

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 4 (38) ROK VII 2018 KRAKÓW

Cena **12 zł** (w tym 5% VAT)
ISSN 2299-4742

NORWEGIA. METAFIZYCZNE SKRAWKI





Fotografia Sandra Bąk

NORWEGIA. METAFIZYCZNE SKRAWKI



Fotografia Alicja Rosé

NORWEGIA. METAFIZYCZNE SKRAWKI

NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299-4742

NOWA DEKADA KRAKOWSKA jest programową kontynuacją DEKADY LITERACKIEJ, której pierwszy numer ukazał się w grudniu 1990 roku, a w latach 1992 – 2004 wydawcą była Krakowska Fundacja Kultury.

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelna*

Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Jakub Kornhauser

Paulina Małochleb

Malwina Mus

Robert Ostaszewski

Współpracują:

Anna Baranowa, Aleksandra Görlich,

Tomasz Gryglewicz, Ewa Hearfield,

Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,

Małgorzata Szumna, Teresa Walas,

Jacek Ziemek

Redaktorzy prowadzący numeru:

Jakub Kornhauser

Alicja Rosé (autorka wszystkich przekładów w części tematycznej zesyty NORWEGIA. METAFIZYCZNE SKRAWKI)

Okładka:

Aleksander Pieniek

Fotografie Sandra Bąk, Tadeusz Nowak (s. 4)

Adres korespondencyjny redakcji:

Anna Pekaniec

„Nowa Dekada Krakowska”

ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków

www.nowadekada.pl

e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com



Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo skrótów.

Nakład:

200 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 listopada 2018 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

1 NOWA dekada

K R A K O W S K A
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y

NR 4 (38) ROK VII 2018 KRAKÓW

NORWEGIA. METAFIZYCZNE SKRAWKI

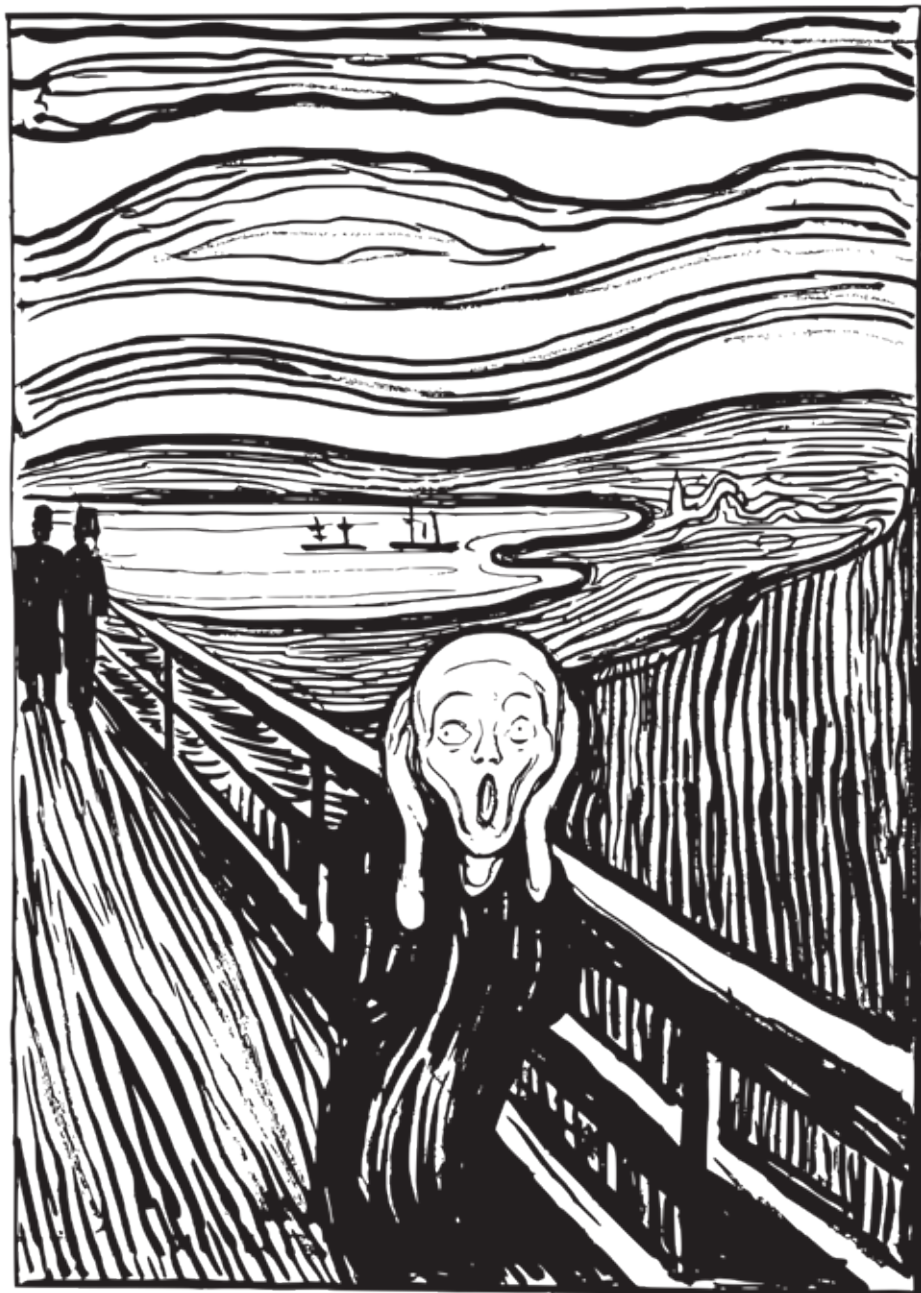
JAKUB KORNHAUSER	Norwegia. Metafizyczne skrawki	6
ALICJA ROSÉ	Pascha i Pasja	10
JENS BJØRNEBOE	Salome; Mojżesz; Iskariota	12
OLAV H. HAUGE	Do Li Po; Paul Celan; Dzika róża; Dym	16
STEIN MEHREN	Psalm; Goya; Orfeusz	20
HENNING HAGERUP	Metafizyka Tivoli	24
ROZMOWA	Nadzieja jest święta HENNING HAGERUP w rozmowie z ALFEM VAN DER HAGENEM	38
TOR ULVEN	*** <i>[Paliłem po jednej świecy dla każdego...];</i> *** <i>[Powstałeś z...]</i>	52
AASNE LINNESTÅ	*** <i>[Patrzę poruszona z dystansu...]</i>	56
CECILIE LØVEID	Uczta Pańska	58
HANS PETTER BLAD	Morandi	60
GUNSTEIN BAKKE	Murmuracje	62
AINA VILLANGER	O aniołach; O ciszy; O duszy i czynach; O tym, jak człowiek ma dwa powołania, jedno do życia, a drugie do śmierci	68
ROZMOWA	Pisać wiersze z inspiracji Munchem i życiem klasztornym AINA VILLANGER w rozmowie z LASSE MIDTTUNEM	72

GUNNAR WÆRNESS	3. (ezechiel / 10 stycznia 2015); 6. (pieśń abla / 30 października 2014)	76
STEINER OPPSTAD	Pan powiedział swoje	80
HILDE SUSAN JÆGTNES	PER KIRKEBY (1938–2018)	82
ANE NYDAL	Charles	84
BEATE PETERSEN	Bezsilność Chrystusa	92
	Noty o autorach norweskich	96
	Nota bibliograficzna	99
	OKIEM KRYTYKA	
TOMASZ KUNZ	Siedem przypisów do <i>Późnego echa</i> , wyboru wierszy Artura Szłosarka	100
ROBERT OSTASZEWSKI	Kryminał autotematyczny	106
	TEATR	
ALEKSANDRA GÖRLICH	Dobrana para	108
	OKNO NA ŚWIAT	
ALEKSANDRA GÖRLICH	Sztuka interpretacji. Dzieła zebrane	112
	PREZENTACJA.	
	WIECZÓR MŁODYCH POETÓW	
PAWEŁ BIEŃ	WIERSZY	119
PATRYK KOSEDA	WIERSZY	121
JOANNA NAJBOR	WIERSZY	128
	VARIA	133
	AUTORZY	134



MARINA ABRAMOVIĆ, *Krzyk*, fotosy z filmu wideo zainspirowanego i dedykowanego Munchowi, Oslo, sierpień 2013. Znana performerka na zaproszenie kolekcjonera Christiana Ringnesa, sponsora parku rzeźb Ekeberg, zainstalowała tam na niewielkim wzgórzu zrobioną z żelaza ramę obrazu Muncha jako ofertę dla mieszkańców Oslo i turystów. Zainteresowani mogli, stanąwszy „przed pustą ramą krzyknąć w pustkę do woli”, jak to określiła artystka (fot. na stronie obok).

EDVARD MUNCH (1863–1944), *Krzyk*, litografia, 1910



Jakub Kornhauser

Norwegia. Metafizyczne skrawki



L iteratura norweska jest w Polsce znana stosunkowo słabo, zwłaszcza jeśli chodzi o poezję. Oczywiście, przyswoiliśmy dobrze dzieła największych, w tym Henrika Ibsena i Knuta Hamsuna, ceni się u nas także powieściowe sagi najpoczytniejszych pisarzy średniego pokolenia, Karla Ove Knausgård i Larsa Saabye Christensena, nie mówiąc o zawrotnej karierze autora kryminałów Jo Nesbø. Z rzadka jednak sięgamy do twórczości Sigrid Undset, ostatniej jak dotąd literackiej noblistki z Norwegii (nagrodę otrzymała w 1928 roku, wcześniej uhonorowano nią Hamsuna oraz poetę, prozaika i dramaturga Bjørnstjerne Bjørnsona). W dobie triumfu awangard skupiona na odtwarzaniu historycznych detali proza Und-

set mogła wydawać się anachroniczna. A jednak to właśnie w dogłębnej analizie duchowych rozterek społeczeństwa – zarówno współczesnego autorce, jak i pokazanego w sztafażu średniowiecza – oraz w promowaniu katolickich wartości tkwi humanistyczne przesłanie jej powieści. To w otwarcie wyrażanym przez Undset sprzeciwie wobec narastającej fali nazizmu znajdują dopełnienie emancypacyjne dążenia jej bohaterów. Dla dwudziestowiecznej literatury norweskiej jest postacią symboliczną. Warto przypomnieć, że Norwęgii na stulecia zdominowały kulturowo i politycznie Dania, a następnie Szwecja. Jako niepodległe państwo Norwegia pojawiła się na mapie Europy dopiero w 1905 roku. Trudno więc przecenić

znaczenie pisarstwa, które zмага się – jak w najśłynniejszej i wielokrotnie wznowianej w polskim przekładzie powieści Undset *Krzak gorejący* (1930) – nie tylko z religijnymi dogmatami (wątek rozwijającego się katolicyzmu wewnątrz protestanckiego społeczeństwa), lecz również z narodowymi traumami.

Dwudziestowieczna kultura Norwegii widziana z tej perspektywy opiera się na dwóch dopełniających się filarach. Z jednej strony można mówić o owej zapomnianej nieco tradycji, której emblematem jest Sigrid Undset. Z drugiej natomiast – o dobrze wpisanym w dojrzałą twórczość Knuta Hamsuna przywiązaniu do ziemi, natury, małej ojczyzny i surowej obyczajowości. Protestancka cnota pracy idzie tu w parze z konserwatywnym przekonaniem o wyższości prostego, zgodnego z rytmem przyrody życia na wsi nad wielkomiejskim zgiełkiem. Ideę tę najlepiej wyraził Hamsun w prozie poetyckiej *Błogosławieństwo ziemi* (1917), która przyniosła mu trzy lata później Nagrodę Nobla. Literackiego kunsztu Hamsuna nie umniejsza nawet fakt uwikłania autora w fascynację Hitlerem i nazizmem w latach 30., będący zresztą pokłosiem jego pangermańskich fascynacji. Uwikłania, które jednak po wojnie pomniejszyło rangę samego Hamsuna i obniżyło jego pozycję w panteonie norweskich klasyków i które mocno kontrastowało z postawą Undset. Ta zapłaciła bowiem za swoje wolnościowe poglądy koniecznością ucieczki z Norwegii do USA. Niemniej oba filary – by tak rzec, emancypacyjno-katolicki oraz materialistyczno-protestancki – wskazują na niesłabnące zainteresowanie norweskich pisarzy te-

matyką styku tego, co duchowe i tego, co realne. Owego styku nie należy jednak szukać w sferze baśniowości zanurzonej w nordyckiej mitologii. Próżno szukać wśród pisarzy norweskich twórców pokroju Tove Jansson, Astrid Lindgren czy Hansa Christiana Andersena, najważniejszych skandynawskich autorów literatury dla dzieci. Chodzi tu bowiem raczej o przestrzeń surowego spotkania *quasi*-mistycznych widzeń i obcowania z ziemią, gdzie trudno o interwencję jakiegось niesfornego trolla.

