeniom. Sam Pessoa tak ją określił w jednym z zapisków: „Ofiarowuję ci tę książkę, gdyż wiem, że jest piękna i bezużyteczna. Niczego nie uczy, nie przynosi wiary w cokolwiek, nic nie daje odczuć. Strumyk, który płynie ku szarej przepaści. Włożyłem całą duszę w jej napisanie, choć nie o tym myślałem, pisząc ją, ale o sobie, który jestem smutny (...) Módl się za mnie, czytając, błogosław mnie za to, że ją kocham, i zapomnij o niej, jak dzisiejsze słońce zapomina o wczorajszym”.

Ale *Księga niepokoju* nie daje o sobie zapomnieć temu, kto pierwszy raz, choćby bezwiednie i na chwilę przeczyta kilka nawet przypadkowych zdań. Jest kilka takich książek, czy ksiąg, których zazdrośnie strzeżemy we własnej samotności. Wielki, prawdziwie bolesny testament Pessoa jest jedną z nich i wierzę, że przyszłość należy do tego pisarza. Jest klan wyznawców Pessoa i wyobrażam sobie, że kiedyś oni stworzą jakąś sektę i będą chodzili po ulicach czytając ludziom na głos, ot choćby takie zdanie: „Zadowolam się byle czym: tym, że deszcz przestał padać, że słońce świeci na tym szczęśliwym Południu, że banany są bardziej żółte i mają czarne plamy, że sprzedawcy rozmawiają, że istnieje ulica Srebrna z rzeką Tag, w głębi zielono-błękitno-złotawą, że istnieje swojski zakątek w systemie Świata. Nadejdzie dzień, gdy już nie będę tego wszystkiego oglądał, banany mnie przeżyją na brzegu chodnika, tak jak głosy sprzedawców i dzienniki, które chłopczyk rozłożył na rogu ulicy po przeciwnej stronie. Wiem, że banany będą inne i sprzedawcy inni, a na gazetach będzie inna data”

A.J.

Fernando Pessoa, *Księga niepokoju* napisana przez Bernarda Soaresa, wybór, przekład i posłowie Janina Z. Klawe, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2004.

*

Drugi tom *Pism* Tadeusza Borowskiego (1922–1951) – *Proza* (1) zawiera: *Byliśmy w Oświęcimiu – U nas, w Auschwitzu...* oraz *Ludzie, którzy szli*, cykl opowiadań obozowych *Pożegnanie z Marią* (1947), *Kamienny świat* (1948) oraz prozy z kręgu *Pożegnania z Marią* i *Kamiennego świata*, m.in. *Chłopiec z Biblią* oraz *Zostawcie umarłych w spokoju*. Tę całość uzupełniają *Określenia oświęcimskie* oraz mało przydatny wstęp Sławomira Buryły.

Opis zła (banalności zła) w świecie (tu: w rzeczywistości obozu koncentracyjnego). Borowski opisuje reguły obozowej rzeczywistości, jest świadkiem śmierci milionów ludzi, terroru, głodu, cierpienia, zezwierzczenia oprawców w świecie, w którym nie ma *sacrum*, w którym dominuje nihilizm (w żadnym razie anarchia). Opisuje kręgi piekła: najniższy – Brzezinkę z rampą i krematorium i wyższy – obóz macierzysty Oświęcim. Zwraca uwagę język, który służy niemal wyłącznie komunikacji w obrębie obozu, „reportażowość” narracji, jej dokumentalny wymiar, redukcja sfery przeżyć psychicznych i moralnych, cynizm narratora *vorarbeiters* Tadeusza. Tę prozę dobrze jest porównywać z *Medalionami* Nałkowskiej, *Innym światem* Herlinga-Grudzińskiego, czy z Szalamowem. W tej konfrontacji widzi się jej rysy charakterystyczne, jej ważne niedostatki i zalety. W każdym razie Borowski to prozaik znaczący we współczesnej literaturze polskiej, chociaż w jakiś ważny sposób niespełniony, jeżeli chodzi o skalę talentu i jej wykorzystanie (tu: cena, którą zapłacił). Trzeba będzie do niego wracać, a to pierwsze krytyczne wydanie jego pism (ponad pół wieku po jego śmierci) jest dobrą do tego zachętą.

M.W.

Tadeusz Borowski, *Proza* (1), opracował Sławomir Buryła, *Pisma*, tom II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

*

Najnowszy wybór opowiadań niesie potwierdzenie wszystkich wcześniej dostrzeżonych walorów tej prozy – oszczędnej narracji, dyscypliny stylu, starannej konstrukcji fabularnej i głębi opisu ludzkiej motywacji. Na tle współczesnej, pełnej infantyliizmu emocjonalnego i prymitywnego ekshibicjonizmu, prozy polskiej – twórczość Filipowicza odbija się elegancją i powściągliwością. Wynika ona przede wszystkim z szacunku dla inteligencji czytelnika, wiary w jego domyślność i zdolność antycypacji. Autor *Modlitwy dla odjeżdżających*,

jednego z najlepszych opowiadań tego tomu – wyrastał w kręgu przedwojennej lewicy artystycznej, także w czasie okupacji angażował się w jej działania polityczne i kulturalne. Sam – wprost lub przy pomocy charakterystyki postaci – często zalicza się do bezwyznaniowców lub agnostyków. Nie udaje, że jest tylko zbłądzoną owieczką lub teokratą na aksjologicznych wakacjach. A zdarzało się to wielu czołowym polskim pisarzom, i to o światowej randze.

Książka prezentuje wszystkie najważniejsze wątki twórczości nowelistycznej autora *Ogrodu pana Nietschke* (1965), bodaj najlepszej mikropowieści dotyczącej tematyki martyrologicznej i wojennej. Nawet obozowe i więzienne przeżycia nie pozbawiły wspomnień charakterystycznej ironii, poczucia absurdu i paradoksów życia pod okupacją. Ten kto szykuje się na śmierć, zostaje ulaskawiony, ten kto czuł się już wolny, ginie w głupim wypadku, spowodowanym lekko-myślnością. *Chwila na wolności* to paradoksalne odkrycie przez bohatera ambiwalencji – może wybrać w ułamku sekundy śmierć i uwolnić się od koszmaru, a jednak wybiera więzienie i tortury, bo tylko w ten sposób może przeżyć i ocaleć. Zmagania wewnętrzne, pokusa wyboru „mniejszego zła”, pójścia na skróty – zostają odrzucone. Bohater wybiera dłuższą drogę, sam sobie utrudnia życie. To częste przesłanie prozy Filipowicza, szczególnie czytelne w czasach socjalistycznego konformizmu i „małej stabilizacji”. Każde z opowiadań wojennych to jakby osobny problem filozoficzny – *Gruzy i piękne wspomnienia*, *Ze wspomnień mojego przyjaciela*, *Opowieść o kapitanie M.*, *Nasz blokowy Hans Muffke*, czy *Misja doktora Meyera* – to przypowieści o ludziach, którzy w tym nienormalnym i przewróconym do góry nogami świecie usiłują zachować zdrowy rozsądek, pozory normalności, racjonalności. Czasem ich zachowanie kończy się zwycięstwem, częściej jednak porażką, choć jedni stracili nadzieję, inni ją zachowali do końca, efekt jest zawsze nieprzewidywalny. Los jest złośliwy i nie uwzględnia żadnej, nawet najbardziej niezawodnej logiki.

Problematyka aksjologiczna jest obecna w każdym opowiadaniu. Narratorowi obcy jest wszelki fanatyzm. Rezygnuje z dogmatycznego osądzania świata wszędzie, gdzie to jest tylko możliwe. Niejednemu czytelnikowi proza ta bardziej będzie się kojarzyć z twórczością Jana Józefa Szczepańskiego i jego Conradowską etyką, niż z amerykańskim „behawioryzmem” i Hemingwayem. Nawet tytuły opowiadań nawiązują do tej wyczulonej na wszelką ułatwioną moralistykę prozy – *Opowieść niedokończona*, *Śmierć mojego antagonisty*, *Dziewczyna z lalką, czyli o potrzebie smutku i samotności* czy *Modlitwa za odjeżdżających*, *Rozmowy na schodach* – ciepły stosunek do innych, do religijnych mniejszości, do tych, którzy żyli

obok siebie zgodnie przez wieki na obszarze dawnej Rzeczypospolitej – a dziś mijają się z obojętnością, a często i z wrogością. Wspólnota ludzka oparta jedynie na jedności religijnej i językowej jest znaczącym zubożeniem kultury i jej skarleniem.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć o innym aspekcie tego tomu – jakby ogólnej pochwale życia skromnego, ograniczonego do zaspokajania najbardziej elementarnych potrzeb. *Moja kochana dumna prowincja* – tak mógłby zatytułować wybór prozy wydawca. Tytuł tego opowiadania – na poły autobiograficznego, na poły eseistycznego (bogactwo gatunkowe to osobny temat i wdzięczne na pewno pole do popisu dla literaturoznawcy) – to próba antycypowania sytuacji literatury w przyszłej, coraz bardziej stechnicyzowanej i odindywidualizowanej kulturze. Symbolizuje ją jeszcze okryty (w tamtych nieciekawych czasach) pokrowcem telewizor w salce wiejskiej biblioteki. Ale kondycja pisarza i opowiadacza ludzkich historii nie rokuje nadziei. To przemijająca epoka, nawet na prowincji, a może właśnie tam szczególnie, pustka duchowa przeszłości jest najdotkliwiej przeczuwalna. Alternatywą jest tylko wąsko rozumiany nacjonalizm, wypływający z ducha *Ogniem i mieczem* albo... pornografia. Podobne refleksje zawiera inna autobiograficzna nowela – *Opowieść niedokończona*. Pochwała prowincji – nie może być bezkrytyczna, nie może w niej zabraknąć gorzkiej ironii. Między zdehumanizowanym miastem-molochem a zaściankowym, wiejskim czy małomiasteczkowym, etosem nie ma już dawnych przedziałów, ta sama fala śmieci i elektronicznych gadżetów zalewa kraj równomiernie. Prowincja – taka, jaką opisywał Filipowicz, czy inni jej piewcy, skazana została na zagładę.

J.G.

Kornel Filipowicz, *Modlitwa za odjeżdżającymi*, Wydawnictwo Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2004.