Nie powinno nas zatem dziwić, że we współczesnej literaturze norweskiej daje się zauważyć powrót do zagadnień wiary, religii, duchowości. Mimo że społeczeństwo norweskie należy dziś do najbardziej zlaicyzowanych w Europie, wielu twórców świadomie powraca do podstawowych pytań o istnienie Boga i sensu życia. Metafizyczne rozważania idą w parze z ponownymi lekturami Biblii. Za paradygmatyczny dla takiego myślenia może uchodzić zawarty w niniejszym numerze „Dekady” wiersz Jensa Bjørneboe *Iskariota*, w którym symboliczna opowieść zostaje zderzona z konkretem – wizją gałęzi; gałęzi pokrytej jednak białym kwieciem, której w planie symbolicznym odpowiada drzewo krzyża. Zestawianie drobnych, ledwie zauważalnych przejawów natury z ich ekwiwalentami w biblijnych lub apokryficznych kontekstach, stanie się w pewnym sensie wyznacznikiem poetyki wielu norweskich poetów. Jak się wydaje, owo pogranicze namacalnego niemal detalu egzystencji i wizji duchowego konfliktu jest sednem frapującego zjawiska w norweskiej literaturze, któremu poświęcamy miejsce w tym zeszycie.

Pytanie, na ile restytucja myślenia o różnych formułach duchowości u progu XXI stulecia spowodowana jest zmianami o charakterze społeczno-politycznym. Kryzys imigracyjny, jaki dotyka Europę od dłuższego czasu, znajduje swoje odzwierciedlenie w rozszerzeniu debaty publicznej o nową tematykę. Kultura związana ze światem islamskim i odmienne wzorce cywilizacyjne stają się dodatkowym punktem odniesienia dla tradycyjnej kultury norweskiej. Czy zatem współczesny powrót do rozważania zagadnień chrześcijaństwa czy judaizmu nie oznacza eskapistycznej kapitulacji przed napływem zagrażającej im formuły duchowości? A może odwrotnie, świadczy o ożywianiu martwych w dużej mierze tradycji w nowym kontekście społeczno-politycznym? Zapewne byłby to kontekst odczuwalny, choć w utworach literackich raczej odnajdziemy dyskusję z przekazami biblijnymi i apokryficznymi wizjami niż z obecną sytuacją w kraju. Faktem jest, że wielu najistotniejszych pisarzy, z Henninem Hagerupem na czele, woli oddzielać kwestię wiary (wiary często kierowanej w stronę osobowego Boga z pominięciem zapośredniczenia w jej rytualnym wymiarze) od inspiracji tą czy inną religią. Wielu z „metafizycznych” pisarzy dzisiejszej Norwegii określa się wręcz mianem antyklerykałów, którzy świadomie nie uczestniczą w zrytualizowanym życiu religijnym. Przeciwnie, traktują swoją twórczość jako właściwą przestrzeń debaty i kultywowania problematyki duchowej. Przy czym debatę tę prowadzi się w sposób literacko niebanalny, przy użyciu ascetycznych środków formalnych, bez ironicznych czy groteskowych podtekstów.

Z wywiadu, którego Alfowi van der Hagenowi udzielił Henning Hagerup, wynika jasno, że stawką w tej grze jest wolność i godność człowieka. Czymś w polskiej tradycji nietypowym (choć raczej, prawdę mówiąc, znanym, lecz wypieranym) wydaje się uwaga Hagerupa o możliwości – ba, potrzebie – powiązania radykalnie materialistycznego komunizmu Marksa z myśleniem o dzisiejszej misji chrześcijaństwa jako rewolucyjnej siły zdolnej do przeobrażenia ludzkości. Szukanie źródeł i perspektyw duchowości nie w kościele, lecz w przyrodzie, sztuce i działaniu konkretnego człowieka, które się tu postuluje, idzie w parze z innymi zjawiskami obecnymi we współczesnej europejskiej sztuce. Filmy Brunona Dumonta, ale także Ulricha Seidla, Gaspara Noého czy Michaela Glawoggera, są dobrym przykładem tendencji desakralizującej duchowość, odzierającej ją z nalożu dogmatycznie pojmowanej religii i stawiającej ją w jednym szeregu z pierwotnymi dążeniami człowieka do ustalenia społecznego ładu i sprawiedliwości. Ciągłe oscylowanie między świętością, wraz z nieledwie mesjanistycznymi wizjami, a pragmatyzmem widocznym w zaangażowaniu się w życie doczesne, podobne jest wielu innym przejawom kultury odwołującej się do – by pozwolić sobie na generalizację – germańskiej sfery kulturowej. Analogie znajdziemy choćby w twórczości autorów wywodzących się ze Śląska, od filmów Kazimierza Kutza poczynając, przez reportaże Małgorzaty Szejnert, powieści Horsta Bienka i Janoscha, na działalności Janowskiej Grupy Okultystycznej z Teofilem Ociepką kończąc.

„Metafizyczne skrawki”, którym to sformułowaniem określiliśmy z Alicją Rosé, inicjatorką powstania niniejszego numeru „Dekady” i tłumaczką wszystkich zawartych w nim tekstów, przejawy owej tendencji we współczesnej kulturze norweskiej, odsyłają do kilku jej aspektów. Po pierwsze, sformułowanie to stara się zwrócić uwagę na niekanoniczność czy wręcz heretyckość wielu wizji duchowości i religijności obecnych w literackich próbach przedstawionych tu autorów. „Skrawkowa” natura miałaby uzasadniać drzemający w metafizycznej tematyce potencjał intelektualnego wysiłku (przy czym skrawkowość byłaby tu rozumiana jako biegun kwestionujący urawniłowkę refleksji głównego nurtu). Jeśli zajmować się metafizyką – zdają się mówić przedstawiciele tego środowiska – to tylko subwersywnie, akcentując nieregulacyjne aspekty duchowości, skupiając się na nieprzerobionych lub „źle obecnych” tematach, często uchodzących za poboczne. Po drugie, chodzi nam o uwypuklenie pogranicznego charakteru tego zjawiska. Norwegia jest skrawkiem Europy, a co za tym idzie, europejskiej kultury; jej klasyki – Grieg, Munch, Ibsen – swoimi indywidualnościami jedynie podkreślają ową marginalizację, wynikającą tyleż z północnego *genius loci*, ile z geograficznej specyfiki kraju. Pograniczność byłaby w tym sensie przynależna charakterowi refleksji zarówno nad ogólnie pojmowaną duchowością, jak i nad egzystencjalnymi dylematami człowieka w określonym kontekście społecznym, politycznym i jakimkolwiek innym. Po trzecie wreszcie, odnosi się to wprost do geograficznych realiów Norwegii, ale także do wielu innych punktów – czy wysp – którym odpowiadają

szczególne miejsca na mapie współczesnej metafizycznej refleksji: Śląsk na pograniczu trzech kultur i państw, Nord-Pas-de-Calais Dumonta oblewane przez morze i niderlandzko-niemiecką strefę wpływów. Co więcej, Norwegia – jak powiedzieliśmy – przez długie stulecia była lennem Duńczyków i Szwedów. Jak się wydaje, nie pozostało to bez wpływu na ukształtowanie oddolnego ruchu kulturotwórczego, który zaowocował przeciwnym do narzucanego odgórnie wzorca. Tym samym zainteresowanie metafizyką można by zinterpretować jako bunt przeciwko narodowym traumom.

Mamy nadzieję, że krótka prezentacja poezji, krótkiej prozy i eseistyki twórców „norweskiego zwrotu metafizycznego”, jak moglibyśmy ich ochrzcić, wniesie ożywczy powiew do polskiej tradycji pisania o sprawach ostatecznych. A może zainicjuje dyskusję z uświęconymi nazwiskami i poetykami? Poezja twórców o uznanej reputacji (jak Olav H. Hauge) i młodszych pisarzy (jak Gunstein Bakke) fascynuje dwoistością: im hojniej wydaje się czerpać z biblijnego skarbcza, tym bardziej obrazoburcza się okazuje. Paradoks „metafizycznego złomu”, by odwołać się raz jeszcze do twórczości Henninga Hagerupa, polega bowiem na tym, że nie jesteśmy w stanie oszacować jego wartości. Prywatny kontakt ze świętością, propagowany w wierszach i esejach, silnie subiektywizuje zdążającą zazwyczaj do uogólnień refleksję. Niemniej chodzi tu przecież o pewną konkretną „głębką egzystencjalną wspólnotę”, o której mówi w wywiadzie Hagerup – wspólnotę osób piszących i czytających.

Jakub Kornhauser

Alicja Rosé

Pascha i Pasja



Odkąd przyjechałam do Oslo po raz pierwszy przed trzema laty, przylądam się z bliska niezwykle otwartemu i dynamicznemu środowisku artystów. Są w nim pisarze, poeci, aktorzy, reżyserzy, malarze, fotograficy, muzycy. Zostałam zaproszona do wzięcia udziału w projekcie *Eden, Oslo* w reżyserii Itonje Sømmer Guttormsen – reżyserki filmowej i teatralnej, studiującej teologię i prowadzącej chór. Przedstawienie opierało się na micie Lilith, będącej pierwszą, odrzuconą żoną Adama. Jeśli powiem, że całość miała wydźwięk feministyczny, spłycę przesłanie spektaklu. Wśród zaproszonych twórców była też główna rabinka Oslo i wielu poetów. Zaskoczyło mnie, w jak dojrzały, intrygujący i zapładniający myśli sposób artyści podchodzą do spraw religijnych i teologicznych, ale także do samej instytucji Kościoła.

Podróżowałam przez cztery lata po krajach skandynawskich i bałtyckich, by zrozumieć, co oznacza dla mnie dzisiaj fakt, że jestem Europejką. Chrześcijaństwo i judaizm były ważnymi elementami tworzącymi tożsamość europejską. Nie sposób zrozumieć malarstwa, literatury, nie znając tych odniesień. Zachodnia Europa zdesakralizowała się znacząco w ostatnich dziesięcioleciach. W Polsce sytuacja jest bardziej skomplikowana, choć coraz wyraźniej można odczuć, że jest to również kraj zdesakralizowany, a część Kościoła katolickiego stara się przejmować rolę władzy politycznej. Szukałam świeżego powietrza i dialogu, czegoś „pomiędzy”. Norwegia jest właśnie takim miejscem. Chciałabym pokazać, jak pisarze, poeci, artyści podchodzą do spraw wiary bez zadęcia, bez agresji, bez padania na kolana, ale otwarcie, często

z trudnym, prowokującym pytaniem, ale bez wrogości, raczej z próbą zrozumienia. Ich postawa wobec Kościoła jest zwykle bardzo krytyczna, większość z nich dokonała apostazji (w Norwegii jeszcze do niedawna każde narodzone dziecko automatycznie stawało się członkiem państwowego Kościoła protestanckiego).

Trzeba pamiętać, że w Kościele Norwegii biskupami są również kobiety, w tym feministki, lesbijki, żyjące w związkach, mające dzieci. Szczególnie ciekawym przykładem jest dla mnie Gyrid Gunnes, która jest pastorem, teologiem, feministką, artystką i pisarką. Gdy nasiłił się lęk przeciw islamowi, odprawiła mszę w katedrze, w trakcie której poprosiła, by każdy napisał jakąś modlitwę albo krótką wiadomość do Allaha; teksty te odczytała następnie w czasie kazania. Gdy w Rosji skazano na karę więzienia członkinie grupy Pussy Riot, Gyrid Gunnes pokazała na wystawie w Londynie swoją pracę *Pussy Christ*, czyli wiszące na ścianie krzyże z kolorowymi maskami Pussy Riot, i napisała oficjalny list do Cyryla I, patriarchy Cerkwi prawosławnej Rosji. Ostatnio zaś, podczas jednego wieczoru, będącego częścią wydarzenia *Påske og Pasjon* [*Pascha i Pasja*], przeczytała swój wiersz adresowany do Maryi, w którym nie omieszczała wspomnieć o akcji #metoo oraz nadużyciach seksualnych.

Påske og Pasjon jest serią wydarzeń organizowanych od roku 2011, które towarzyszą Wielkanocy. Knut Erik Tveit, kulturalny doradca diecezji w Oslo, który kieruje i czuwa nad całością, prosi co roku kilkoro pisarzy i artystów, by w Wielki Czwartek przeczytali swoje teksty inspi-

rowane tym dniem. Wielu z pisarzy jest ateistami bądź agnostykami, ale wszyscy bez wyjątku zawsze przyjmują zaproszenie. Na głośne czytanie późną nocą w ruinach kościoła przychodzi tłum ludzi. Wiele wierszy i opowiadań, które przetłumaczyłam i tłumaczę, pochodzi właśnie z tego źródła. Liv Kristin Holmberg, performerka, kompozytorka, klawesynistka, we współpracy z Knutem Erikiem Tveitem zaprasza różnych autorów i artystów do odczytania kazania raz w miesiącu, za każdym razem w innym kościele (Kunstnerprekener). To są nieraz bardzo otwarte, odważne i bardzo uniwersalne teksty. Dalekie od tego, czego doświadczamy w Polsce. Stąd pochodzi esej Beate Petersen o prawosławnej postaci szaleńca Chrystusowego.

Wybrałam wiersze i teksty autorów należących do trzech różnych pokoleń, poczynając od modernizmu norweskiego. Są tu wątki feministyczne i teologiczne, znalazło się miejsce dla prowokacji oraz ironii. Henning Hagerup opowiada o tym, jak w lunaparku odnalazł wiarę. Ane Nydal ubiera w opowieść swoje doświadczenia zebrane po pobycie w Izraelu. Są również wiersze dotyczące tematu śmierci, życia po śmierci bądź jego braku, pustki i związanej z nią ciemności bądź – odwrotnie – próby szukania za wszelką cenę światła.

Wątek, który najczęściej powraca w twórczości norweskiej niczym spłot skośny w krokbragd – znanym z norweskich i szwedzkich tkanin – to momenty epifanii, których źródłem jest najczęściej przyroda albo sztuka, co w Norwegii często na jedno wychodzi.

Alicja Rosé

Jens **Bjørneboe**

Salome

Dwanaście lat miał On, gdy stanął w świątyni.
Dwanaście lat miał Johanan, gdy na pustyni
znalazł się i zawołał na tych wyłonionych
wzrokiem ciemnym i do wewnątrz zwróconym.

Dwanaście lat miałaś ty, Salome, gdy tańczyłaś,
a twoje imię dobiegło słuchu proroka,
w momencie, gdy muzyka ustała,
wziął cię na wieczność do swego domu

(o oklaski prosiła królowa cichym głosem),
tak, wziął cię ze sobą jakbyś była kłosem,
który przyjął na chrzcie swoim albo

słomą jasną, jakby była jego włosem!
Twoje imię niemal z jego imieniem się złąło
innych córek królewskich nie zapamiętano.

Mojżesz

Widziałem cię, wszechmocnego, w koronie cierniowej!
Płoniesz na mych oczach! Jesteś pełnią.
Żaden Mojżesz nie sprostą mocy twojej.
Po omacku idzie za ciała twego linią.

Jesteś w kryształach, w drzewie, w kulce gradu.
Byłeś we wszystkich spadających gwiazdach.
Jesteś w liściu i w śniegach Hermonu,
w wietrze i w soli, w deszczu i w popiołach.

W tobie był ten, któremu kazałeś dać w twarz.
W tobie byłem ja. W tobie był on, i jego los.
Mojżesz podniósł pięść i wymierzył cios.

W tobie był Izrael i Faraon, wódz.
Jesteś wszechmocny. My do twych nóg.
Płoniesz na mych oczach! Bóg to Bóg.

Iskariota

Dali mi trzydzieści srebrników, choć
ja spodziewałem się większej sumy,
ale wskazałem im drogę ku niemu.
Jak by się to potoczyło beze mnie?

W ogrodzie było ciemno. Gdy wzięli go
żołnierze, wyprowadzili, on zmęczony, czuwał.
I był blady, ale stawiał kroki lekko po ziemi.
Więc wziąłem pieniądze i poszedłem swoją drogą.

To była wiosna. I ze wszystkich gałęzi
wybrałem ciężką, pełną śnieżnego kwiecia.
I obaj byliśmy jak owoc, na gałęzi drzewa.

Było to przed Paschą; wokół stały domy z wapienia.
Wszystko musiało się dopełnić przed Szabatem:
Pozostali – rozpierzchli się: Tylko nas dwóch zostało.



Olav H. **Hauge**

Do Li Po

Być cesarzem Królestwa Bożego,
to cię bez wątpienia pociągało, Li Po.
A czy nie miałeś już całego świata, wiatru i nieba,
i odrobiny radości, gdy byłeś pijany?
Li Po, lepiej zapanować
choć nad własnym sercem.

Paul Celan

Zamknięty w nawiedzonym domu,
zawieszonym w powietrzu – a my
żyjemy, zerkając przez otwór, każdy
na swój fragment rzeczywistości,
tak żyjemy,
wszyscy razem,
patrzac przez wielki otwór,
taki właśnie świat
widzimy.
Przez twój otwór
patrzysz
tylko ty –
oczy jak czarny
diament,
serce,
krwawnik –
kamień.

Dzika róża

Jest tyle pieśni o dzikiej róży.
Ja chcę chwalić jej kolce
i korzenie, które przywarły
mocno do skały, tak mocno
jak chuda ręka młodej dziewczyny.

Dym

Dym unosił się lekko
z komina ponad lasem,
gdzie mieszka dwoje młodych,
którzy z radością ofiarowują
wielkiej potędze światła
grube gałęzie sosny,
twarde polana brzozy.

U biedaka dym
cienki i chudy:
Ciężkie czasy,
nawet Bogu ostały się
tylko resztki z obiadu.

Swojego dymu
nigdy się nie widzi.
I ja nieraz niczym
Kain siedziałem
w ciemności.

Stein **Mehren**

Psalm

Nasze wyobrażenie śmierci, skąd pochodzi
blady dym wełnianki, mgiełka oraz
niskie, czerwone, soczyste słońce. To też
jest częścią życia, lato, które zasypia
w objęciach mokradeł. Ptak podnosi się do lotu,
leci ciężki i krzyczy na żelazny księżyc...

Światło dojrzewa w ziarnie. Ptaki gromadzą się
Morze jarzy się, lesiste wzgórza pełne grzybów,
mokradła pełne moroszek, ognistoczerwone
jarzębiny w sinym wietrze wirujących liści
Wilgotne od rosy łąki babiego lata
Słuchamy głębokiego, ciemnego leśnego psalmu

Goya

Goya. Dzikus zarzewia modernizmu.
Od czasów dzieciństwa, które ginie w ciemności.
Goya! Żył i domagał się bezwzględnego prawa
do pełnej eksploatacji wszelkich uczuć i myśli.
Dyrektor akademii, przyjaciel rodziny królewskiej.
Pracował, żył i pił jak nieposkromiony koń.
I to jego życie z kobietami, pojedynkami, balangami;
udało mu się jednak bezkarnie szydzić i urągać
stróżom społecznego ładu w pogoni za władzą.
Dopiero gdy ogarnął go smutek i melancholia,
władze nałożyły na niego kary i restrykcje.
Wówczas zamknął się w sobie. Stał się niewidoczny.
Pomalował ściany swojego atelier całkiem na czarno.
Siedział tam w środku ciemności i malował najczarniejsze
obrazy, jakie widział świat. Malował człowieka
bez racji istnienia. Pod ślepym niebem, przedstawiał
historię na swoich obrazach jako serię zbrodni
z rąk człowieka, który nie potrafi zapanować
nad sobą. Malował władców jako okropne potwory,
a ludzi jako zranione, przeklęte bestie. Malował
ciemność jako życiową wewnętrzną siłę napędową.
Malował śmierć jako właściwy pierwiastek życia.
Zniewolony ciszą malował swoje życie na czarno.
Jakby zgromadził w sobie całą ciemność.
Zebrał to, co najczarniejsze, za jednym zamachem.
A wokół tej czerni wzrastało w górę światło.
Czy nie widzicie, jak moje obrazy płoną? – mógłby
powiedzieć. Czern jest matką wszystkich barw. Moje
obrazy są czarne od pisania w ciemności. Są
czarne, by je czytać w nieprzeniknionej
ciemności. Mam tyle światła – chcę się nim podzielić.

Orfeusz

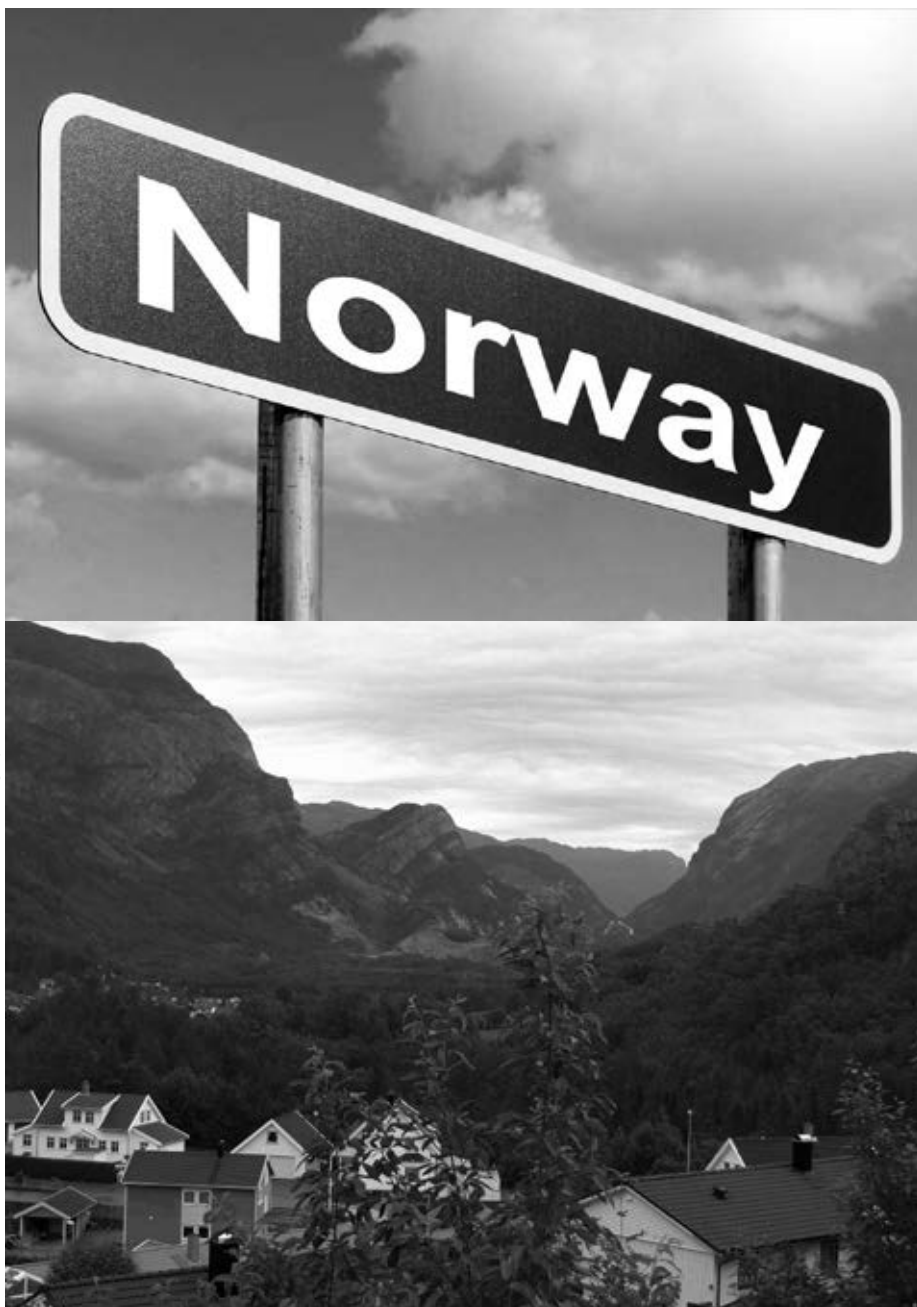
Orfeusz. Specjalista od żałoby
Wypowiada się w języku dzieciństwa
Mówi, wejdź do środka wyrazu tęsknota
i stań się sobą

Tam język nigdy nie gościł
tam zaczyna się wiersz. Zaniemówiliśmy
i chwytny się słów. Żywy język
stanie się wierszem.

A my pozostaniemy tacy sami
pośród zgiełku zmian. Biegamy
od pokoju do pokoju, a wewnątrz
płoniemy. Jak Orfeusz.