*

Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie obrazują twórczą – translatorską i prozatorską drogę Antoniego Libery. Odsłaniają jej złożoność, a przede wszystkim uświadamiają czytelnikom, że nie jest ona ciągiem faktów niepowiązanych ze sobą, że cechuje ją konsekwencja i tajemnicza fundamentalna logika. Ustanawia ową logikę Samuel Beckett i jego Dzieło. Droga do Becketta, kiedy pozostawał on dla autora *Madame* jeszcze w ukryciu, młodzieńcze wtajemniczenia w literaturę, poprzedzające lekturę Becketta (choćby „mityczna” historia spotkań z Andrzejewskim i „cała sprawa z Miazgą”),

rozpoznawana przestrzeń arcydzieł polskich i obcych, pierwsze spotkania z autorem *Molloya* w trakcie lektury i wreszcie te realne, w konkretnym czasie i przestrzeni, aż po ostatnie w paryskiej Café Français w hotelu PLM, naprzeciwko jego domu przy Boulevard Sain Jacques. Autor *Końcówki* jest w różnych wypowiedziach i wyznaniach swego tłumacza, a przede wszystkim w jego powieści *Madame*, obecny – „niczym sylwetka Hitchcocka w jego własnych filmach” – począwszy od pierwszego aż po ostatnie zdanie. Spotkanie z Beckettem na początku maja 1986 roku odczytane zostanie przez Liberę jako „błogosławieństwo”. Kulminacja zdarzeń, punkt dojścia w twórczej drodze Antoniego Libery, a zarazem otwarcie na inne, może jeszcze głębsze, obszary rzeczywistości. To także historia, której „naoczność, przeżycie bezpośrednie przegrywa z wyobrażeniem lub z tym, czego dostarcza pamięć i język”. Bohaterem tego spotkania był jeden z największych pisarzy XX wieku. Zważywszy na to, kto mówił i co mówił w trakcie tego spotkania, zważywszy na słowa, które odtąd, gdy zostały wypowiedziane, przestały być wyłącznie słowami wypowiedzianymi w trakcie dialogu, i zaczęły znaczyć coś jeszcze innego, coś, co wymyka się doraźności i zgiełkowi codzienności, coś, co odnosi się do mającej dopiero nastąpić rzeczywistości i co przekracza świat tego, co zostało wypowiedziane, znamionowało niewątpliwie fakty niezwykle, w szczególności dla tego, kto owym „błogosławieństwem” został obdarowany. „Dziś nie mam wątpliwości – napisał Antoni Libera w swym wspomnieniu o tym spotkaniu – że sukces *Madame* zawdzięcza w dużej mierze «błogosławieństwu» Becketta i jego duchowi, który nad tym wszystkim czuwał”.

„Nauczyłem się pisać, tłumacząc, a tłumaczyłem – mówi Antoni Libera w jednym z wywiadów – głównie Becketta, jemu więc najwięcej zawdzięczać. Powie Pani, że moja powieść nie ma nic wspólnego z jego twórczością. To prawda. Niemniej jednak to od Becketta uczyłem się Formy i Kompozycji, myślenia w kategoriach Tematu i Kontrapunktu, a także prostoty i logiki wywodu, frazowania, muzyczności tekstu, a wreszcie zasady, że utwór literacki musi być wolny od rzeczy przypadkowych”.

Autor *Czekając na Godota* jest centralną postacią tej autobiograficznej książki. Pomieszczone w niej teksty – eseje, rozmowy, szkice i recenzje, mowy, dialog i liryczne osobiste wyznania budują duchowy portret Libery – erudyty, intelektualisty, tłumacza najwybitniejszych europejskich twórców, a także prozaika, autora powieści, której wątki kreują biografię artysty. Proces jego intelektualnego dojrzewania dokonywał się w świecie

„zdegenerowanym, godnym pogardy i odrzucenia”. Paradoksalnie ów czas „życia na niby”, wyzwalał siły, będące w stanie się tej rzeczywistości przeciwstawić: „zachować właściwą miarę rzeczy i mieć przy tym odwagę”. Najważniejszymi problemami *Madame* i całej twórczości pisarskiej Antoniego Libery, obojętnie czy tłumaczy on Hölderlina, Becketta, czy też pisze erudycyjne studia czy eseje, są kwestie zgłębiania rzeczywistości, odkrywania jej tajemnic poprzez język. Autor *Madame* bada możliwości języka w tej subtelnej materii, rozpoznaje relacje między pozorem i prawdą, pięknem i brzydotą, życiem i mitem, procesami przeistaczania się życia w mit czy też życia w literaturę. *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie* to autoportret Antoniego Libery, a przede wszystkim hołd złożony Mistrzowi.

G.K.

Antoni Libera, *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2004.

*

Tom zawiera najwybitniejsze i najbardziej znane (także na świecie) dramaty autora *Nienasycenia* takie jak m.in.: *Jan Maciej Karol Wścieklica*, *Wariat i zakonnica* (ponad osiemdziesiąt premier zagranicznych), *Matka*, *Janulka*, *córka Fizdejki*, *Sonata Belzebuba*, *Szewcy*, powstałe w większości w najlepszym okresie twórczości Witkacego, charakteryzujące się mistrzostwem warsztatowym i miarami dojrzałego talentu (razem szesnaście utworów).

Jak groteskowo aktualny jest „nierealistyczny” *Wścieklica* albo „naukowi” *Szewcy*, z których wydawca umieścił na skrzydełku obwoluty jakże dziś trafny cytat: „Coraz więcej jest na tym świecie pykników. Ma se radio, ma se stylo, ma se kino, ma se daktylo, ma se brzuch i nieśmierdzące, niecieknące ucho, ma se syćko jak się patrzy – czego mu trza? A sam w sobie jest ściervo podłe, guano pogodne, przebrzydłe”. Dzisiaj cała galeria takich: pokraczna galeria z Witkacego.

Ciągle nie-doceniany (mało rozumiany? za ostry czy za prawdziwy jak na nasz gust?) siedzi Witkacy w poczekalni i czeka. Może coś się ruszy po znakomitym monograficznym tomie esejów Jana Błońskiego pt. *Zawsze Witkacy?* Ale co ma się ruszać i gdzie? Po co i z jakiej racji? Szkoda Witkacego i szkoda nas.

Drugą część tomu wypełniają utwory zachowane w mniejszych lub większych fragmentach, autoparodie oraz przekłady (m.in. tak zwana *Szalona*

lokomotywa), a także około dwieście pięćdziesiąt stron not do prezentowanych dramatów.

K.M.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty III*, opracował Janusz Degler, *Dzieła zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004.

*

„Wszelako dziwne jest w tej książce materii pomieszanie” – to zdanie z *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza otwiera jako motto dwie części, z których składa się ten tom.

Rozprawka o narkotykach to doraźna publicystyka dotycząca szkodliwości nikotyny, alkoholu, kokainy, peyotlu, morfiny i eteru. Narkotyki (morfina) Witkacy zażywał już w Rosji (ale nie był morfinistą, tak jak nie był kokainistą, etc.), pod ich wpływem malował, także opisywał te stany. Rozprawka ukazała się w Warszawie w 1932 roku nakładem Towarzystwa Macierzy Szkolnej. Witkacy myślał, że to będzie hit wydawniczy, który naprawi jego nadwyrężony budżet, ale tak się nie stało. Cel, jaki określił: przestrzec bliźnich przed straszliwymi skutkami nałogów, których sam w jakiś sposób doświadczył, został zrealizowany, chociaż nie w zamierzonej skali.

Rarytasem są dziś dla nas *Niemyte dusze* – pamfletowy traktat o dewiacjach polskiej kultury i historii, studium o polskiej psychice plemiennej, próba dokonania zbiorowej psychoanalizy narodu, a w niej psychoanalizy indywidualnej w bardzo złej sytuacji politycznej i ekonomicznej, gdy cudem odzyskany po latach niewoli kraj pogrąża się w chaosie i w marazmie. „Umycie” dusz, to znaczy uświadomienie rodaków, wstrząśnięcie nimi i potarganie, aby nie doszło do zbliżającej się katastrofy (tu: sytuacja polityczna na wschodzie i na zachodzie). Co dziwnego, że nie znalazł wydawcy i *Niemyte dusze* ukazały się dopiero prawie czterdzieści lat po śmierci autora.

Tadeusz Różewicz uznał *Niemyte dusze* za jedną z najciekawszych książek w dorobku Witkacego. To nie tylko książka o kompleksie („węzłowisku”) niższości. Witkacy chce pobudzić do samodzielnego myślenia, a to jest trud nad trudy, bo „u nas ludzie lubią «zasypiać» na niewygodne tematy i skutki tego mogą być straszne” we wszystkich wymiarach życia społecznego i indywidualnego – „trzeba obowiązkowo oczyścić się od środka indywidual-

nie", mówi Witkacy i tłumaczy, naciska, żeby tak czynić. Kolejna ważna książka z przeszłości do uważnego czytania.

K.M.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, opracowała Anna Micińska, *Dzieła zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004.

*

Listy z nieba, księga druga, pasmo II huculskiej epopei Vincenza (1888–1971). Niespieszny opowiadacz snuje swoją sagę czy kronikę (a może baśń?) w nawrotach i dygresjach, tworząc z tych warstw i pasm coś na kształt ludowej gawędy.

Miłosz w eseju *La Combe* tak mówi o księgach *Na wysokiej połoninie*: „Dzieło to musi moim zdaniem okryć się patyną, zanim dostarczy inspiracji pisarzom i artystom. Gdyż bywają książki, w których patyna jest niejako przyjęta z założenia, podobnie jak w rzeźbach, zyskujących na przygaśnięciu połysku metalu czy granitu. Odgaduję u autora taki właśnie zamiar. Zapewne widzi on z góry materiał w jego liniach i bryłach już płynnych, falistych, niby stopnie w skale zarosłe mchem”.

To dzieło już okryło się patyną. Uwagę zwraca w nim energia języka i epiki rozmach. Czytamy o „pamiętnych” chrzcinach na Jasienowie u Foki, o starej wiośni, o Jonaszu i o chowaniu się przed Bogiem, o sporze między Fudorem Gielatą i dziedzicem, który kończy się zgodą. Pasma II zamyka *Żniwo górskie* dziejące się dziesięć lat po chrzcinach u gazdy Foki.

M.W.

Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie, Nowe czasy*, Księga druga – *Listy z nieba*, Fundacja Pogranicze, Sejny 2004.

*

Ten tom, wydany na 80-lecie urodzin poety, wieńczy edycję trylogii – herbertowskiej opowieści o „złoty wiekach sztuki i cywilizacji europejskiej”. Jest to szóste polskie wydanie *Barbarzyńcy w ogrodzie* w nowym edytorskim opracowaniu, z poprawkami autora. Tom drugi – *Labirynt nad morzem* i tom trzeci – *Martwa natura z wędzidłem* ukazały się także nakładem Fundacji Zeszytów Literackich i były omówione w tym dziale.

Jest to opis pierwszej podróży Herberta na zachód w latach 1958–1960, o której tak napisał w słowie *Od autora*: „Pierwsza podróż realna po mia-

stach, muzeach i ruinach. Druga – poprzez książki dotyczące widzianych miejsc. Te dwa widzenia, czy dwie metody, przeplatają się ze sobą”. Herberta interesowała ponadczasowa wartość dzieła, jego techniczna struktura oraz związek z historią. I przy tej lekturze największe wrażenie zrobił na mnie *Kamień z katedry*, w którym Herbert pisze o „łańcuchu górskim” katedr (osiemdziesiąt katedr i pięćset wielkich kościołów o wysokości kilkudziesięciu metrów), o witrażach, o modułach, o budowniczych, których nazywa astronomami krzyżowych sklepień, mistrzami, którzy kierowali pracą słowami. Te eseje o średniowieczu i gotyku włoskim (Siena) i francuskim (Chartres) są dla mnie najciekawsze.