Orfeusz wyłonił się z rozplatanego języka
i zszedł do królestwa śmierci, by odzyskać
ukochaną. Zanurzył się tak głęboko, że już
nigdy nie wrócił. I stał się bogiem

Uderz w skałę, a tryśnie
woda. Przegnaj swoje przywidzenia
przez muszle gór, odwieś swoją harfę
Wezwij martwych, by wstali





Henning **Hagerup**
Metafizyka Tivoli

Wiele lat temu zrozumiałem, że moja młodość przeminęła, a zatem tym odleglejsze zdało mi się moje dzieciństwo. Okazało się, że byłem w błędzie. Dzieciństwo trwa dłużej niż młodość, ale pewnego dnia musisz sobie uświadomić, że twoje wewnętrzne dziecko usunęło się w cień albo znalazło sobie tymczasową kryjówkę. Ja sam zanotowałem w sobie tę zmianę niedawno, podczas letniej wizyty w parku rozrywki Tusenfryd (Tysiąc Uciech), gdzie znalazłem się z moją partnerką i trójką jej córek.

Czytelnik może sobie zwizualizować następujący scenariusz: mężczyzna w średnim wieku zostaje nagle uwięziony w cienkiej metalowej klatce, która kręci się z piekielną prędkością, osiągając zawrotne wysokości. Zaraz obróci się do góry nogami. Kurtka podryguje na wietrze, cienkie włosy rozwiewają się we wszystkie strony. Silny powiew wiatru uderza go w pysk i za każdym razem, gdy zerka w dół, cały lęk wysokości uruchamia się z całą mocą. Naprzeciw niego siedzi młoda dama, lat dziewięć, która zupełnie niewzruszona zdaje mi relację na bieżąco, że to najzabawniejsza rzecz, jaką dane jej było przeżyć – a w piekielnej maszynie, w której się znajdują, dzierżą w rękach swoje szczęśliwe numery odmalowane w jej ulubionych barwach. „Głupi to ma szczęście!” – jęknął mężczyzna w średnim wieku, który na poważnie zdał sobie właśnie sprawę, że jego dzieciństwo przeminęło na zawsze. Być może nie przesuwam nam się przed oczami całe nasze życie, ale wspomnienie z odwiedzin w parku tivoli w dzieciństwie z pewnością tak.

Jedno z moich pierwszych wspomnień z dzieciństwa związane jest z parkiem rozrywki Tivoli w Kopenhadze. Jest to raczej wrażenie niż wspomnienie, ściśle mówiąc, blada reminiscencja absolutnego oczarowania, które przeżyłem w domu duchów. Tym, co pamiętam dzisiaj, jest wrażenie, które w ten właśnie sposób zapamiętałem później w dzieciństwie, natomiast dokładne i prawdziwe wspomnienie zatarło się. Tym, co pamiętam, jest wspomnienie wspomnienia. Już w pierwszej połowie lat 60. moje doświadczenie w nawiedzonym domu przybrało rozmiary mistyczne; fakt, że później miałem zawsze słabość do zjaw i historii o nich, bierze się najprawdopodobniej z owego fundamentalnego doświadczenia z Kopenhagi. Dom duchów wcale nie był straszny, ale błogie upojenie widokiem osobliwych figur w błyszczących barwach, wrażenie, które miało objąć w sobie całą resztę Tivoli: cały park ze wszystkimi pawilonami i pagodami jawił się jako kraina czarów. Tak właśnie powinien wyglądać świat, myślałem sobie, i później już zawsze miałem skłonność tak właśnie myśleć.

Gdy w 1966 roku rodzice wzięli mojego brata Espena i mnie do Tivoli, odwiedziliśmy oczywiście dom duchów – byłem wówczas okropnie zawiedziony. Przez te trzy lata wspomnienie siedmiolatka urosło do rozmiarów, którym nie była w stanie sprostać rzeczywistość, a przynajmniej ta rzeczywistość, która objawiła mi się akurat wtedy, w parku Tivoli w Kopenhadze. Kilka dni później odwiedziliśmy inny park rozrywki w Danii, Dyrehavsbakken (Wzgórze Parkowe Zwierząt), gdzie po części odzyskałem wiarę w dom duchów, ale jednocześnie Tivoli pozostało archetypiczną przestrzenią, pierwowzorem, skąd brały swój początek wszystkie inne parki. Tivoli był mitycznym źródłem, to tutaj miało początek wszystko to, co wysublimowane, wspaniałe i wzniosłe; tak więc mimo że Dyrehavsbakken posiadał w tamtym czasie lepszy dom duchów oraz imponującą karuzelę, było dla mnie jasne, że swój czar zawdzięcza parkowi Tivoli. Dyrehavsbakken nigdy nie może zastąpić nazw innych parków, takich jak Prater, Liseberg czy Tusenfryd. To typowe, że za pierwszym razem, gdy próbowano zbudować coś na kształt duńskiego parku w Norwegii, nadano mu nazwę Tivoli, ale był on jedynie jego bladą kopią i został rozebrany w 1934 roku, po tym jak funkcjonował heroicznie przez niemal 60 lat. Jedną z przyczyn był fakt, że należało zwolnić miejsce pod budynek ratusza w Oslo, który jest dość szczególnie i zbyt wyjątkowy, by obok siebie miał coś tak trywialnego, jak wesołe miasteczko Tivoli.

W języku norweskim, duńskim i niemieckim używa się na określenie tego typu obiektu wyrażenia „park rozrywki” – *amusement park*, *Vergnügungspark* (ewentualnie *Vergnügungsstätte*). We Francji i Hiszpanii mówi się na ten fenomen „park atrakcji” – *parc d'attractions*, *parque de atracciones*, po włosku używa się na przemian zwrotu *parco di divertimenti* oraz *luogo di attrazioni* – „park przyjemności” / „park rozrywki” bądź „miejsce atrakcji”, ale najlepiej pasującym słowem jest jednak „tivoli”. Jako dziecko byłem przekonany, że te trzy sylaby mieszczą w sobie wszystko to, o czym mogłem zamarzyć: magię, mistykę, czary, muzykę i kolory. W owym słowie kryło się dla mnie wyobrażenie świata, gdzie wszystko jest poezją – w formie fontanny, kolorowych świateł, innych efektów świetlnych i olbrzymich mechanicznych zabawek. Trudno powiedzieć, jakbym zareagował, gdybym znał źródło pochodzenia wyrazu „tivoli”, które – co trzeba zaznaczyć – jest dość prozaiczne.

Tivoli to po prostu nazwa włoskiego miasta położonego 25 kilometrów na północny wschód od Rzymu. W starożytności nosiło ono nazwę Tibur – nazwę, która niekoniecznie posiada wesoły czy świąteczny wydźwięk – i stanowiło popularny cel podróży wakacyjnych zamożnych Rzymian; między innymi cesarz Hadrian posiadał tam swoją letnią rezydencję. Poza tym miasto posiadało duży park z masą fontann i to właśnie zainspirowało George’a Carstensa, by park rozrywki, który otworzył w 1843 roku w Kopenhadze, nazwać Tivoli. Dla nas, skandynawów, duński park całkowicie wyrugował włoskie miasto, do tego stopnia, że jeśli ktoś mi mówi, że spędził wakacje w Tivoli, potrafię odpowiedzieć: „Chciałeś powiedzieć na Tivoli, ale jak na boga dałeś radę spędzić całe wakacje tam? Robiłeś za Pierrota

czy tylko siedziałeś tam i piłeś cały czas?”. W romańskim języku natomiast skandynawskie znaczenie słowa „tivoli” jest nieznane. Dla Włocha nazwa Tivoli to będzie zwyczajnie nazwa miasta, a nie fragment stolicy w górę Nordkalotten – we włoskiej encyklopedii z 1987 roku o duńskim Tivoli wspomina się bardzo ogólnie przy okazji Kopenhagi.

Zdarza się nieraz, że powiązania etymologiczne słów w pewnych aspektach są ironiczne. Inny hiszpański wyraz oznaczający tivoli to „feria”; podobnie jak norweskie słowo „ferie” pochodzi od łacińskiego słowa, określającego pewne rzymskie dni świąteczne wolne od handlu (nie bez znaczenia jest też fakt, że Tibur/Tivoli to była w starożytności rezydencja letnia). Dzisiaj zaś, zarówno „ferie”, jak i „tivoli” mocno się skomercjalizowały. Park Tivoli – la feria – to właśnie centrum handlowe, a w wielu językach na potrzeby opisu owego miejsca, nierzadko używa się słowa „rynek”, czyli miejsce handlu: Niemcy na tę wędrowną wersję tivoli mówią *Jahrmarkt*, w języku angielskim i francuskim używa się pojęcia *fun fair* oraz *fête foraine*. Oznacza to również miejsce, w którym kuglarze i szarlatani mogą w pełni wykazać się swoimi możliwościami i roztoczyć cały swój urok; nieraz trudno odróżnić licencjonowanych szalbierzy – zatrudnionych na stałe w Tivoli – od nielicencjonowanych, którzy zwiewają z portfelami i rzeczami wartościowymi należącymi do odwiedzających park. Tivoli karmi się wszelkim rodzajem oszustwa, szwindlu i ułudy. Jego nieczysta strona zaznacza się szczególnie w podwójnej funkcji, jaką Dyrehavsbakken w swoim czasie spełniał: za dnia było to miejsce przeznaczone dla dzieci, które wieczorami i nocami zamieniało się w klub nocny ze striptizem jako gwoździem programu. Tak właśnie było za mojego dzieciństwa, ale oczywiście w nocną stronę parku nie miałem żadnego wglądu.

Ta podwójna funkcja świadczy częściowo o pewnego rodzaju schizofrenii, jako że celem tivoli było raczej coś przeciwnego do striptizu. Czar tivoli ma swoje źródło w tym, co ukryte, zawoalowane, skryte za kolorową zasłoną; polega na wyraźnym poczuciu, że coś na zawsze pozostanie tajemnicą. Natomiast to, co najważniejsze w striptizie, jak wiadomo, rozgrywa się na zupełnie innym poziomie (choć Roland Barthes ma oczywiście sporo racji, gdy w *Mitologiach* wskazuje, że wyżej wspomniany rodzaj odsłonięcia może też zawierać w sobie elementy swoistej metody zakrycia). Jak pisał Ernst Bloch, tivoli ma tutaj odwrotne znaczenie do cyrku, choć w innych wymiarach wiele te miejsca łączy – Bloch twierdzi, że wszystko, co się w cyrku odbywa, jest w pełni widoczne: arena jest uosobieniem całkowitej otwartości, cyrk spełnia rolę pewnej „formy mieszczańskiej prawości w sztuce i jest jej modelem”. Podobnie myśli filozof od trapezu, Kestr Aschnitz, w swojej książce *Sirkusformer* [*Formy cyrkowe*], w której pisze, że arena i magia są niewspółmierne, cyrkowi magicy nie są czarodziejami, ale technikami. Iluzja opiera się tutaj na umowie, której tivoli nigdy nie łamie, jako że jest jej ofiarą. Magik w cyrku jest zwyczajnym człowiekiem, który wykonuje swój zawód, w tivoli natomiast jest podejrzanym typem, który wykonuje kuglarskie sztuczki w podwójnym tego słowa znaczeniu.

„Jeśli pociąg miałby być historycznym emblematem wieku dwudziestego, to cyrk byłby jego wizerunkiem teologicznym” – pisze Aschnitz w *Formach cyrkowych*, co uwidocznia różnicę między cyrkiem a tivoli. Drugi z nich może być jedynie negatywnie powiązany z teologią, w formie herezji albo pseudo-religii i znachorstwa. Adekwatnym wizerunkiem tivoli musiałoby być jakieś zjawisko, które poważni teologowie określają z dezaprobatą jako okultyzm albo spirytyzm (ten drugi kojarzy się często z tivoli z powodu wróżbiarek). Jeśli zaś chodzi o pociąg i jego rolę historyczną, to jego zniekształconą, jeśli nie wręcz karnawałową wersję stanowiłby nawiedzony pociąg i karuzela w tivoli – co przypomina karykaturę wędrowni przez samowiedomość w *Boskiej Komедii* Dantego w wersji *variété*.

Tivoli w dużej mierze opiera się na fałszu, szwindlu i szarlatanerii. Niemniej jednak ja pozostają pod stałym urokiem klasycznych nazw związanych z tivoli, w których rozsmakowuję się z przyjemnością, gdy tylko je słyszę: karuzela, pawilon, diabelski młyn, fajerwerki, koło fortuny. Już kolejka górska – co logicznie rzecz biorąc, brzmi dość opisowo – w kontekście wesołego miasteczka nabiera poetyckiego wydźwięku. W językach romańskich używa się na tego typu konstrukcję wyrażenia „rosyjska góra” lub „rosyjskie góry” (*montaña rusa*, *montagne russe*, *montagnes russes*), które wywołuje wyobrażenie jaśniejącego, obłożonego flagami, kolorowego Kaukazu, podczas gdy najlepszy angielski zwrot na opisanie owej kolejki to *scenic railway*. To o wiele lepsze od zaanektowanego przez korporację McDonald’s wyrażenia Big Dipper, choćby dlatego, że *scenic railway* kojarzy się z wysublimowanym obrazem pociągu na obrazie Williama Turnera *Deszcz, para, szybkość – The Great Western Railway*, na którym współczesna technika okazuje się mitem i wizją. Wyrażenie to przypomina nam też o fundamentalnym związku lunaparku z teatrem, ale w wesołym miasteczku to scenografia odgrywa główną rolę.

Czar i siłę przyciągania tivoli Ernst Bloch umieszcza w poczuciu obcości, co podkreśla francuska nazwa lunaparku: *fête foraine*, czyli „zabawa na rynku”. Przymiotnik pochodzi od łacińskiego słowa *forensis*, którego używa się przy okazji wszelkich spraw związanych z rynkiem, ale ostatecznie jego źródłosłów znajdziemy w wyrazie *foris*, co oznacza „zewnątrzny”, „na zewnątrz”. Angielskie słowo *foreign* ma te same korzenie, francuski wyraz posiadał oryginalnie to samo znaczenie – wyrażenia *marchand forain* używano w odniesieniu do domokrażcy. Dodatkowe podkreślenie owego związku znajdziemy w słowie „Lunapark” („park księżycowy”), które nadal pozostaje w użytku między innymi we Włoszech, w Niemczech i w Holandii, a które to jest greckim terminem opisującym zjawisko wesołego miasteczka: *Louna park*. Zabawa, która odbywa się tam, tudzież na rynku, jest zabawą z innej planety, zabawą z księżyca. Co za tym idzie, terminologia wesołego miasteczka w swoisty, idiosynkratyczny sposób nabiera wymiaru międzynarodowego. Wyraz tivoli ma pochodzenie włoskie, ale nikt we Włoszech nie użyłby go na opisanie lunaparku. Rosyjski ekwiwalent „rosyjskiej góry” to *semejnaja katalnaja gorka* (co wedle godnego zaufania sławisty oznacza „rodzinną górę zjazdową”). Również nikt w Paryżu,

czy w ogóle we Francji, nie użyłby kiedykolwiek słowa „paryskie koło”. Na tego typu atrakcję mówi się po francusku *grande roue* – „wielkie koło”. Wszystkie te manewry słowne mają na celu ukazanie iluzji, jaką zawdzięczamy podróży w nieznane, którą odbywamy w wesołym miasteczku. „Paryskie koło” brzmi dużo bardziej nęcąco dla mieszkańca Oslo niż dla Paryżanina, podczas gdy „tivoli” nie posiada tego samego magicznego wydźwięku dla Włocha, co dla nas. Gdyby przenieść je na norweskie warunki, to „tivoli” zamieniłoby się co najwyżej w *tvedestrand* [Tvedestrand – małe, urokliwe miasteczko położone na wschodnio-południowym wybrzeżu w gminie Aust-Agder. Gdyby przenieść słowo „tivoli” na warunki polskie, zamieniłoby się może ono w „sopot” albo „międzyzdroje” – przypis tłumaczkii].

Karuzela to jedno z tych słów, które przyjęło się w wielu językach, ale jego pochodzenie jest z pewnością zagadkowe. Słowniki wskazują na włoski rodowód – *carosello* – co oznacza po prostu „karuzelę” albo „taniec w kręgu”. Jego etymologii nikt tak naprawdę nie potrafi zlokalizować, mimo że można by je wywieść od słów *gara* i *sella*, czyli „walka” i „siodło”. Istnieje też możliwość, że wyraz ma pochodzenie arabskie, od słowa *kurradsch*, które oznacza „zabawę z trzema końmi” albo od perskiego *kurra/kurra*, czyli „żrebie”. W każdym razie zadziała się po drodze jakaś lingwistyczna alchemia, zanim otrzymaliśmy słowo „karuzela”, obrotowe centrum lunaparku, perpetuum mobile, mechaniczne widowisko, które Henry Vaughan, siedemnastowieczny poeta walijski, nazwał wiecznym „great Ring of pure and endless light”. Magiczna moc karuzeli jest wyraźnie ukazana w jednej ze strof wiersza *Fra Carl Johan* [Od Karola Jana] Olafa Bulla – strofie, która aspiruje do tego, by być liryczną apoteozą żałosnego lunaparku w Kristianii, który został zastąpiony przez ratusz rok po śmierci poety. Widać tutaj całą stolicę mieniącą się światłem i barwami karuzeli, z jej charakterystycznymi powtarzającymi się hipnotycznie obrotami. Nawet tramwaje przypominają ogromne maszyny lunaparku w mieście, które kipi od radości i zabawy.

W genialnym wierszu *Das Karussell* Rilke opisuje rzeczzone urządzenie z oszałamiającą, niepokojącą fascynacją. Refren wiersza („Und dann und wann ein weißer Elefant”) staje się niemal oficjalnym wyrażeniem opisującym wieczny kołowrót kolorowych zwierzęcych figur, razem z ich jeźdźcami, którymi najczęściej są dzieci. Tak brzmi siedem ostatnich wersów:

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil –
Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel...

Niezależnie od niejednoznaczności wpisanych w wiersz, ukazał w nim Rilke pewien istotny aspekt karuzeli, albo i całego parku tivoli, który zrywa z konieczną komercyjną stroną wesołego miasteczka. Znajdujemy tutaj absurdalny wymiar wolności od sytuacji, którą Benjamin opisuje w jednym ze swoich esejów, w którym zarówno *flâneur* wielkich miast i otaczający go tłum ludzi nabierają szczególnego charakteru: wszyscy są w ciągłym ruchu, nieustannie na widoku, nieprzerwanie taksowani, podczas gdy przepychanki w tłumie, małe kolizje, zmiany tempa, rytmu i kierunku przywołują na myśl kruchość i nietrwałość produktów na taśmie produkcyjnej i wahania rynkowe. To samo odnosi się do karuzeli: jest to obrót rynkowy w dosłownym znaczeniu, tyle tylko że ten bezustanny taniec w kręgu jest zupełnie bezcelowy.

Tym samym symbolizuje on zerwanie z kapitalistycznym traktowaniem rzeczywistości w kategoriach użytkowych. Karuzela „hat kein Ziel”, jak większość atrakcji w parku tivoli. Karuzela bowiem nie posiada ani początku, ani końca, a już tym bardziej jakiegokolwiek „celu”, kolejka wraca do punktu wyjścia, diabelski młyn chodzi tylko w górę i w dół. Samochodziki elektryczne nie jadą do żadnego punktu docelowego, zatrzymują się w zupełnie przypadkowych miejscach (jak przepychanki i przeciskanie się, co przecież w parodystyczny sposób ukazał Walter Benjamin, podkreślając te działania jako typowe dla rzeczywistości rynkowej). Gdy tylko ustaje praca jednego z urządzeń, w powietrzu nagle zawisa jakaś niewypowiedziana, ale zupełnie wyraźna obietnica, którą czuje się w całym lunaparku tuż przed zamknięciem – obietnica podobnej powtórki, którą głosi błazen Feste w końcowej scenie *Wieczoru Trzech Króli* Szekspira: „...our play is done,/ And we'll strive to please you every day”.

Ale to oczywiście nie jest żaden powód, by dać się nabrać. Ma się rozumieć, że trudno znaleźć coś bardziej nieskrycie komercyjnego jak lunapark, także nieprzerwany ruch i kręcenie się wszystkich maszyn w kółko wygląda niczym taniec wokół złotego cielca. Jeśli w *Karuzeli* widzi Rilke tego metaforę, to dość symptomatycznie używa słowa „verschwendet”, kojarzącego się z szafowaniem, marnotrawieniem; i tak od *merry-go-round* niedaleko już do *money-go-round*. Serdeczne zachęcanie przez pracowników do powtórnych odwiedzin parku jest zachętą do wydania jeszcze większej ilości pieniędzy; a jeśli w parku Tusenfryd wybudowano studnię życzeń, to musi ona stać w absolutnie centralnym, widocznym zewsząd miejscu. Pieniądze, które odwiedzający wrzucają do studni, pójdą na fundusz pamiątkowy dla ofiar z Baneheia (park w Kristiansand, w którym dwóch młodych mężczyzn w 2000 roku zgwałciło i zamordowało dwie dziewczynki), ale jakoś nikt nie znajdzie równie dużej sumy pieniędzy, jaką wydał na bilet wstępu – a jeśli nie z innych powodów, to chociażby dlatego, że nie jest to szczególnie mądre, by wrzucać do studni papierowe pieniądze. Opieka zarządu tivoli nad nieszczęśnikami jest najzwyczajniej jedynie na pokaz, choć oczywiście udało im się przypomnieć o kapitalistycznej zasadzie podziału: dużo bogatym, niewiele biednym – ludzka twarz kapitalizmu uśmiecha się do ciebie z dna takiej oto studni. Niektórym przywoła to na pamięć kilka wersów Blake'a:

Pity would be no more,
 If we did not make somebody poor,
 And Mercy no more could be,
 If all were as happy as we...

Dwie strony medalu są oznaczone w dwójnasób: jedna strona jest jaśniejsza i ozdobna, druga to zwyczajnie twarda gotówka, moneta. Obie strony świecą i uwodzą, ale zdarza się, że monetarna obsesja przyćmiewa piękno, tak że tivoli zamienia się w maszynkę do robienia pieniędzy. Można to zaobserwować, paradoksalnie, na przykładzie najbiedniejszych, najmniej imponujących małych tivoli – na rynkach turystycznych, wędrownych, które goszczą przez kilka dni w parkach miejskich. Te niezwykle ponure miejsca rozrywki zazwyczaj nie składają się z niczego poza kilkoma opieszalymi karuzelami, z kiermaszem pełnym gier losowych, ze strzelnicami; czasem dodatkowo są zaopatrzone w diabelski młyn, nawiedzony dom albo w kolejkę na kawałku płaskiego terenu. Niemal obowiązkowe milczenie pracowników jedynie wzmacnia to wrażenie; nikogo nie zachęca się tutaj, by bawić się bardziej niż w obrębie ściśle do tego wyznaczonych ram i reguł, mimo że miejsce to nazywamy „parkiem rozrywki”. To, co się liczy, to wypłata, i tym wyraźniej widać ciemne strony rozrywkowych maszyn. W rezultacie całość zostaje zredukowana do niezwykle żałosnej wersji Vanity Fair.

Pisarze, którzy w pośredni bądź bezpośredni sposób próbowali eksplorować i badać temat tivoli, pomijają jednocześnie całą finansową stronę użytkową, która się z tym wiąże. Wedle nich tivoli jest nomadyczny w znaczeniu, które propagował Gilles Deleuze: jest to miejsce, które stoi w kontrze do zasad, reguł i umów, którymi rządzą się społeczeństwa i ich instytucje, zaś siłą napędową parku jest to, co Deleuze nazywa „atrakcją w ruchu, o której się trąbi na zewnątrz”. W odróżnieniu jednak do antyfilozofii Nietzschego, którą Deleuze uważa za szczególnie ważny przykład nomadycznego myślenia, nie można tivoli określić mianem „ruchomej maszyny wojennej”: w tivoli nie ma miejsca żadna wojna, a jeśli zapomnieć o jego aspekcie finansowym, zostajemy tylko z maszynami, które są niewątpliwie dość ruchome, ale nie na poziomie użytkowym. Benjamin, opisując karuzelę, mówi, że porusza się ona na wysokości, która przypomina latanie we śnie – i jest to metafora, która obejmuje cały park tivoli. W końcu jest to park pełen maszyn ze snu, rodzaj „magicznego teatru”, który Harry Haller odwiedza w *Wilku stepowym* Hessego.

Jeśli zaś chodzi o egzotyczność tivoli, to wedle Blocha jego czar sprawia wrażenie, jakby pochodził z „niezwykle daleka, jest on z pewnością zwyczajny i pełen szachrajstwa, ale mimo wszystko znacznie bogatszy i urozmaicony niż jakakolwiek dawna popularna rozrywka, jakiej mógł posępny mieszczański doświadczyć w swojej młodości”. Ta zarysowana tutaj antymieszczańskość łączy się zarówno z niemoralną stroną tivoli, jak i z całkowitym brakiem pożytku z niego – oczywistej bezcelowości, którą opisuje Rilke w swoim wierszu o karuzeli. Dzisiaj rozrywka posiada więcej zasad

niż wyjątków, ale w większości odnosi się to do rozrywek nastawionych komercyjnie, a dowód na to można odnaleźć w jakimkolwiek banku. W swojej największej nomadycznej utopii tivoli podąża w zupełnie innym kierunku, w kierunku tego, co Benjamin nazwał „bezhmurną krainą idealnych dóbr, na które nie spadają żadne pieniądze”. To sprawiło, że inna pisarka i miłośniczka tivoli, Tove Jansson, opisuje w *Pamiętnikach Tatusia Muminka*, jak Tatuś Muminka opowiada o pewnych pięknych i całkowicie bezużytecznych przedmiotach, które wygrał w młodości, podczas wizyty w parku niespodzianek, należącym do jakiegoś ekscentrycznego samowładcy, który dobiegł setki. Wyliczanka niezliczonych trofeów Tatusia mogła równie dobrze pochodzić z inwentaryzacji rekwizytów leżących w magazynach parku tivoli: „Najbardziej podobała mi się ta z numerem 27. Była to ozdoba salonowa przedstawiająca postumencik z koralu, na którym stał mały tramwaj z morskiej pianki. Na przedniej platformie doczepnego wozu było miejsce na agrałki. Numer 67 okazał się wysadzaną granatami trzepaczką do szampana. Dalej wygrałem ząb rekina, zakonserwowane kółko z dymu i ozdobną korbkę od pozytywki. Czy pojmujecie moje szczęście?” (przeł. Teresa Chłapowska).