K.M.

Zbigniew Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004.

*

To źle czy dobrze gdy literatura schodzi do dzienników? Źle, bo dzieje się tak w czasach, kiedy swobodna publiczna rozmowa jest niemożliwa. Ale, z drugiej strony, to dobrze dla formy dziennika, która wtedy jest używana przez najlepszych pisarzy i rozkwita. Jüngera zajmuje temat bezwyjściowości wypełniającej nasze czasy: „sytuacja jest nadzwyczaj pouczająca, bo tam, gdzie nie ma wyjścia, nie ma już nadziei, jesteśmy zmuszeni do bezruchu. Zmienia się perspektywa”.

Ernst Jünger swój *Journal* pisał w latach 1941–1944 w pięknie oprawionych zeszytach niebieskim lub czarnym atramentem. To dziwne zwierzę ten Ernst Jünger: kapitan wermachtu, żołnierz Hitlera, a przy tym esteta, człowiek myślący w wyrafinowany i szeroki sposób, pisarz dobrej próby. „Przeżywamy katastrofę”, „pogrążyliśmy się w bezdnie malstromu”, pisze E.J. w *Przedmowie* i mówi, że źródeł tej katastrofy i objaśnienia tego co się dzieje, szuka m.in. u Hölderlina, Dostojewskiego, Nietzschego, Conrada, także u Poe’go, Melville’a i Tocqueville’a, a przede wszystkim w Biblii, którą czyta z własnego egzemplarza od 1939 roku i oryginalnie i ciekawie komentuje na łamach *Dziennika* (nazywa ją Księgą ksiąg, księgą proroczą, pouczającą i pocieszającą w każdym czasie).

Promieniowania (*Strahlungen*) to intrygujący tytuł trzech woluminów połączonych w całość, to, jak wyjaśnia E.J., jasne i ciemne, wrażenie, jakie świat wywołuje w autorze, to światła i cienie, a także to, co odbiera się za sprawą różnych ludzi oraz coś metafizycznego, nad-przyrodzonego dane-

go człowiekowi już od urodzenia, a nawet od zapłodnienia. Światło – to ważne dla E.J. słowo: to brzmienie, życie ukryte w słowach, porządkowanie rzeczy widzialnych zgodnie z ich niewidzialną rangą. Według E.J. w najbardziej uduchowionych i natchnionych słowach i wersach kryje się modlitwa (jak u Goethego) i miłość, która jest tajemnicą mistrzostwa. Efektem przemiany (wzmagają się promienie uzdrawiające) jest ożywienie, wzbogacenie języka. U wielu język jest od razu martwy, u niektórych martwieje po latach, a u nielicznych żyje, jest ciągle żywy: E.J. mówi, że słowa jak atomy mogą zawierać jądro, wokół którego się unoszą, a którego nie wolno ruszyć, jeśli nie chce się wyzwolić nieznanych sił; mówi o cudownych jądrach słów.

Promieniowania stapiają myśli i obrazy (tu: teoria falowa i cząsteczkowa), są próbą stopienia języka hieroglifów z językiem rozumu – próbą tworzenia nowego stylu, co w literaturze jest sprawą wielkiej wagi (nowe, przystosowane do współczesności słowo, nowy styl!); E.J. mówi o krwi i duchu, o warstwie materialnej i spirytualnej, o dwoistości świata myśli i świata obrazów, o prozie surowiczej i korpuskularnej.

W *Pierwszym dzienniku paryskim* (od II 1941 – X 1942) E.J. śni się sobie jako ktoś demoniczny i niewidzialny (w istniejącej hierarchii widzialności). Mamy tu piękne opisy Paryża, zapisy spotkań z ludźmi, obiady u „Ritza”, a także nad-naturalistyczne, okropne opisy zbrodni (nadzoruje rozstrzelanie). „Jestem w sytuacji człowieka, który na pustyni bytuje między demonem a trupem”, notuje. I daje takie rady: „Trzeba zawsze pytać głębiej”. Stary pustelnik zapytany: jak żyć? – odpowiada: „Dąż do osiągalnego”, a po chwili dopełnia: „Dąż do nieosiągalnego”. Znajdujemy tu ważne zapisy o walce na szczyblach duchowych, o moralności, o nihilizmie, o wierze, o złu, o stylu („Styl w najgłębszym fundamencie opiera się na sprawiedliwości. Tylko sprawiedliwy może wiedzieć, jak ważyć słowa, zdania. Z tego powodu najlepszych piór nigdy się nie zobaczy w służbie złej sprawy”), o sztuce i o życiu w świetle wieczności, śmierci, Boga (kenoza!).

W *Zapiskach kaukaskich* (od X 1942 – II 1943) ogląda żaloszny odwrót armii niemieckiej, przedstawia obrazy z piekła: „Obficie zasiewamy zmarłych”, notuje: „Odbywa się mordowanie na olbrzymią skalę”; czuje pustkę, strach i zamęt.

Tak jak on patrzy na ludzi, tak my patrzymy na niego – to jest los wybitnych pisarzy: narzucają nam swoje widzenie i to potem obraca się za nimi

albo przeciw nim. Cały czas czyta i komentuje Biblię – właśnie te biblijne fragmenty przyciągnęły mnie do lektury *Promieniowania*.

Od 19 lutego znowu jest w Paryżu (*Drugi dziennik paryski* od 19 II 1943 – VIII 1944). Rozważania o demonach i demoniczności łączy z kimś, kogo nazywa Kniebollo (tak zaszyfrowany jest Hitler). Żyje życiem paryskim, rozważa kwestie teologiczne, stylistyczne, językowe i egzystencjalne; o Biblii mówi, że jest „zaczynem i tworzywem wszystkich dzieł pisanych”. Wie, że zbliża się klęska Niemiec. Analizuje sytuację, czyni próby syntezy. Przygotowuje się do pisania pracy o nihilizmie. Całość dopełniają prowadzone z uwagą i z wstrzemięźliwością wątki dotyczące kobiet, w tym Doctores-sy – wielkiej miłości E.J. (ostatni zapis jej dotyczy, korespondowali ze sobą do końca życia E.J.) oraz Perpetuy – żony, z którą stosunki nie układały się najlepiej.

K.M.

Ernst Jünger, *Promieniowania*, przełożył Sławomir Blaut, posłowiem i przypisami opatrzył Wojciech Kunicki, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2004.



Sylvia Plath zaczęła pisać dziennik już w wieku jedenastu lat i zaprzestała jego pisanie na trzy dni przed swoją samobójczą śmiercią w trzydziestym roku życia. *Dziennik* opublikowany przez Wydawnictwo Prószyński i S-ka zaczyna się od lata 1950 roku, więc obejmuje dorosłe lata Plath – dwaście lat, kiedy kształtowały się jej, a potem realizowały pisarskie spełnienia, bo o tym, że jej życie naznaczone jest twórczością autorka *Szklanego klosza* była jakby przekonana od zawsze. Brakuje, a skoro wiemy, że tak było, zatem uciążliwie brakuje dwóch dzienników z końcowych trzech lat życia, w tym tego pisanego prawie do ostatnich dni życia; według Teda Hughesa, męża Sylvii Plath, jeden „znikł” (i nie został odnaleziony!), drugi natomiast zniszczył on sam, co jest trudne do wyobrażenia, usprawiedliwienia i wybaczenia.

Ten obszerny tom jest świadectwem dojrzewania jednej z największych poetek amerykańskich i światowych do twórczego życia, którego długo unieść nie potrafiła – więc zabłysła na niebie krótko, niczym jasny meteor, i zagasła...

To nie było sielskie życie, chociaż z pozoru takim mogłoby się ono zdawać. Zbyt dużo w nim było ciemnych obsesji, czarnego światła wewnątrz,

zbyt mocno absorbowała ją ta druga Sylvia ciągnąca ku zamknięciu się pod „szklanym kloszem”. Jej zapisy to nieustanna wiwisekcja, wieczny kłopot z utrzymaniem równowagi między codziennością a hipnotyzującym wołaniem muzy. Nawet kiedy była szczęśliwa lub miała złudzenie szczęścia, to jednak zawsze przyjmowane było ono ze zdumiewającym niedowierzaniem, jakby szczęście było pomyłką adresową. Potrafiła ze sobą rozmawiać na stronach dziennika, ale gdy odkładała pióro... Teraz widać, że załączki późniejszej tragedii były ukryte już we wczesnych latach życia, a może nawet jeszcze przed narodzeniem się Sylvii Plath, i świadomość takiego właśnie finału nie ułatwia spokojnej lektury. Zresztą, cała jej twórczość nie jest lekiem uspokajającym – dlatego jest ważna.

A.J.

Sylvia Plath, *Dzienniki 1950–1962*, opracowała Karen V. Kukil, przełożyli Joanna Urban i Paweł Stachura, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

*

Iwaszkiewicz z większości wspomina tych, którzy umarli: „Nie pozostało z nich wiele, a czasami jednak jest to bardzo dużo”, mówi. Te wspominki, pisane na marginesach antologii *Poezji polskiej 1914–1939* Pollaka i Matuśzewskiego, ale też i inne, zebrane przez Pawła Kądziałę, obejmują kilka epok – od dzieciństwa do starości poety. Zapisy czy zapiski, „błache obrazki”, notki, luźne uwagi, po których zdaniem Iwaszkiewicza poznaje się prawdziwą klasę pisarską. Błyski pamięci, obrazy, obrazki, anegdoty, przytoczenia i cytaty. Znani i nieznani, obecni i zapomniani, od Kazimierza Albert do Eugeniusza Żytomirskiego – ponad dwieście postaci (na ok. 160 stronach) przechodzi w barwnym korowodzie, w którym idą m.in. Baczyński, Czechowicz, Gałczyński, Gombrowicz, Kasprowicz, Leśmian, Miłosz, Reymont, Staff, Vincenz, Wat, Witkacy, Żeromski, skamandryci z Iwaszkiewiczem włącznie, bo i samego siebie włączył w ten korowód, chociaż przecież obecny jest w nim od początku do końca, bo te zapisy czułe, niekiedy humorystyczne, ale i ostre, okrutne i sarkastyczne pokazują bardziej samego Iwaszkiewicza, aniżeli opisywanych. Jednak jest duża skala odbioru, oceny, współlistnienia, wzajemności. Pouczająca książka.

K.M.

Jarosław Iwaszkiewicz, *Portrety na marginesach*, opracował Paweł Kądział, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2004.



Czesław Miłosz w *Przedmowie* do *Storge* swojego kuzyna Oskara Miłosza pisał: „Poezja europejska od wielu stuleci krążyła wokół (...) jednego tematu Upadku i Zbawienia, i on to rządzi dwoma jej arcydziełami, *Boską Komedią* i *Faustem*”. „Duchowym nauczycielem” autora *Miłosnych wtajemniczeń* był Goethe. Thomas Stearns Eliot za najważniejszych artystów słowa w europejskiej literaturze uważał Dantego, Szekspira i właśnie Goethego. Profesor Jacek Bolewski SJ, autor m.in. *Objawienia Szekspira* (2002), *Sztuki u Boga* (2003) wydał w ubiegłym roku monografię poświęconą wybranym utworom niemieckiego poety-pisarza pt. *Głębia Goethego*. „Jako teolog – pisze autor we wstępie – a nie krytyk literacki, proponuję wypłynięcie na głębię Goethego w inny sposób aniżeli śladem uczonej egzegezy tekstu. Bardziej interesuje mnie droga człowieka, którego cała twórczość to nieustające wyznanie, świadectwo kształcenia się – kształtowania siebie... Dalsze rozważania łączą więc elementy życia Goethego z dojrzewaniem jego dzieła. Trzy części składające się na prezentowaną tu książkę, zostały poświęcone najważniejszym – arcydziełom, spinającym początek i koniec twórczości poety-pisarza. Tryptyk nie rości sobie pretensji do prezentacji całości, jednak aspiruje do godnej reprezentacji, skoro skupia się na wierzchołkach, szczytowych osiągnięciach, do których autor zmierzał drogą życia.” Te trzy arcydzieła tryptyku to: *Wilhelm Meister, Powinowactwa z wyboru*, według Tomasza Manna „największa nie, ale najwyższa powieść niemieckiej literatury”, *Faust*. Wyjątkową wartością studiów o Goethem o. Jacka Bolewskiego SJ jest nie tylko bogactwo interpretacji, dostrzeganie związków pomiędzy biografią a twórczym rozwojem autora *Fausta*, ale przede wszystkim zgłębianie warstwy teologicznej arcydzieł literatury niemieckiej. Przykładem pogranicza literatury i teologii tych niezwykłych studiów może być finał rozważań pierwszej części poświęconej powieści *Wilhelm Meister*. Bohater osiągnąwszy dojrzałość, przestając być dzieckiem w sensie fizycznym, staje się nim w sensie duchowym – wobec Ojca, który jest w niebie – jak pisze autor: „przyjęcie daru wymaga wyrzeczenia – wysłowienia swego Tak w obliczu Niewysłowionego”. Równie pogłębione w sensie teologicznym jest odczytanie powieści *Powinowactwa z wyboru*, której tajemnica polega na uznaniu świętego prawa małżeństwa i „powinowactwa z wyboru”, objawienie miłości nie z tego świata, absolutnej i nie znoszącej sprzeciwu, Bożej miłości, ale jednocześnie sprzeciw wobec niej. I wreszcie *Faust* – dramat, w którym Goethe objawia prawdę o sensie ludzkiego życia, iż – jak pisze o. Jacek Bolewski – „nieustanne

dążenie człowieka znajduje dopełnienie dzięki pomocy z góry, z którą spieszy «wieczna miłość», i to w postaci «wiecznej» kobiecości”. *Głębia Goethego* to wędrówka po jednym z najważniejszych artystycznych światów, o wyrazistych chrześcijańskich korzeniach.

G.K.

Jacek Bolewski SJ, *Głębia Goethego*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2004.

*

Tom wspomnień o Czesławie Miłoszu, z których najważniejsze (najdobitniej i najczulej brzmiące) są głosy dwóch poetek i jednego poety: Wisławy Szymborskiej *Święto* (tak jakby pisała o Mickiewiczu), *Medytacja* Julii Hartwig i przede wszystkim *Śmierć starego króla* oraz *Co zdarzyło się w Kolonie* Seamusa Heaney’a, rzeczy, które wybrzmiały najczyściej i na najwyższej wysokości i zrozumiale są w wielkiej skali.

Inne głosy. Helen Vendler napisała, że był dla niej światłem – mówi o jego mierze cierpienia i samotności, o „pieczęci Ja, tożsamości odcisniętej w tonach”. O wierze Miłosza we współczucie mówią Jene Hirshfield i Ireneusz Kania. O poezji jako ćwiczeniu (poszukiwaniu) duchowym i o epifaniach Miłosza mówi o. Jan Andrzej Kłoczowski OP.

Przejmujące świadectwa dają Andrzej Szczeklik, ksiądz Jerzy Szymik, Ryszard Krynicki, Jane Hirshfield oraz Marek Skwarnicki, którzy wspominają niebywałe wydarzenia-dowody.

Razem zebrano czterdzieści siedem wypowiedzi czterdziestu pięciu osób, wypowiedzi różnej jakości i wartości nie wiadomo według jakiego klucza ułożone, w większości znane z „Tygodnika Powszechnego”. Na okładce piękna, jasna i świetlista fotografia Joanny Helander.

K.M.

Czesław Miłosz *in memoriam*, redaktor tomu Joanna Gromek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

*

Katalog wystawy fotografii Bohdana Paczkowskiego z warszawskiej Galerii Kordegarda – *witold gombrowicz vence-chiavari 1965–1968*. Piękne, asetyczne i wyraziste portrety wykonane aparatem lustrzanym Practica, z obiektywem Tessar, przeważnie z użyciem błon czarno-białych Kodak Plus-X.

W pierwszej części obraz i słowo: jedenaście dużych fotografii, w których wyeksponowana jest w zbliżeniach i z różnych stron twarz Witolda Gombrowicza, a obok cytaty z *Dziennika* w wyborze Marii i Bohdana Paczkowskich. Część druga – dokumentacja: trzydzieści znanych i nieznanych fotografii, tu w mniejszym formacie – klatki, z których zostały stworzone portrety z części pierwszej. Dotyczą lat 1965–1968, a więc końcowych lat życia i pobytu pisarza w Vence (willa „Alexandrine”), a także z Chiavari, gdzie odwiedził Paczkowskich. Na fotografiach obok Rity Labross między innymi Mrozek, Jeleński, Lenica. Takie piękne albumy z fotografiami pisarzy (wcześniej pisałem tu o albumach poświęconych Miłoszowi) są świetną propagandą literatury w tym miałym i antyliterackim świecie. Całość dopełnia wkładka z kalendarium pobytu Gombrowicza w Europie (1963–1969).

K.M.

witold gombrowicz, vence-chiavari 1965–1968, opracowanie edytorskie Piotr Kłoczowski, projekt graficzny i typograficzny Janusz Górski, słowo/obraz terytoria, Warszawa 2004.

*

Ponad 800-stronicowy tom korespondencji Jerzego Giedroycia z przedstawicielami ukraińskiej emigracji, m.in. Bohdanem Osadczukiem, Borysem Lewyckim, Iwanem Łysiakiem-Rudnyckim, Jurijem Ławryniemką, Jurijem Szerech-Szewelowem – wybór z zespołu listów przechowywanych w Archiwum Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte. Jest to świadectwo wielkiej pracy Jerzego Giedroycia nad kwestią ukraińską, którą Redaktor „Kultury” uważał za jedną z najważniejszych dla przyszłości Polski, istotną część nowej polityki wschodniej, której był głównym architektem.

Historia Ukrainy jest w Polsce słabo znana. Wiadomo, że bez Ukrainy nie będzie imperium sowieckiego, czyli jednego z największych naszych zagrożeń. Ukrainą Jerzy Giedroyc fascynował się już od czasów studiów, a potem pogłębiał jej znajomość i rozumienie (m.in. pod wpływem Stanisława i Jerzego Stempowskich). Wspierał ukraińskie inspiracje niepodległościowe i uważał, że Polacy są w stanie stworzyć stabilne wielonarodowe państwo (idea jagiellońska). Po wojnie od razu nawiązał kontakty z ukraińską emigracją, drukował w „Kulturze” pisarzy i publicystów ukraińskich.

Listy dają pojęcie, ile trudu i wysiłku wymagało podtrzymywanie i kultywowanie tych często bardzo burzliwych stosunków, pokazują fazy przemian, jakim podlegały. Bogumiła Berdychowska we wstępie pt. *Giedroyc i Ukraińcy*

omawia m.in. ukraińską strategię „Kultury” (tu m.in. kwestia granic, dziedzictwo historyczne, konteksty międzynarodowe).

Koncepcja polityki wschodniej i normalizacja stosunków polsko-ukraińskich sformułowana w środowisku „Kultury” miała zasadniczy wpływ na kształtowanie się polityki zagranicznej III Rzeczypospolitej. A i Ukraińcy zaczynają coraz bardziej doceniać rolę Jerzego Giedroycia i pod jego wpływem polityki polskiej dla rozwoju wolnej Ukrainy.

Mamy w tych listach wiele szczegółowych rozważań, snucie planów, koncepcji i zamierzeń, dochodzenie do realizacji skomplikowanych spraw i wzór postępowania na przyszłość ku polskiemu i ukraińskiemu pożytkowi, a więc i ku pożytkowi Europy.

M.W.

Jerzy Giedroyc, *Emigracja ukraińska. Listy 1950–1982*, wybór, wstęp i przypisy Bogumiła Berdychowska, listy autorów ukraińskich przełożyła Ola Hnatiuk, *Archiwum Kultury*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2004.



Tak jak Juliusz Mieroszewski, nagle wydrukowany w „Gazecie Wyborczej”, ukazał się jak olbrzym w tej szarej, płytkiej i nudnej gmatwaniu tekstów dzisiejszych pozał się Boże komentatorów i analityków, tak Tacyt (ok. 55 – ok. 120) jawi się wśród historyków współczesnych, chociaż czasy są bardzo ciekawe i skomplikowane, właśnie wznowionymi *Dziełami*, których kompletny przekład polski ukazuje się po raz trzeci od 1947 roku.

Największy obok Tukidydesa dziejopisarz rzymski, dla którego głównym wzorem był Cycero (tu: styl i język, idee, myśli i motywy), okazuje się bardzo aktualnym pisarzem i myślicielem. W *Dialogu o mówcach*, który jest jednym z najpiękniejszych pomników literatury rzymskiej (wzorowany m.in. na pismach Platona), protestuje przeciw nadużywaniu słowa i głosi zwięzłość wyślowienia. *Żywot Juliusza Agrykoli* i etnograficzna monografia o Germanii charakteryzują silne antytezy, krótkie i dosadne charakterystyki, zwięzłość i koloryt poetycki. I tak te trzy mniejsze pisma stanowią wstęp do wielkiej twórczości Tacyty – do *Roczników* i *Dzieł*.

Dzieje są opisem czasów, w których żył Tacyt (zaczynają się od 1.1.69 roku). Tacyt pokazuje w nich talent narracyjny i dramaturgiczny: dramatyczne, bardzo efektowne, malownicze sceny patetyczne, historia ukazywana jako tragedia; zajmuje go psychologia tłumu, a także duchowe życie jednostki.