Zakonserwowane kółko dymu to kwintesencja tivoli. Koło odwołuje nas z powrotem do karuzeli, o której Tatuś daje nam entuzjastyczne sprawozdanie nieco wcześniej. Karuzela jest obrazem całego błokiego i bezcelowego lunaparkowego tańca w kręgu. I jednocześnie odzwierciedleniem istotnej cechy, która charakteryzuje wszystkie książki Tove Jansson o Muminkach, w których park rozrywki odgrywa fundamentalną rolę. Postaci u Jansson żyją w kolosalnym tivoli, który jest zamknięty jedynie zimą, kiedy to wszystkie rozsądne stworzenia układają się do snu zimowego. Co więcej, nie odbywa się tu żaden handel na większą skalę; złoto, srebro i kamienie szlachetne są z zasady używane tylko do dekoracji tak, jak powinno być również i w tivoli. Książki takie jak *W Dolinie Muminków*, *Pamiętniki Tatusia Muminka* i *Lato w Dolinie Muminków* przybliżają nam park tivoli w formie spełnionej literackiej utopii, w ramach której nawet coś tak groźnego i katastroficznego jak powódź sprawia wrażenie atrakcji à la tivoli. Co więcej, w wyniku katastrofy przyływa do nich na falach magiczny dom w postaci teatru, do którego rodzina Muminków natychmiast się wprowadza.

Po fascynującym zbiorze opowiadań *Opowiadania z Doliny Muminków* (który to zawiera w sobie bardzo tivolijską historię), demontuje jednak Jansson obraz tivoli w dwóch ostatnich tomach muminkowej serii: *Tatuś Muminka i morze* oraz *Dolina Muminków w listopadzie*. Park jest w tym czasie zamknięty, więc w pierwszym tomie mobilny tivoli zostaje zastąpiony spartańską latarnią na spustoszonej przez wiatr wyspie gdzieś na oceanie, z dala od karuzeli i beztroskich Włóczykijów. W ostatniej książce wraca do Doliny Muminków, ale pomimo tej lokalizacji to właściwie jedynie *Dolina Muminków w listopadzie* spełnia warunki literatury fantasty: Dolina Muminków jest tutaj przedstawiona trzeźwym okiem autora pozbawionego złudzeń, przez całą książkę cała dolina i wszystkie postaci są konsekwentnie i nieustannie

odczarowywane, co z pewnością sprawiło, że wielu czytelników, poza mną, ze sporą dozą nostalgii wracała myślami do książki *W Dolinie Muminków*. *Dolina Muminków w listopadzie* nie jest przecież złą książką, lecz barwy i magia zostały w niej zastąpione gamą zniuansowanych szarości. W żadnej innej książce sztorm nie jest opisany tak jak w pierwszym tomie: „Na dworze burza szalała znowu ze zdwojoną wściekłością. Łomot fal mieszał się teraz z dziwnymi odgłosami: śmiechem, tupotem biegających nóg i biciem wielkich dzwonów gdzieś daleko na morzu”. Tutaj znów mamy park tivoli otwarty 24 godziny na dobę. W *Dolinie Muminków w listopadzie* jesteśmy blisko tego momentu, gdy budzimy się do bezbarwnego, dorosłego życia, które Blake określił mianem „świata doświadczenia”.

Wiek XIX to epoka rozkwitu tivoli. Rozklekotana maszyneria lunaparku reprezentowała kłopotliwe innowacje rewolucji przemysłowej w branży zabawkar-skiej, ale była też ona odzwierciedleniem ówczesnego zainteresowania folklorem i baśnią. Czarodziejska maszyneria zyskała dzięki lunaparkowi rzeczywistą postać (latające okręty, magiczne lustra), tivoli zaludnił się postaciami wziętymi wprost z folklorystycznych baśni – od magików i mężczyzn o nadnaturalnej sile do ma-leńkich karłów (a także, co niestety należy przyznać, z najróżniejszymi freakami we wszelkich możliwych odmianach). Wielu autorów ówczesnej epoki fascyno-owało się lunaparkiem, choćby E.T.A. Hoffmann, który swoje opowiadania napi-sał zanim jeszcze tivoli zyskał znany nam dzisiaj wygląd: Hoffmann zmarł w 1822 roku, a pierwsza karuzela napędzana parą została uruchomiona dopiero w 1863 roku, zaś diabelski młyn wynaleziono 30 lat później, przy okazji wystawy świa-towej w Chicago. Niemniej jednak zamienia Hoffmann cały świat w lunapark, w hałaśliwy park, gdzie ludzie-automaty, iluzja, buchalteria i fajerwerki istnieją tuż obok siebie i na tym samym poziomie, wraz z żywiołami, duchami, sobowtó-rami i innymi różnymi postaciami z wierzeń ludowych (ludowe zabawy i wierze-nia stanowią w opowieściach jedną całość). I jak zauważyli krytycy, od Heinego po Blocha, jest to mimo wszystko ślad realizmu w prozie Hoffmanna; detale nie umknęły spod jego bystrego wzroku, opisy są rzeczowe, a odrobina satyry nigdy nie pozwala mu na czcze fantazjowanie. Hoffmann roztacza przed nami magicz-ny realizm, który czerpie swoją siłę ze zmieszania fantazji z solidną maszynerią lunaparku, co jest faktem podkreślonym dodatkowo już w samym tytule eseju autorstwa Horacego Engdahla, jednego z najlepszych skandynawskich krytyków, który nadając esejowi tytuł *Hoffmann, wytwórca luster*, umieszcza pisarza w prze-strzeni tivoli – w gabinecie luster, miejscu, gdzie dochodzi do najosobliwszych metamorfoz, ekstrawaganckiej syntezy ślapsticku, grozy i dyskomfortu. Poczucie grozy i dyskomfortu jest dość realistyczne, ale ten, kto pozwoli sobie na śmiech, nigdy – jak mówi Deleuze o Nietzsche – nie mógł czytać Hoffmanna. Jak pi-sze Engdahl: „Pisarstwo E.T.A. Hoffmanna uformowało się wkrótce potem, gdy idealistyczna filozofia tożsamości stała się wiodącą myślą epoki. Opisuje ona, jak duch poprzez intelektualną percepcję (Schelling) lub poprzez system filozoficzny

(Hegel) otrzymuje kompletny obraz własnej istoty. Ku przerażeniu filozofów, Hoffmann ujawnia grymas na ich twarzy. Tuż obok absolutnego ducha przechadza się komedian, pokrzykując «Ho! Ho!» i paradując z drewnianym mieczem w ręku. A dzieli ich tylko powierzchnia lustra”.

Perspektywę filozofii tożsamości Engdahla można równie dobrze poszerzyć o takie obszary, jak filozofia polityczna, etyka i racjonalistyczna wiara w postęp, co prawie całkowicie się zmieni, gdy tylko zostaną uruchomione mobilne maszyny tivoli. W Hoffmannowym lunaparku patrzymy „w lustro, w głąb zagadki” i jednocześnie jesteśmy *po drugiej stronie lustra*. Grozie, jaką potencjalnie może wywołać lustrzana deformacja jaźni, towarzyszyć może rozpasany śmiech na widok dziwnej fizjonomii. Nawet strach u Hoffmanna ma w sobie coś z lunaparku, to strach rodem z kolejki i gabinetu luster. Ale to zakotwiczenie sprawia, że opis staje się jeszcze bardziej literacko efektowny, jako że strach zostaje umiejscowiony w pokoju, który jest jednocześnie określony, konkretny i nieklarowny, mglisty. Światło, które pojawia się w środku i odbija się w żałośnie przerażających lustrach, pochodzi ze źródeł, które w czasach Hoffmanna można było znaleźć w lunaparku po zapadnięciu zmroku: pochodnie, fajerwerki, kolorowe lampiony.

Hoffmann nadaje lunaparkowi przewrotnych wartości, co dzisiaj może przypominać rzeczywistość z powieści *Mistrz i Małgorzata* Bułhakowa, w której diabeł, niczym dyrektor tivoli, wstrząsa całym Związkiem Sowieckim Stalina. Podobną paralelę możemy odnaleźć u Jorge Luisa Borgesa, co – zarówno w opowiadaniach, jak i w esejach – przenosi czytelnika w uniwersalną i komiczną rzeczywistość parku rozrywki. Miesza on ze sobą zabawę z mistyką w sposób, który jest najlepszą formą hołdu złożoną tivoli. Scholastyczna dyskusja, którą znajdziemy u Borgesa, przypomina podróż diabelskim młynem albo jazdę na karuzeli, podczas gdy opowiadania *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Pierre Menard, autor Don Kichota, Alef, Księga piasku* dokumentują zadowolenie z radosnej powagi oddania się najbardziej niesamowitym i całkowitym bredniom. „Nie ma bardziej złożonej przyjemności niż myślenie” (przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski) – mówi narrator w *Nieśmiertelnym*, a Borges nadaje swoim książkom strukturę, która przypomina spójny zestaw atrakcji w intelektualnym parku rozrywki. Gdy już skończy się czytać jedno opowiadanie czy esej, zaraz ma się ochotę rzucić się na kolejne, zupełnie jak dziecko w lunaparku, które biega od maszyny do maszyny. Każdy utwór przynosi coś zadziwiająco nowego, tak że czytelnik nigdy się nie nudzi i chętnie do nich powraca, a Harold Bloom myli się okrutnie, twierdząc, że nie sposób „zagubić się” w Borgesa prozie. Oczywiście, że można w niej całkiem pobłądzić, ale nie tak, jak w lesie czy w wielkim mieście. Podobnie jak u Hoffmanna, zostajemy umieszczeni w pozornie łatwym terenie, w obrębie którego jednocześnie – podobnie jak w przypadku opowiadania Borgesa *Alef* – znajdują się „wszystkie miejsca świata, widziane z każdego rogu”. Czytając opowiadania Karen Blixen, również znajdujemy się w samym środku tivoli, mimo że jej twórczość niekoniecznie nazwalibyśmy „wywrotową”. Nie zostajemy

ulokowani w podejrzanym Jahrmarkcie à la Hoffmann, tylko w królewskim, duńskim tivoli, w miejscu ozdobionym złotem, srebrem, purpurą, aksamitem, jedwabiem i pluszem. Blixenowski lunapark charakteryzuje się jednak całkowitą pogardą wobec wartości użytkowej zwykłych przedmiotów; piękno jest u niej szczególnego (czyli: żadnego) pożytku, zupełnie jak w defensywnym stosunku Oscara Wilde’a do socjalizmu, ale postawa baronowej jest dalece mniej socjalistyczna niż arystokratyczno-anarchistyczna. To prekapitalistyczne podejście szczególnie silnie przejawia się później w języku, niewielu pisarzy potrafi pisać w tak uwodzicielsko piękny sposób jak Blixen. Każde jej zdanie pretenduje do tego, by stać się osobnym obiektem estetycznym: „W Helsingør, na rogu ulicy, niedaleko portu stoi stary, szacowny dom z szarego kamienia. Zbudowany na początku osiemnastego stulecia, spogląda sceptycznie na nowe czasy, które rozkwitły dookoła. W ciągu wielu lat zrósł się w jedną całość; kiedy przy północno-zachodnim wietrze otworzyć drzwi do sieni, wtedy któreś drzwi na korytarz na piętrze otwierają się same. z sympatii, gdy zaś stąpnie się na jeden ze stopni szerokich schodów prowadzących na pierwsze piętro, któraś deska w podłodze salonu odpowiada echem, jak w piosence” (*Zjazd rodziny w Helsingør*, przeł. Franciszek Jaszuński).