Roczniki (niepełne) zaczynają się od zgonu boskiego Augusta (14 rok), a kończą się tam, gdzie zaczynają się *Dzieje*, głównie ukazując rządy i dramaty Tyberiusza i Nerona. Są bardziej dojrzałe niż *Dzieje*, a ich artyzm osiąga najwyższą doskonałość. Jak pisze w przedmowie tłumacz: „(Tacyt) stworzył z czasem własny, całkiem oryginalny styl, będący jakby odbiciem jego natury refleksyjnej, pogłębionej, o wyraźnym podłożu etycznym. Styl ten odznacza się powagą, surowością, patetycznością i powściągliwością w wysłowieniu. Ważkość myśli decyduje o całej dykcji Tacyta, którego hasłem jest zalecenie Seneki *plus signi ficare quam loqui* (więcej dawać do zrozumienia niż mówić wprost) (...) Dramatyzując opisywane wydarzenia, usuwał mniej ważne szczegóły, a uwydatniał wstrząsające i obliczone na efekt”.

Jako historyk był poważny i rzetelny, chociaż nie był bezstronny: szukał w historii głównie przykładów na to, co dobre, albo pociechy przeciw złu; pisał dzieje z obranym z góry celem moralizującym. Był konserwatystą i pesymistą. Stosował zasadę przyczynowości, ale jednocześnie uwzględniał przyczyny metafizyczne (w jego przypadku wiarę w ingerencję bogów). Na *Rocznikach* i *Dziejach* opierali się zarówno zwolennicy absolutnych rządów, jak i demokracji. Tworzywo literackie czerpali z niego m.in. Corneille, Racine, a u nas (z przekładów Naruszewicza) Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Krąszewski czy Sienkiewicz.

K.M.

Tacyt, *Dzieła*, z języka łacińskiego przełożył i przedmową opatrzył Seweryn Hammer, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2004.

*

W poszukiwaniu mądrości życia, tom II – *Parerga i Paralipomena* (1851) (tom I ukazał się w Bibliotece Klasyków Filozofii), późna praca Artura Schopenhauera (1788–1860), która przyniosła mu spóźnioną sławę, obejmuje, zgodnie z tytułem, drobne przyczynki i uzupełnienia do głównego dzieła *Świat jako wola i przedstawienie* (1819). Ideą przewodnią systemu Schopenhauera jest pesymizm, przeświadczenie, że świat z istoty jest zły, niezdalny do naprawy. Bez złudzeń i z dystansu obserwował świat i panoszące się na nim zło, którego nie akceptował. Szukał prawdy. Uważał, że zadanie filozofii polega na metafizycznym uzasadnieniu wniosków, jakie płyną z doświadczenia: „Podstawą i gruntem, z którego wyrasta nasze poznanie i wszelka

nauka, jest coś, czego nie da się wyjaśnić (...) To, czego nie można wyjaśnić, przypada w udziale metafizyce", mówi w *Parergach*. Metafizyka była dla niego poszukiwaniem prawdy. Ten tom, zawierający drobne pisma filozoficzne – dodatkowe uwagi podporządkowane głównemu zagadnieniu oraz rzeczy opuszczone, nieuwzględnione w głównym dziele, a ważne dla jego zrozumienia – jest świadectwem dalszych metafizycznych dociekań wielkiego filozofa, czynionych na kanwie rozmyślań między innymi o filozofii i jej metodzie, o nicości istnienia, o cierpieniu na świecie, o samobójstwie, o religii, o pisarstwie i stylu, o czytaniu i książkach, o języku i słowach, o hałasie i wrzawie. Pytania, które stawia Schopenhauer, nic nie straciły na aktualności, trzymają się mocno i mają inspirującą moc, pobudzają do myślenia i poszukiwania. Czego więcej można spodziewać się po filozofii?

M.W.

Artur Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i Paralipomena*, tom II, przełożył i opracował Jan Garewicz, wstęp Hanna Buczyńska-Garewicz, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2004.

*

Tom IV zawiera dokumenty trzech soborów uznawanych za powszechne (generalne) w Kościele łacińskim: Soboru Laterańskiego V (1512–1517), Soboru Trydenckiego (1545–1563) oraz Soboru Watykańskiego I (1869–1870).

Sobór Laterański V podjął problem reformy Kościoła (brał w nim udział m.in. prymas Polski Jan Łaski), która w praktyce nie została wdrożona w życie (m.in. problem różnych form symonii w kurii rzymskiej). Ostatnia sesja nałożyła dziesięciny z wszystkich beneficjów kościelnych w celu zorganizowania wyprawy przeciw wrogom Kościoła.

Sobór Trydencki przeciwstawił się nurtom reformatorskim Marcina Lutra i Jana Kalwina. Uchwalono ważne dekryty m.in. o usprawiedliwieniu, o sakramentach, o odpustach i o indeksie ksiąg (w roku 1552 przerwano obrady, które podjęto dopiero dziesięć lat później). Czytając te dokumenty wchodzi się w wiele zawężających szczegółów dotyczących spraw wiary, co niekiedy jest bardzo pasjonujące i pouczające, znacznie rozszerzające horyzonty naszego religijnego widzenia świata.

Sobór Watykański I zajmował się w czasach formowania się i rozprzestrzeniania ideologii Marksa i teorii Darwina m.in. nieomylnością papieża (Kościół „obłączony twierdzy”) – konstytucja dogmatyczna *Pastor aeternus* o usta-

nowieniu prymatu w osobie świętego Piotra, o jego ciągłości w biskupach Rzymu, o jego naturze oraz o nieomyślności biskupa Rzymu, którego definicje są niezmiennialne bądź nieodwołalne „same z siebie, a nie na mocy zgody Kościoła”.

Teksty łacińskie i polskie uzupełniają liczne indeksy.

M.W.

Dokumenty Soborów Powszechnych, tom IV (1511–1870), układ i opracowanie ks. Arkadiusz Baron, ks. Henryk Pietras SJ, „Źródła Myśli Teologicznej”, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.

*

Książka o Orygenesie autorstwa jednego z najlepszych jego znawców – o. Crouzela, badacza i apologety. Urodzony ok. 185 roku, w IV tzw. Złotym Wieku Ojców duchowy mistrz wielkich doktorów, pod koniec tego wieku uznany m.in. przez Hieronima za heretyka i potępiony. Ten największy teolog, jakiego wydał Kościół Wschodni, jest symbolem najbardziej zdumiewającej sprzeczności w myśli chrześcijańskiej. Reprezentuje teologię poszukującą, której celem jest rozważanie wszelkich za i przeciw w danej kwestii, a nie podawanie rozwiązań. Stworzył monumentalne, zachowane we fragmentach dzieło porównywalne z dziełem św. Augustyna i św. Tomasza. Nadano mu przydomek *Adamantios*, czyli człowiek ze stali, bądź z diamentu (etymologicznie „nie dający się oswoić”). Jest „kamieniem, który ostrzy nas wszystkich” (Grzegorz z Nazjanzu) oraz Mistrzem Kościołów po Apostole. Kontrowersji jest wiele i to od wieków, skoro napisano, że już św. Hieronim często miał doświadczać wobec niego rozdzierających wahań. O. Crouzel ukazuje Orygenesesa jako teologa i filozofa, jako człowieka Kościoła przejętego przede wszystkim Ewangelią. W mistrzowski sposób uczy jego metody pracy i pomaga zrozumieć zasady jego interpretacji Pisma. W części pierwszej omawia życie, dzieło i osobowość Orygenesesa. W częściach następnych analizuje trzy główne aspekty jego myśli i jego doktryny, przedstawiając kolejno Orygenesesa egzegetę, mistyka i spekulatywnego teologa. W *Epilogu* raz jeszcze stwierdza, że zarzuty wobec Orygenesesa są do odparcia i chociaż przyznaje, że użył on paru niezręcznych wyrażen, to i tak „potomność obeszła się bardzo niesprawiedliwie z jednym z tych ludzi, którym myśl chrześcijańska zawdzięcza najwięcej” i przytacza zdanie Erazma z Rotterdamu: „Jedna strona z Orygenesesa więcej mi mówi o chrześcijańskiej filozofii (i pobożności) niż dziesięć stron z Augustyna”. Ten tom, który chyba jak żaden inny przybliży nam osobę i dzieło Orygenesesa,

wieńczą obszerne bibliografie (m.in. kompletna bibliografia polskich przekładów dzieł Orygenes z lat 1901–2003) oraz indeksy, inspirujące do dalszej drogi w tamtą ważną stronę.

M.W.

Henri Crouzel, *Orygenes*, przekład Janusz Margański, wydanie II poprawione, Wydawnictwo Homini, Kraków 2004.

*

Grek, mnich żyjący na przełomie V i VI wieku, który miał największy wpływ na rozwój chrześcijańskiej myśli mistycznej: Pseudo-Dionizy Areopagita. Tom pt. *Pisma teologiczne* obejmuje całe jego dzieło (*Corpus Dionysiacum*). Ustala w nim archetypy, wzorce myślenia mistycznego obowiązujące tak na Wschodzie jak i na Zachodzie; wywarł wpływ m.in. na św. Tomasza z Akwinu, tzw. szkołę nadreńską – mistykę spekulatywną Mistra Eckharta, Jana Taulera, także Jana Ruysbroeka, która znalazła swoje ukoronowanie w dziełach św. Jana od Krzyża.

Pseudo-Dionizy głosił naukę o całkowitej niepoznawalności Boga samego w sobie. Droga do Boga, do mistycznego z Nim zjednoczenia, jest poznaniem, które jest niewiedzą, bo rozumowe poznanie Boga jest niemożliwe (wiedza dotyczy zawsze czegoś niższego od Boga). Sama wiedza o Bogu jest mistyczną nieznajomością Boga (mądrość Krzyża jest nad jakąkolwiek mądrością ludzką). Można więc głosić, tak jak mówi św. Paweł, tylko nieznanego Boga, w swojej ku Niemu wędrówce przez poszczególne stopnie hierarchii, doznając oczyszczenia, oświecenia i zjednoczenia z Bogiem w miłości poprzez przyjmowanie i przekazywanie dalej niebiańskiego światła (od tej zdolności zależy stopień w hierarchii). Hierarchia jest miejscem spotkania miłości Boga do stworzeń i stworzeń dążących do zjednoczenia z Bogiem (do szczęścia przebóstwienia).