Deski podłogowe są niczym eolska harfa, a w całym domu zachował się jakiś miniony, ulotny sen, a przy pomocy ledwie słyszalnego północnego, północno-zachodniego wiatru cały dom zmienia się w muzyczny instrument. Fakt, że czasem ukazują się tu jakaś zjawy ma swoje całkowite uzasadnienie w tego typu budynku. To nie jest dom, w którym się mieszka, ale który się nawiedza i nie ma to znaczenia, że historia rozgrywa się w Helsingør – mieście, gdzie najsłynniejsze widmo literatury światowej ukazało się księciowi Hamletowi na Zamku Kronborg. Podobnie zresztą jak cały świat u Blixen, opisany dom może być bezsprzecznie potraktowany jako zjawisko estetyczne. Podczas gdy Hoffmann używa realizmu magicznego, wyrażenie realizm luksusowy doskonale obejmuje specyficzną dla Blixen formę drobiazgowego opisu przedmiotów. Znajdziemy u niej lukullusowy przepych, który zamienia przedmioty zwykłego użytku w rzeczy będące źródłem estetycznej przyjemności i niespiesznego rozkoszowania się. Jest w tym coś zupełnie przeciwnego do tego, co Roland Barthes zauważył w swoim przenikliwym eseju w związku z wieloma siedemnastowiecznymi malarzami niderlandzkimi; u Blixen przedmioty nie zasługują na szczególne miejsce ze względu na ich wartość użytkową, ale właśnie głównie dlatego, że nie ma z nich żadnego pożytku. Kiedy butelka wina w opowiadaniu *Aben* określona jest jako „ciemnozłota”, przedmiotnik ten jest już zapowiedzią najbardziej bezużytecznego z możliwych stanów, stanu odurzenia – i naturalnie pije się ten szlachetny trunek, siedząc w „ogromnej sali, bogato zdobionej czarnym marmurem”. Nawet w najbardziej dramatycznych opowiadaniach Blixen w tle daje się słyszeć refren z wiersza Baudelaire’a *L’Invitation au voyage*, dobiegający niczym spośród krzyków, fal śmiechu i wesołej muzyki w lunaparku:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Opowiadanie *O Paszczaku, który kochał ciszę* z tomu *Opowiadania z Doliny Muminów* zawiera opis czegoś tak wyjątkowego jak cichy lunapark, wesołe miasteczko, gdzie hałas jest tematem tabu, ale gdzie radość z przebywania w magicznym otoczeniu jest ewidentna. Do takiego oto wniosku dochodzi Paszczak po chwili refleksji nad tym, jak też mogą czuć się dzieci w takim parku ciszy – aż odkrywa, że „cały ogród szeleścił i roił się tajemniczym życiem. Zewsząd rozlegało się chlupotanie, cichy śmiech, plaśnięcia, odgłosy kroków. Więc jednak było im wesoło” (przeł. Irena Szuch-Wyszomirska). Ukazuje nam się tutaj, przelotnie, inny wymiar lunaparku, rodem z mitu adamicznego. Widzimy ogród pełen dzieci, które w obojętnej, senniejszy oddają się odkrywaniu tajemnic, podczas gdy nad całością czuwa przyjazny ojciec albo bóg, który zapalił „księżyc z Pawilonu Cudów”. I w ten sposób przypomina się nam, że czar tivoli bazuje na klasycznej metafizyce. Poprzez park dostajemy swobodny wgląd w zagmatwaną, okiełznaną przez ludzi naturę, to jest Eden oświetlony latarniami i fajerwerkami, przestrzeń jednocześnie ucywilizowana i enigmatyczna. Urozmaicenie parku pagodami, które znajdziemy w Kopenhadze, niekoniecznie musi być przejawem orientalizmu, lecz raczej uświadamia nam o powinowactwie lunaparku z czymś cudownym i nadprzyrodzonym.

Rajskie skojarzenia łatwo przychodzą na myśl w kontekście tivoli. „And so to heaven!” – woła tajemnicza Karin w powieści *The Girl in a Swing* Richarda Adamsa, kiedy znajduje się na koncercie w ogrodach Tivoli, natomiast Alan, narrator, uzupełnia jej wypowiedź, cytując strofę z niezaprzeczalnie cudownego, „rajskiego” wiersza *The Garden* Andrew Marvella. Słowo *paradis* (raj) pochodzi od perskiego wyrazu oznaczającego „ogród”, a tivoli stara się kultywować tradycję tego znaczenia, ale dzieje się tu także coś zupełnie odmiennego, fundamentalnie chrześcijańskiego: by wstąpić do tego królestwa, trzeba znowu być niczym dziecko, inaczej wejście pozostanie zamknięte; przynajmniej w przenośnym sensie. Jasne, możesz wejść do środka, ale wypełniają cię jedynie ambiwalentne odczucia, gdy unosisz się pomiędzy niebem a ziemią w chybotałej klatce. Dzieci śmieją się, być może Bóg śmieje się serdecznie, podczas gdy ty trzymasz się kurczowo i myślisz sobie, jak to dobrze będzie sobie zapalić papierosa, gdy już znajdziesz się z powrotem na dole. Dzieci odczuwają to zupełnie inaczej. Chcą, by podróż ta trwała jak najdłużej i jak tylko znajdą się na dole, pytają, czy mogą przejechać się jeszcze raz. Każde dziecko w parku mogłoby zarecytować wam wers Blake’a o Dancie, gdyby tylko go znały: „Dante saw Devils where I see none. I see only Good”. Być może sam Dante poznałby się na lunaparku lepiej od nas. Jego królestwo umarłych jest niepozabawione efektów à la tivoli i E.M. Foster wcale nie przesadza, gdy w swojej opowieści o duchach ukazuje Dantego pod postacią niebiańskiego kuzyna, który wprowadza dzieci do poetyckiego, magicznego raj (a niedowierzający dorośli nieuchronnie spadają na

ziemię – pomysłu tego na szczęście maszyny wesołego miasteczka nie mają w zwyczaj u reprodukować).

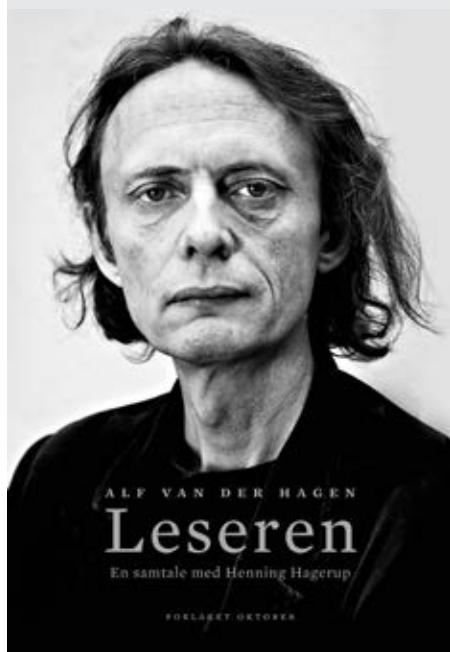
Tivoli charakteryzuje się ponadto jeszcze innym rodzajem metafizyki, która jest niezwykle pociągająca i całkiem zapomniana, jeśli nie wręcz „porzucona”, co jasno widać na przykładzie prozy Hoffmanna; chodzi o to, co Ernst opisał jako „metafizyczny złom”. Jedno z niemieckich słów na tivoli to *Rummelplatz*, co doskonale oddaje właśnie to znaczenie, jako że wyraz *Rummel* oznacza zarówno hałas i wrzawę, jak i graty, rupiecie, złom. Tivoli jest gwarnym, hałaśliwym miejscem, w którym mają miejsce mechaniczne i optyczne cuda: najróżniejsze zwierzęta zrobione z drewna, papier mâché, metalu i plastiku biegają bez przerwy w kółko, być może w nieskończoność; i są przykładem sztucznego animizmu. Na diabelskim młynie albo w kolejce górskiej można pokonać prawo grawitacji, w tunelu miłości objawiają swą siłę boskie moce, a gabinet luster jest doskonałą ilustracją stwierdzenia Rimbauda: „Je est un autre”. Aż wreszcie można wypróbować koła fortuny, co nadaje tym większe znaczenie całej rozklekotanej maszynerii, jako że wszystko, co dzieje się w lunaparku, skoncentrowane jest wokół ludzkiego szczęścia. Pomimo rzeczywistej funkcji koła fortuny, pomimo loterii i strzelnic, to nie Fortuna jest boginią tego miejsca ani nie czuwa nad nim szczęśliwy traf; ale jeśli istnieje bogini radości, to ona właśnie trzyma pieczę nad wesołym miasteczkiem. Tutaj znajduje się podstawa, na której odbywa się nieprzerwany taniec w kręgu – karuzela, która kręci się ze swoim białym słoniem „ein Lächeln, [...] ein seliges”, a na twarzach obecnych tam osób, ukazuje się duży, pusty, głupkowaty uśmiech, który współgra z podsumowaniem odmowy Orygenes: „[...] ci, którzy są zbawieni, powinni zmarnotrawić w formie sfer i przetoczyć się przez wieczność”. I oczywiście tuż obok wiecznego, niezmałconego szczęścia, istnieje groza, nieszczęście oraz przyprawiające o zawrót głowy ryzyko – tivoli jest rajem dynamicznym, w którym nigdy nie będzie ci dane się nudzić.

To cesarz Hadrian zapytał w znanym wierszu, co ostatecznie stanie się z tą „małą, wędrowną, czarującą duszą”, która po śmierci nie będzie nas już więcej odwiedzać ani śmiać się z nas, jak miała w zwyczaju. Odpowiedź mógłby znaleźć w nazwie włoskiego miasta, gdzie znajdowała się jego letnia rezydencja: kiedy dusza uwalnia się od ciała, przemierza tivoli i może trwać tak wiecznie w błogiej rzeczywistości, w niebie, gdzie wszystko jest „rozkosznie piękne”. Być może Hadrian siedzi sobie w diabelskim młynie albo na karuzeli, ustrojstwach, których nie zaznał za swego życia, co musi napełniać go niewyczerpaną, nieskończone odradzającą się radością, podczas gdy mur nazwany jego imieniem rozpada się powoli na ziemi. Kiedy więc mężczyzna w średnim wieku wypelza oszołomiony z metalowej klatki, rozumie, że pozostała mu jedna rzecz do zrobienia: jeśli kiedykolwiek zbliży się do Królestwa Bożego, musi postarać się być znów niczym dziecko i przygotować się na przejście przez morderczy trening w parku tivoli.

Henning Hagerup

Nadzieja jest święta

Rozmowa na temat wiary
Alfa van der Hagera
z Henningiem Hagerupem
przy okazji wydania
jego książki eseistycznej
Metafizyczny złom



HENNING HAGERUP: *Metafizyka Tivoli* jest ostatnim esejem w mojej najnowszej książce. Napisałem go z czystej przyjemności. Słowa wprost wypływały ze mnie, rzadko zdarza mi się coś podobnego. Zaczęło się od tego, że jakieś dziesięć lat temu razem z Elin i jej trzema córkami odwiedziłem Park Tusenfryd (Park Tysiąca Uciech w Vinterbro). Dwie najmłodsze – Mille i Josefine – były jeszcze za małe, by mogły same pójść na największe i najstraszniejsze urządzenia w parku. „Nie ma problemu – powiedziałem. – Pójdę z nimi”.

ALF VAN DER HAGEN: Niebezpieczna nadopiekuńczość!

Tak, czysta hybris. Najpierw poszedłem z jedną z bliźniaczek. Potem z drugą. To było piekło.

Co to były za urządzenia?

„Enterprise”, teraz już tego nie ma. Coś przerażającego. Siedzisz w klatce o wątlej konstrukcji, która zaczyna obracać się, gdy jednocześnie pędzisz w dół, potem niespodziewanie się wznosi, a potem nagle wirujesz długo w tej klatce w powietrzu. Byłem przekonany, że drzwi nie zostały dobrze zamknięte i że ja nie jestem dobrze przypięty, podczas gdy Mille siedziała sobie w najlepsze i przeżywała chwile całkowitego szczęścia. „Czy to nie wspinał się?” „Nie, nigdy więcej tego nie powtórzę” – pomyślałem, gdy już byliśmy na dole. Nigdy więcej! I oto nadbiega Josefine cała szczęśliwa, że teraz jej kolej. Więc znowu pod górę.

Park Tusenfryd absolutnie mnie rozczarował, gdy poszedłem tam z moimi dziećmi.