Według Pseudo-Dionizego najlepszym sposobem mówienia o Bogu jest mówienie w „kategoriach najwyższej negacji”, a więc takie, które istnieje w teologii negatywnej, czyli apofatycznej (wspaniałą realizację znajdujemy u Mistra Eckharta). I właśnie teologię negatywną nazywa „teologią mistyczną”, ponieważ nie jest ona tylko pewnym sposobem wypowiadania się o Bogu, ale drogą, która wiedzie na szczyty świętości i mistyki (przeciwieństwem jest teologia pozytywna, czyli katafatyczna). W swoim najważniejszym traktacie – *Teologii mistycznej* mówi, że aby dojść do prawdziwego poznania Boga, należy podążać drogą kolejnych zaprzeczeń: najpierw trzeba zaprzeczyć, że

jest On czymkolwiek z tego, co możemy poznać przez zmysły, następnie, że jest On czymkolwiek z tego, co możemy poznać intelektem, a na koniec trzeba zaprzeczyć, że jest On jakimkolwiek naszym zaprzeczeniem, bo nawet przez zaprzeczenia nie jesteśmy sobie w stanie przybliżyć Jego tajemnej i wszystko przekraczającej natury. Mówimy wtedy, jeżeli chcemy mówić, o ciemności (mistycznej ciemności) i o Nic (w świecie literatury jest to w genialny sposób przedstawione na przykład u Dostojewskiego (ciemność) i u Becketta (Nic)). Bardzo ważna książka!

K.M.

Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, tłumaczenie Maria Dzielska, Przedmowa ks. Tomasz Stępień, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.

*

Było pięciu, a właściwie siedmiu Pascalów, jeden świetniejszy od drugiego, a wszystkich mieścił w sobie jeden Blaise Pascal (1623–1662) – geniusz i mistyk, chociaż nie wiem, w jakiej to się powinno pisać kolejności.

Została mu dana mistyczna wizja (1654), którą zapisał w natchnieniu (*Pamiętka*) i do końca życia nosił zaszytą pod podszewką. Od osiemnastego roku życia nie przeżył ani jednego dnia bez bólu, chodził w żelaznym pasie (co odkryto po jego śmierci), żył jak mnich, pragnął czystości dla siebie i dla innych, słyszał głos Chrystusa, wyzbywał się własnego ja („Ja jest wstrętne”), a jego główną lekturą było – oprócz Epikteta i Montaigne’a – Pismo Święte, które czytał po łacinie i po hebrajsku i prawie całe znał na pamięć. „Niech Bóg nigdy mnie nie opuści” – to były jego ostatnie słowa.

Był genialnym fizykiem i matematykiem, odkrywcą praw, które zrewolucjonizowały te dziedziny. Był także jednym z największych francuskich pisarzy, podejmującym najdonioślejszą tematykę i przyczyniającym się do rozwoju języka ojczystego. Jego uwagi o formie (budowanie dzieła z fragmentów), o języku (precyzja słownictwa) i o stylu (trzy zasady: zwięzłość, symetria, kontrast) są skarbem dla współczesnego pisarza.

Głosił apologię ubóstwa i surowość obyczajów; mówił, że aby ocalić swoją szansę zbawienia, należy wycofać się ze świata, chociaż przecież angażował się w wielkie spory epoki (janseniści-jezuici). Fascynowały go wielkie kwestie teologiczne (np. łaska a obowiązki moralne) i wielkie tematy (miłość własna, lenistwo i żądza panowania). Odkrył prawa rządzące przypadkiem, był zafascynowany nieskończonością, zależnością świata liczb i świata języka (tu: Ka-

bała); wyraźnie rozróżniał poznawanie Boga od kochania Go. Mówił, że: „Istnieją jedynie dwa rodzaje osób godne miana rozumnych: ci, którzy służą Bogu całym sercem, bo Go znają; ci, którzy szukają Go całym sercem, bo Go nie znają”. Każde zdanie, a nawet słowo Pascala zasługuje na zastanowienie. Ilu jest takich pisarzy? Ta biografia, naszpikowana cytataми, jest dobrym wprowadzeniem do ponownej lektury *Myśli*, *Rozpraw i listów* i *Prowincjałek*.

K.M.

Jacques Attali, *Pascal*, przełożył Jerzy Kierul, „Biografie Sławnych Ludzi”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004.

*

Książka Lwa Szestowa *Na wiesach Iowa (Na szalach Hioba)*, ukazała się po rosyjsku i po niemiecku po raz pierwszy w 1929 roku. Składa się z trzech części: *Objawienia śmierci*, *Zuchwałość i pokora* i *W stronę filozofii historii*, całość poprzedza rozprawa, wyznanie wiary myśliciela – *Nauka i swobodne poszukiwanie*. Píše w niej Szestow: „Przy wypracowanych przez naukę metodach poszukiwania prawdy – zostaliśmy w fatalny sposób skazani na to, ażeby to, co najważniejsze, najbardziej dla nas znaczące, wydawało się nam czymś nieistniejącym *par excellence*. Kiedy zjawia się ono przed nami, opanowuje nas szalony strach, dusza boi się, że wielka Nicość pochłonie ją na zawsze, i ucieka, bez oglądania się za siebie – ucieka tam, gdzie triumfują bez troskie kobiety z Tracji”. Szestow był, jako myśliciel, bardzo radykalny – uważał „tradycję filozoficzną – pisał Cezary Wodziński – za nieprzerwane pasmo błędów i fałszów”. „Odrzucał rozum z jego nieograniczonymi roszczeniami i konieczność, autorytet i oczywistość, powszechnie obowiązujące sądy i wieczne, niepodważalne prawdy, zniewalające wszystkich normy etyki i apodyktyczne prawa moralne, by wbrew nim wysławić przypadek i wyjątek, kaprys i samowolę, cud i tajemnicę”. Nie godził się Szestow z utożsamianiem dobra i rozumu, a więc tego, co stanowi fundament cywilizacji Zachodu. Istota bycia człowieka w świecie, jak twierdził, objawia się w sytuacji opuszczenia, kryzysu, tragedii, mroku. Dopiero tu, w poczuciu bezmiernej rozpacz, objawia się człowiekowi prawdziwy byt, dopiero tu staje wobec prawdziwej, ostatecznej i najważniejszej rzeczywistości. Ale rozpacz to absurd. „(...) rozpacz, która nas ogarnia, kiedy stajemy wobec Absurdu – pisał Czesław Miłosz w esej *Szestow albo czystość rozpacz* – prowadzi nas poza dobro i zło, do aktu wiary”.

Na *szalach Hioba* to książka, która zawiera „długie duchowe wędrówki” – eseje filozoficzne o Spinozie (*Synowie i pasierbowie czasu*), o filozofii Pascala (*Noc w Gethsemani*), o Plotynie (*Szalone mowy*), o etyce i ontologii (*Czym jest prawda?*), a także o Dostojewskim (*Przewyciężenie oczywistości*) i Tolstoju (*Na sądzie ostatecznym*). Postacią, która pojawia się w głębokim i ukrytym tle rozpraw i esejów, jest biblijny Hiob, ów „żółw, niedomyślny i nieruchliwy, rozgnieciony przez uroczysty chór zmierzający do świątyni” – by posłużyć się odniesieniem do *Ennead* Plotyna, Hiob najważniejszy, według Szestowa, filozof w dziejach ludzkości. W poglądach stoików i Plotyna, który przejął ich interpretację sensu istnienia i losu człowieka, jednostka nic nie znaczy, ważne jest to, co ogólne, nie to, co szczególne. Z Księgi Hioba zaczerpnął Szestow motto do swej książki:

O, gdyby zważono udrękę moją i położono na szali całą nędzę moją!
Byłyby cięższe niż piasek morski, dlatego są [szalone] moje słowa.

(W przekładzie Miłosza mowy są „gwałtowne”, „szalone” zaś bliższe intencjom Szestowa, czytamy w przypisie.) Szaleństwo Hioba, „gwałtowność” jego mów, w kontekście *Ennead* Plotyna, są przeciw interpretacji świata opartej na oczywistościach, konsekwencji i logice koncepcji świata zaczarowanego przez rozum. Dla autora *Ennead* „uwolnienie się od zewnętrznego świata oznaczało pozbawienie tego ostatniego czaru rzucanego nań przez rozum”. Szaleństwo antycznego filozofa to trwoga jego duszy – „Dopóki dusza znajduje się w ciele, śpi głębokim snem”. Tu jest początek ekstatycznych mów Plotyna, tutaj kłębią się sprzeczności i być może dlatego schodząc od czasu do czasu z ateńskiego traktu, wstępuje na trakt jerozolimski, zaś jego myśl podąża śladem znanym z monologów Hioba. Do Stwórcy, „(...) tego Jednego – jak pisze Szestow – który stworzył nasz dziwny, widzialny świat, zwraca się dusza Plotyna w rzadkich chwilach natchnienia i uniesienia. Widzi wówczas, że na nowych nieznanym dotąd ludziom szalach boleść Hioba rzeczywiście przeważa ciężki piasek morski, wtedy mowy jego stają się «szalone», w filozofie rodzi się psalmista”.

G.K.

Lew Szestow, *Na szalach Hioba. Duchowe wędrówki*, przełożył Jacek Chmielewski, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003.

*

Tom otwiera odczyt o Piotra Rostworowskiego o istocie modlitwy psalmami. Autor mówi o duchowej głębi i pięknie *Psalterza*. Nieposłuszeństwo

wobec Boga powoduje utratę daru modlitwy, czyli daru osobistego kontaktu z Bogiem i zdolności chwalenia Go, a bez modlitwy człowiek jest wyjałowiony i nędzny: „widok człowieka, którego duch nie zna słodczy modlitwy, przejmując nas zgrozą”. Ale człowiek ma psalmy – pieśni natchnione, które w języku człowieka dał mu Pan, czyli ma skarb nieoceniony. Ojcowie mówią, że człowiek jest wtedy doskonały, gdy całkowicie zestraja się wewnętrznie z treścią i formą psalmów: „Psalmy są Księgą pielgrzyma w drodze do Niebieskiej Jerozolimy”, są Księgą Boga i człowieka i trzeba dużej pracy wewnętrznej, żeby mogły one brzmieć w człowieku w swojej sile i prawdzie – trzeba wewnętrznego oczyszczenia, którego najwyższym stopniem jest kenozo. „Jest w tych natchnionych poematach coś niepojętego, jakaś usystematyzowana pełnia, bogatsza od wszystkich ludzkich dzieł”, mówi o. Piotr, „radość psalmów to jakaś radość inna od wszystkich ziemskich radości, to radość zwycięska”. W tomie mamy medytacje dotyczące dwudziestu czterech psalmów: od 1. poczynając a na 132. (131.) kończąc.

M.W.

o. Piotr Rostworowski, *Medytacje nad psalmami*, Wydawnictwo Benedyktynów TYNIEC, Kraków 2004.

*

Są to sławne rekolekcje Kardynała Karola Wojtyły wygłoszone w Watykanie od 8–12 marca 1976 roku dla papieżu Pawła VI i jego najbliższych współpracowników, które w jakiś sposób utorowały mu drogę na tron papieski. Tekst ozdabiają i uzupełniają piękne fotografie Adama Bujaka, a całość została przygotowana i wydana na 85. urodziny Ojca Świętego.

Te Rekolekcje Wielkopostne to wizja świata i Kościoła, świadectwo wielkiej wiedzy i wiary przyszłego papieża, Słowo Życia. W konferencji wprowadzającej obszernie cytuje *Psalm 139* „Boże, przenikasz i znasz mnie...” i odwołuje się do słów proroczego kantyku Symeona i słów o „znaku, któremu sprzeciwiać się będą”.

Rzeczywistość Boga – rzeczywistość człowieka i *Itinerarium mentis in Deum* („Droga umysłu ku Bogu”), wewnątrz człowieka i wewnątrz stworzenia – w całym stworzeniu jest to droga dostępna tylko człowiekowi – droga nie tylko umysłu, ale całego człowieka (*itinerarium hominis*). Przez nieprawość, wewnętrzną pustkę albo duchową miałość niektórzy wymazują Boga, głoszą, że Go nie ma, że umarł i kultywują cywilizację śmierci. A jak mówi Pismo, tylko głupi mówią, że nie ma Boga (*Księga Mądrości* 13, 1 czy *Psalm* 53 (52)). W Biblii mądrość okarżona jest z miłością.

Przeciwnicy budują jakieś przeciwstawne drogi (*antytinerarium*), które niszczą cały porządek duchowy, niszczą człowieka i świat (zło). Błądzą i giną w ciemności. A jak mówi święty Jan od Krzyża: „By dojść do tego, czego nie poznajesz, musisz iść przez to, czego nie poznajesz. By dojść do tego, czego nie posiadasz, musisz iść przez to, czego nie posiadasz. By dojść do tego, czym nie jesteś, musisz iść przez to, czym nie jesteś”.

Milczenie i Majestat Boga. I Słowa Boga. I jego miłość, bo Pan nieskończonego Majestatu jest Bogiem Przymierza i to od początku dziejów: „W całym opisie Księgi Rodzaju czuje się serce!”, mówi Kardynał Wojtyła. „Bóg nieskończonego Majestatu jest blisko nas!”

Tak jak jest Bóg i szatan, zły duch, jest Słowo i anty-Słowo, Ewangelia i anty-Ewangelia. Szatan od początku jest ojcem kłamstwa, dawcą pychy, kreatorem negacji, zniszczenia i śmierci. Od drogi negacji Kardynał Wojtyła przechodzi do rozważań tajemnic radosnych różańca, rozważa tajemnicę Ducha Świętego, tajemnicę Jezusa Chrystusa, cenę odkupienia i dalej – tajemnice bolesne; mówi o niesprawiedliwości i sprawiedliwości, o krzyżu, w którym jest utajona Boska moc odkupienia świata i usprawiedliwienia człowieka przed Bogiem; mówi o Eucharystii o tajemnicy człowieka w Chrystusie. Dalej – rozważa tajemnice chwalebne, a potem skupia się na tajemnicy człowieka, na roli modlitwy i sakramentu pokuty, mówi o tajemnicy śmierci (*mysterium mortis*) i pozostającej z nią w ścisłym związku tajemnicy grzechu, o prawie oczyszczenia i tajemnicy czyśćca, którą tłumaczy porządek miłości i zjednoczenia z Bogiem.

Na zakończenie tych rekolekcji przyszedł papież mówi o Tajemnicy Ostatecznego Spełnienia, rozważa Drogę Krzyżową, kończąc Tajemnicą Maryi i przywołaniem *Signum magnum* – „Znaku wielkiego na niebie” (Ap 12,1).

Droga i znak. Rzeczywistość drogi i rzeczywistość znaku. Rzeczywistość świata.

Piękna książka – wielki ładunek dobra, budowanie nadziei w świetle prawdy.

K.M.

Kardynał Karol Wojtyła, fotografie Adam Bujak, *Znak, któremu sprzeciwić się będą*, Biały Kruk, Kraków 2005.

*

Piękny album dokumentujący na ponad 150. kolorowych fotografiach pielgrzymkę Jana Pawła II do Lourdes w 150. rocznicę ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny. Do tego sławnego miejsca

położonego u stóp Pirenejów, przybywa rocznie ok. pięć milionów pielgrzymów. W cudownej grocie Massabielle miało miejsce od lutego do lipca 1858 roku osiemnaście objawień Maryi, która ukazywała się dziecku – córce młynarza Bernardetcie Soubirous. Wypytywana przez badającego sprawę komisarza, odpowiedziała: „Moim zadaniem nie jest pana przekonać, moim zadaniem jest tylko panu to (co widziałam) powiedzieć”, co jest istotą ewangelizacji. W albumie opowiedziana jest historia objawień i dzieje sanktuarium, w którym dokonało się 61 cudownych uzdrowień. Patrzyłem na piękno tego miejsca, na Ojca Świętego, czytałem jego słowa, wpatrywałem się w pielgrzymów, chłonałem tamtą dziwną atmosferę tak rzeczywistą i tak nadrzeczywistą (nierzeczywistą?) jednocześnie.

M.W.

Adam Bujak, *Lourdes z Janem Pawłem II*, Biały Kruk, Kraków 2004.

*

Bolesław Taborski od dwudziestu sześciu lat zajmuje się twórczością Karola Wojtyły – przełożył jego dramaty i wiersze na język angielski, opracowuje ich wydania krytyczne, napisał monografię *Karola Wojtyły monografia wnętrza* (1989).

Ten tom o niezbyt fortunnym tytule *Wprost w moje serce uderza droga wszystkich* (z *Kamieniółomu*) składa się z czterech części: teksty o poezji i o dramaturgii Karola Wojtyły, relacje Taborskiego z jego spotkań z papieżem oraz wybór jego wierszy. Jest to analityczna i osobista książka, literacki rodzaj hołdu i oddania. Obserwujemy, jak oddziałuje twórczość i osobowość Jana Pawła II w wymiarze jednostkowym i historycznoliterackim; jest to także dobre wprowadzenie do lektury utworów papieża. Myślę, że redukcja tych materiałów, które złożyły się na tę książkę i staranniejsza ich redakcja wpłynęłyby na jej korzyść.

M.W.

Bolesław Taborski, *Wprost w moje serce uderza droga wszystkich*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.

*

Najnowszy tom poetycki Marii Kaloty-Szymańskiej pozbawiony jest niemal zupełnie tonów osobistych. Powodem takiego stanu rzeczy jest to, iż

poetka przyjęła w nim postawę obserwarki „życia/które teraz przepływa/obok” (*Stara kobieta*). Nie oznacza to oczywiście całkowitej odmowy uczestnictwa w jego nurcie, jednak zakres aktywnego udziału w kształtowaniu rzeczywistości z każdym dniem zdaje się zmniejszać za sprawą słabnącego ciała, które zмага się z ochoczym duchem (*Sprzeczność*). Paradoks ten ciąży nad całym tomem, w którym sprawcza niemoc (zapewne dlatego tak mało tu ocen czy sądów wartościujących) spotyka się z tym, co w tomiku daje się dostrzec szczególnie wyraźnie – odmową zgody na aktualny porządek rzeczy. Poetka nie godzi się na szereg obserwowalnych przez nią zjawisk, zdarzeń, procesów. Nie sposób wymienić tu wszystkich sfer ludzkiej egzystencji, wobec których Kalota-Szymańska przyjmuje postawę zdystansowanego, nierzadko rozczarowanego obserwatora-sceptyka. Uznając oczywistość praw Natury (*Latarnia*), jednocześnie wobec nich się buntuje (*Sprzeczność*, *Jeszcze trwamy*). Z jednej strony pragnęłaby zatrzymać nieubłagany upływ czasu warunkujący procesy starzenia się (*Przydziałowy łach*, *Twarz w lustrze*), z drugiej zaś ocalić to, co uznaje za najważniejsze w życiu (*Przedmioty*), a zarazem przeżyć swe fizyczne unicestwienie (*Do przyjaciół*). Problem jednak w tym, że w świecie poetyckim Kaloty-Szymańskiej człowiek nie ma szans na pośmiertną egzystencję (*Latarnia*, *Ta co z ciała uleciała*). Jedyną możliwością „ocalenia” staje się pamięć, wspomnienia i obrazy przechowywane w umysłach i sercach potomnych (*Igraszki pamięci*, *Ojcu*, *Mistrzowi H.E.*). Jednakże i ona z czasem słabnie, zawodzi, obumiera (***) (*Kolorowe obrazy pamięci...*), *Po latach*). Wobec takiego stanu rzeczy nie dziwi, że bohaterowie tych wierszy zwracają się w kierunku tego, co istnieje „tu i teraz”, szukając choćby namiastki oparcia w otaczającej rzeczywistości. Tu jednak spotyka ich kolejne rozczarowanie – w świecie podporządkowanym prawom nie liczącej się z jednostkami historii (*Zależności*, *Spotkanie z Tereską*), której logika wydaje się jakże często niesprawiedliwa (*Niewinny*), w świecie, gdzie rządzą zakłamaní politycy (*Przemiana*, *Wieczni Sarmaci*), a podstawowymi „cnotami” stają się przewrotność i głupota (*Czy to prawdziwy Polak?*, *Czy to prawdziwy katolik?*), gdzie wśród narastającego poczucia absurdu (*Trudne dorastanie*, *Kwestia wyobraźni*) człowiek podcina swoją egzystencję konsekwentnie niszcząc zamieszkałą przez niego planetę (*Ziemia i niebo*, ***) (*Kiedy bociany odleca...*), jedynym doznaniem, które zapisuje się w jego świadomości na tyle mocno, że pozostawia trwałe ślady w jego egzystencji jest samotność (*Alienacja*, *Słowo „współ”*). Poza nią pozostają już

tylko bezsilność, zgroza, przerażenie (*Pylek, Raj utracony*) i żal, że „świadomość – jeszcze krytyczna” (***) (*Co ośmielę się nazwać swoim...*) została nabyta tak późno (***) (*A wiatr był...*), (***) (*Kiwa się głowa siwa...*). W efekcie odrzucająca rzeczywistość i metafizykę, dostrzegająca ułomność świata i człowieka, wspierająca się na skromnych resztkach przynoszącej chwilowe zapomnienie przyrody (*Nawłóć*, ***) (*Na leśnej porębie...*), ***) (*Już gwiazdy astrów...*) i sztuki (*Holenderska martwa natura*) Kalota-Szymańska pograża się wraz z czytelnikiem w poczuciu bezsensu, w którym nie sposób dostrzec choćby najmniejszego cienia nadziei – „Niebo w płomieniach / Ziemia już nie moja / Zło tryumfujące / I znikąd ostoja” (*Pylek*).

A.Z.

Maria Kalota-Szymańska, *Ta co z ciała uleciała oraz inne wiersze*, Wydawnictwo Rhythmos, Poznań 2004.

*

Poezja Bogusława Kierca z całą pewnością wymaga czasu i namysłu. Skomplikowana konstrukcja poetyckich wizji, zawilości metaforycznego obrazowania, wyszukane koncepty stawiają czytelnikowi opór zmuszając go do zatrzymania się nad każdym tekstem z osobna, ponownej lektury, podejmowania kolejnych prób odkrycia sensu ukrytego pośród misternego splotu wersów. Ten zaś bywa różny – najbardziej interesującymi wydają się te teksty, w których autor dzieli się z odbiorcami swymi przeczuciami, ulotnymi chwilami, w których doświadcza wrażenia obcowania z... Kim? Czym? Tu odpowiedź nie jest jednoznaczna. Może to być – niekiedy wskazywany wprost (*Apokryf, Piosnka, Komu ty chodzisz?*), a czasami zaledwie sygnalizowany, ukryty w tle Bóg (*Zjawienie, Pływanie, Zaciemnienie*), może spotykana w chwilach intymnych kobieta (*Gwóźdź, Przy-mrozek*), może poddana odwiecznemu rytmowi wszechświata natura (*Kamień, Ze względu na ostatnie słowa Jakuba Böhme, Owidziusz*), a może wreszcie sam poszukujący podmiot, który w nagłych przeblaskach dostrzega swoje drugie ja, inne oblicze, na co dzień ukryte przed światem, ludźmi i samym sobą (*Ten ja, Niebo, niebo, Przed, Do pani z kotem*). W tym świetle tomy *Zaskroniec* i *Szewski poniedziałek* nabierają rangi poetyckiego świadectwa poszukiwania kontaktu, poczucia bliskości, więzi, zespolenia. Poszukiwania – dodajmy – niespełnionego, niezaspokojonego, nieosiągalnego. Wszystko to, czego podmiot pożąda, szuka, pragnie, jest nieustannie krok przed nim – tak jak w wierszu *Uprzejmość*, gdzie „anioł, /

który zechciał uprzejmie okazać się ptakiem” zawsze jest półtora metra przed podążającym za nim człowiekiem. Owa niemożność połączenia się z Bogiem, bliskim człowiekiem, światem leży u podłoża pulsującego w tych wierszach niepokoju, który stopniowo udziela się czytelnikowi. Kreślone w onirycznych wizjach chwile spotkania, momenty, w których możliwym staje się nawiązanie kontaktu, ten niepokój jedynie podsycają, przynosząc ze sobą przedsmak dłuższego zetknięcia z nieznanym, nieosiągalnym. Jak wyrwać się z tego zakłętą kręgu? Kierc nie udziela odpowiedzi na to pytanie. Nie rozdziera jednak szat, nie popada w rozpacz. Nadal dąży, poszukuje, pragnie. Natomiast w chwilach zwątpienia, jak się wydaje, ucieka od niego w sferę intelektu i języka, im poświęcając ogrom twórczej pracy. Wspomniane na wstępie koncepty, myślowe wolty opracowane są w precyzyjnie dobierane i cyzelowane wersy. Kierc po mistrzowsku operuje metaforą, przerzutnią (*Ojciec, Do, Miraż*), często odświeża zastale formy języka, przełamuje jego skostnienie i zaskakuje czytelnika wieloznacznością skojarzeń i myśli (*Dedykacja, Król, Pełnia*). Równie sprawnie wykorzystuje aliterację (*Zanim, Było śnione*) i gry słów (*W polu widzenia, Tak się wyśpisz, Śnienie-nieśnienie*). A to, że niekiedy całość sprawia wrażenie nazbyt skomplikowanej, przesadnie zawilej, bynajmniej nie zniechęca odbiorcy, lecz zgoła przeciwnie – stymuluje go, zmuszając do podejmowania wysiłku lektury i odkrywania sensów zaszyfrowanych w tej poezji.

A.Z.

Bogusław Kierc, *Zaskroniec*, Biuro Literackie, Wrocław 2004; *Szewski poniedziałek*, Biuro Literackie, Wrocław 2004.

*

„Teraźniejszość? Nie ma teraźniejszości – jest tylko pamięć i oczekiwanie” – tym cytatem z Adama Mickiewicza zaczyna się książka Wiesława Juszcza pt. *Malarstwo polskiego modernizmu*. Tom zbudowany jest z dwóch części: z eseju pt. *Modernizm*, który jest syntezą sztuki okresu Młodej Polski oraz z *Tekstów o malarzach* – antologii tekstów o malarzach polskiego modernizmu, barwnej i żywej galerii portretów młodopolskich artystów. Epoka przełomu, „schyłku”, *fin de siècle*, a więc możemy snuć porównania.

Malarstwo było główną siłą polskiego modernizmu. Erudycyjny esej Juszcza wprowadza nas w tamto napięcie i intensywności, które są pokłosiem

wielkiej epoki romantyzmu, a jednocześnie są otwarciem na nowe horyzonty – na czeluść pamiętnego wieku XX. „Zakładnicy przeszłości” natchnieni już nowym duchem. Jaki to duch? Duch wizji czy duch aktualności, jakieś nowe teraz i tu zakorzenione w tradycji?

Światło, nastrój, figury, pejzaże, blask kolorów. Natura i człowiek. „Siła malowania.” Poruszamy się pomiędzy Gierymskim a Malczewskim, Wyspiańskim a Grottgerem, Matejką a Witkiewiczem czy Mehofferem. W ich światy dobrze wprowadzają *Teksty o malarzach 1890–1918* podzielone na poszczególne części: luminizm (tu m.in. Gierymski, Pankiewicz, Podkowiński, Wyczółkowski), dramat i zmyślenie (tu m.in. Szał Podkowińskiego, Wojtkiewicz), nastrój – pejzaż (Chelmoński, Makowski, Ruszczyc), liryzm i mity (Malczewski), syntetyzm (Ślewiński), intensywność – portret (Boznańska, Weiss), folklor (Tetmajer, Axentowicz), stylizacja i styl (Mehoffer, Wyspiański, o którym jest prawie 70. stron tekstów). Wśród powyższych tekstów znajdujemy m.in. teksty Brzozowskiego, Kasprowicza, Leśmiana, Przerwy-Tetmajera, Witkiewicza, Zapolskiej, Żeromskiego. Tom uzupełnia kilkadziesiąt kolorowych ilustracji.

M.W.

Wiesław Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.

EWA BATHELIER

GALLERIA ECLECTICA via Torre Belfredo 30-170 Mestre Venezia

20.05.05

WERNISAZ

Odra

– ukazuje się od 1961 roku. W latach 70. pismo zaskarbiło sobie uznanie odkrywaniem „białych plam” najnowszej historii (przez m.in. K. Moczarskiego, H. Krall, A. Szczypiorskiego), tocząc często boje z cenzurą; obecnie kontynuuje zainteresowanie różnymi meandrami historii XX wieku

– jest cenionym forum dyskusji dotyczących aktualnych tematów i problemów polskich i międzynarodowych; w dyskusjach tych w formie esejów, wywiadów, artykułów prezentują swe poglądy najwybitniejsi polscy i zagraniczni badacze, pisarze, artyści.

W katalogach „Odry” znajdują się wypowiedzi programowe, felietony autorów tej miary co niegdyś J. Grotowski, Cz. Miłosz, Z. Herbert, G. Herling-Grudziński, M. Białoszewski, a ostatnio publikują tu m.in. T. Różewicz, S. Lem, R. Kapuściński, W. Szymborska, J. Koźielecki, J.M. Rymkiewicz i uczeni wielu dziedzin o międzynarodowej sławie

– wprowadza w arkana nowej myśli filozoficznej (ostatnio: S. Žižek, R. Shusterman, R. Rorty, E. Morin, R. Scruton, P. Sloterdijk)

– prezentuje, omawia i interpretuje w działach krytycznych najnowszą literacką twórczość krajową i zagraniczną

– promuje utwory młodych pisarzy i artystów (od pewnego czasu w dodatku „8 Arkusz Odry”) kraju; comiesięcznie piszącym rad udziela K. Maliszewski w „Pocztówkach literackich”
– posiada dział informacji kulturalnej, dostarczający wiedzy o wydarzeniach artystycznych, festiwalach, konkursach literackich itp. w różnych ośrodkach kraju i za granicą.

odra
miesięcznik

Tel./fax: (071) 34 355 16
(071) 344 77 37

<http://odra.art.pl>

e-mail: odra@odra.art.pl

Prenumerata na 2005 rok wynosi:

– II kwartał – 21 zł,

– I półrocze – 42 zł

– II półrocze – 35 zł

– cały 2005 rok – 77 zł.

Prenumerata redakcyjna

z wysyłką za granicę

na 2005 rok

wynosi: 200 zł

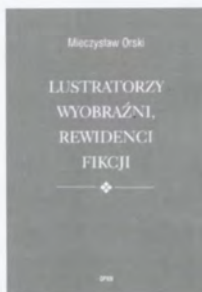
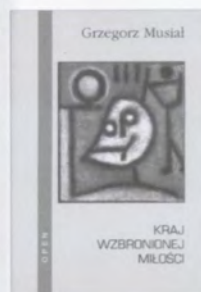
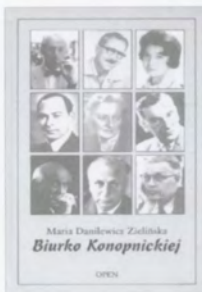
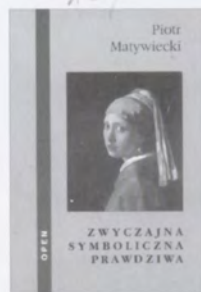
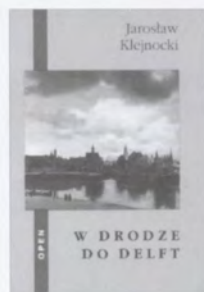
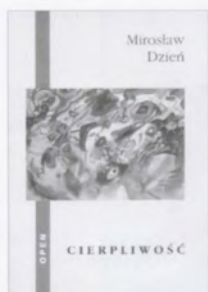
(pocztą zwykłą)

i 275 zł

(pocztą lotniczą).



BIBLIOTEKA KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO



Grzegorz Musiał, *Al Fine*, Gdańsk 1997

Mirosław Dzień, *Cierpliwość*, Warszawa 1998

Michał Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1998

Jarosław Klejnocki, *W drodze do Delft*, Warszawa 1998

Piotr Matywiecki, *Zwyczajna symboliczna prawdziwa*, Warszawa 1998

Krzysztof Myszkowski, *Funebre*, Warszawa 1998

Bożena Keff, *Nie jest gotowy*, Warszawa 2000

Maria Danilewicz Zielińska, *Biuurko Konopnickiej*, Warszawa 2000

Janina Kościółkowska, *Bih me!*, Warszawa 2000

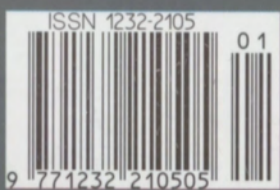
Grzegorz Musiał, *Dziennik z Iowa*, Warszawa 2000

Grzegorz Musiał, *Kraj wzbronionej miłości*, Warszawa 2001

Jerzy Andrzejewski, *Dziennik paryski*, Warszawa 2003

Mieczysław Orski, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji*, Warszawa 2003

Tadeusz Nowakowski, *Obóz Wszystkich Świętych*, Warszawa 2003



ISSN 1232-2105
nr indeksu 36294

cena 10 zł (VAT 0%)