Nie ma w tym miejscu zupełnie niczego egzotycznego czy magicznego. Natomiast kopenhaski park Tivoli był pełen magii i to stamtąd pochodzi moja fascynacja tivoli. Odwiedziłem park, gdy miałem trzy-cztery lata, a potem jeszcze raz jako siedmiolatek. To jest trochę jak utracony raj mojego dzieciństwa, właśnie to miejsce już na zawsze w moim życiu kojarzyło mi się z magią. Byłem przekonany, że cuda się zdarzają i że zdarzają się tam. Nie tylko uwielbiam karuzele czy dom strachu, ale też wróżki oraz wszystko to, co ma do czynienia z niewielkim oszustwem i szarlatanerią, a co daje nam wgląd w prawdziwą metafizykę. A jest wiele różnych pokoi w domu Pana Naszego.

W eseju odnosisz się szczegółowo do różnych prac, by wyjaśnić słowo „park rozrywki” w różnych językach. Lunapark? To jest angielskie wyrażenie, ale używa się go też w języku niemieckim i greckim. Park księżycowy. Znajdujemy się tam na zupełnie obcym terenie. Filozof Ernst Bloch zainteresowany był tym, co odległe i obce w związku z tivoli. W różnych krajach nadaje się różne nazwy na lunaparkowe atrakcje, by nie wydawały się zbyt swojskie, ale by raczej brzmiały egzotycznie. We Francji Koło paryskie wcale nie nazywa się Koło paryskie, ale *grande roue*. Wielkie koło. Po angielsku nazywa się *Ferris wheel*, na pamiątkę jakiegoś Ferrisa, który skonstruował pierwsze takie koło pod koniec XVIII wieku. To samo odnosi się do kolejki górskiej, która w językach romańskich nazywa się rosyjską górą. Najpiękniejszym angielskim określeniem jest *scenic railway*. Natomiast słowo „karuzela” pochodzi z języka wło-

skiego, *carosello* oznacza taniec w kręgu, ale nie ma zgodności co do tego, skąd to słowo dokładnie pochodzi. Przytaczam całą górę wyjaśnień. Podobnie z arabskim słowem *kurradisch*, „zabawka z drewnianymi końmi” czy perski wyraz oznaczający żrebaka: *kurra* albo *kurrak*. Uwielbiam język tivoli i pofolgowałem sobie w tym eseju, jeśli chodzi o etymologię słów związanych z parkiem.

Chętnie przeczytałbym coś więcej Twojego autorstwa na temat Ernsta Blocha.

Bardzo lubię Blocha. Istnieją prości, materialistyczni myśliciele, którzy posiadają tak niezwykle wizje, że aż trudno pojąć, że oni jednak stąpają twardo po ziemi. Bloch jest jednym z nich. Ma wspaniałe spojrzenie na literaturę i filozofię, a już z pewnością na muzykę. Chętnie napisałbym coś o jego najważniejszej książce *Das Prinzip Hoffnung* [*Zasada nadziei*]. Wysuwa on tam polemiczną tezę, jakoby filozofia przed Marksem była wyłącznie wsteczna. Skupiano się jedynie na kompilowaniu minionych refleksji, a nie na nowych ideach, ale wszystko właśnie miało ulec zmianie. Bloch uważał, że filozofia powinna zmienić kierunek patrzenia, zamiast ku przeszłości, powinna się zwrócić w przyszłość, w stronę tego, co nazywa „marzeniem przyszłościowym”.

To bardzo świeży sposób myślenia. Marzenie przyszłościowe!

Sformułowanie to zresztą wziął od Lenina. To wcale nie jest takie złe wyrażenie. Bloch uważał, że historia nigdy nie osiągnie swojego celu. Cały czas dzieje się coś nowego, pojawia się nowy ruch. Twierdzi, że droga, którą trzeba pokonać,

by zapanował całkowity komunizm, jest dużo ciekawsza od urzeczywistnienia jej celu. A właściwie uważał, że zrealizowanego komunizmu nie da się tak naprawdę utrzymać. Jest to raczej ruch w stronę tego, co piękne i niezwykle – twierdził – jako że komunizm ma w sobie coś nie z tego świata. A człowiek musi cały czas iść na przód. Nawet za tysiąc lat nie osiągniemy nieśmiertelności, nawet jeśli Marks tak postulował. Nie, to pozostanie jedynie w sferze marzeń. Niech to na zawsze pozostanie naszym marzeniem!

Piszesz w którymś miejscu, że idea Marksa o komunistycznym społeczeństwie przypomina świecką wersję wizji proroka Izajasza na temat królestwa milenijnego ze Starego Testamentu.

Marks był materialistą, ale też uczonym, który czerpał z tradycji judaistycznej, wykorzystując ją do swoich świeckich pomysłów. Wcale nie jest tak trudno połączyć marksizm z chrześcijaństwem czy judaizmem i podoba mi się taki mesjanistyczny marksizm, którego przedstawicielem jest na przykład Walter Benjamin.

Co rozumiesz pod pojęciem mesjanistyczny marksizm?

Że można połączyć w jedno to, co religijne, i to, co politycznie rewolucyjne. Że można sobie wyobrazić ideę milenijnego królestwa jednocześnie na sposób materialistyczny i metafizyczny. Aby tak się stało, aby prawdziwa rewolucja mogła mieć miejsce, musi zajść w człowieku zmiana. Zanim rewolucja stanie się rzeczywistością, człowiek musi się całkowicie zmienić. Nie mam na myśli zbrojnej rewolucji, o której mówiło się w Norwegii

w latach 70., myślę o rewolucji duchowej. Ta utopijna perspektywa interesuje mnie u Ernsta Blocha i Waltera Benjamina najbardziej. Obaj wyznaczają taką samą polityczną i metafizyczną perspektywę, często na różne sposoby, ale w obu przypadkach kierują się w stronę metafizyki. Bloch ostatecznie orientuje się wobec świeckich wyznaczników, podczas gdy Walter Benjamin jest najzupełniej religijny, kieruje się ku wyższym sferom. Benjamin mógłby na przykład powiedzieć, że historyczny materializm powinien posiłkować się teologią. Który zatwardziały materialista mógłby powiedzieć coś podobnego z takim przekonaniem?

„Można by poddać Benjaminowski mesjanizm krytyce i uznać za wyraz niemocy”, zaoponował Audun Lindholm¹ w wywiadzie udzielonym magazynowi „Vagant”² w 2008 roku. „Te utopijne drzazgi tkwiące w obrębie perspektywy, która została pominięta i Anioł historii patrzący wstecz do przyszłości – czy nie jest to przypadkiem kulturowanie porażki?”. Na co odpowiedziałeś krótko i treściwie: „Nasza obecność na świecie jest pożądana, mówi Benjamin. To nie jest żadne przyznanie się do porażki”.

Byłem absolutnie zaskoczony tym pytaniem i nie przyszło mi do głowy w tamtym momencie nic więcej poza tym, co powiedziałem. Nie, wcale nie uważam, że jest to wyraz klęski albo defetyzmu. Przeciwnie, Benjamin mówi o nadchodzącej apokalipsie, o możliwej nadchodzącej zmianie, a nasza rola jest tutaj szczególna. Gdy Benjamin w *Tezach historiozoficznych* pisze, że nasza obecność na świecie jest pożądana, oznacza to po prostu, że

mamy do spełnienia taką czy inną rolę, mamy ważne zadanie w toczącej się mistycznej grze.

Mistycznej grze? W planie Bożym?

Tak, możemy ją nazwać planem Bożym. Można tak powiedzieć. Ktoś inny nazwałby ją rozwojem, progresem historycznym albo politycznym. Nie ma nic z defetyzmu w przyjściu Mesjasza; wręcz przeciwnie, jest ono wyrazem nadziei na to, że będzie miała miejsce radykalna i dobra zmiana w takiej czy innej formie. Także Benjamina interesuje Jezus, który przychodzi nie tylko po to, by wypełniło się prawo, ale żeby je przekroczyć. Musimy iść dalej, niż tam, gdzie obecnie jesteśmy. Powinniśmy iść gdzieś zupełnie indziej. Dlatego nigdy nie widziałem nic wielce sprzecznego między niedogmatycznym komunizmem a judaistyczną czy chrześcijańską myślą. Wiele wskazuje w tym samym kierunku, ale na dwu różnych poziomach, metafizycznym i materialistycznym. A ich połączenie jest całkiem oczywiste i naturalne, jako że człowiek jest złożony z ciała i duszy.

Czy nie odczuwasz rozczarowania, gdy widzisz, jak mało jest symptomów takiej duchowej rewolucji?

„Dlaczego ludzkość idzie tak wolno do przodu?” [Henrik Wergeland, *Hvi skrider menneskeheden saa langsomt frem*³]. Nie, nadzieja jest święta, tego jednego nie możemy sobie odpuścić. Nawet jeśli nie mamy szans i nic nie wskazuje na to, że nam się powiedzie.

Twoja babcia od strony ojca, Inger Hagerup⁴ opublikowała w 1947 roku porusza-

jący wiersz *Ukrzyżowany mówi*, w którym pisze między innymi:

**Zabierz mnie. Najwyższy czas
Myślałem, że mogę cierpieć za was,
co cierpicie?**

**W Dachau, Buchenwaldzie i Belsen
czy ktoś został wtedy zbawiony?**

Zabierz mnie.

[...]

Zabierz mnie. Nigdy tam nie byłem.

**Jako dziecko strach w oczach miałem,
Słyszałem obok matki płacz.**

**Połam mój krzyż, co nie dał rady
zbawić tych, co ginęli, co szli na dziady.
Zabierz mnie. I zbaw ten świat.**

Jako dziecko byłem pod wrażeniem, że babcia napisała taki wiersz. Miałem wrażenie, że mówi coś przeciwnego do tego, czego dowiadywałem się od moich chrześcijańskich nauczycieli. Inger bywała bardzo ostra i surowa. Jako poetka poruszała się pomiędzy dwoma biegunami: Eros i Tanatos – to były jej tematy. Wiersz miłosny i wiersz o śmierci. Pisała też wiersze polityczne, ale głównie zajmowało ją to, co erotyczne i ostateczne. Ważne tematy i ciągle oscylowanie między wiarą a zwątpieniem. Później babcia zaczęła skłaniać się w stronę religii, gdzieś w kierunku panteistycznym. W moim odczuciu wiersz *Ukrzyżowany mówi* nadal robi mocne wrażenie. Mogę doskonale zrozumieć, że ktoś tak myśli, gdy konfrontuje się z tak nieprawdopodobnymi, okrutnymi zdarzeniami, jak zagłada Żydów w czasie II wojny światowej czy inne katastrofy wywołane przez szaleństwo czy poronione ludzkie idee. Dzisiaj zresztą widzę w Chrystusie wielkiego odkupiciela, tego, który dał każdemu możliwość na zbawienie. To oczywiście trudno wytłumaczyć.

NADZIEJA JEST ŚWIĘTA

Bóg przecież nie może powstrzymać przyszych zbrodni. Człowiek posiada wolną wolę i może ją wykorzystać na wszelkie możliwe najokropniejsze sposoby, czego codziennie jesteśmy świadkami. Jedno jest pewne, zło jest tak samo prawdziwe i rzeczywiste jak dobro. Toczy się walka pomiędzy dobrem i złem. I powinniśmy podejść do tego na poważnie.

Gdzie widzisz tutaj miejsce dla Boga? Na tym świecie?

Muszę przyznać, że rzadko chodzę do kościoła. Nie znajduję Boga w norweskim Kościele protestanckim. Częściej czuję jego obecność w przyrodzie. Albo w sztuce. Ale też gdy jestem wśród przyjaciół, czuję coś z boskiej obecności, w czasie prawdziwej, głębokiej rozmowy wytwarza się poczucie bycia we wspólnocie. A być może dzieje się tak wtedy, gdy prowadzę osobiste rozmowy z Bogiem, jeśli mogę to tak ująć.

Osobiste rozmowy z Bogiem – czy masz na myśli to, co nazywamy modlitwą?

Mogę ci się zwierzyć, że codziennie wieczorem odmawiam swoją małą modlitwę. Taki nawyk, który przybrał na znaczeniu i ugruntował się. Czasem to jest tylko chwila zaraz po przebudzeniu albo tuż przed snem, ale prowadzę też pewnego rodzaju ciągły dialog z Bogiem. Gdyby ludzie słyszeli, co ja czasem mówię, na pewno zaczęliby się mocno zastanawiać...

Dlaczego?

Bo zdaję sobie sprawę, że dla ateistów to jest dziwne. Człowiek rozmawia z niewidzialnym bytem i w dodatku twierdzi, że

to nie jest żaden wymysł czy fikcja. Czy ja mam jakąkolwiek gwarancję, że on istnieje? Nie, racjonalnie rzecz ujmując – żadnej. Tutaj nie chodzi o naukę.

Co oznacza modlitwa?

To jest pytanie skierowane do Boga; w nadziei, że Bóg obdarzy nas miłosierdziem, że wszystko będzie dobrze. Wieczność trwa długo – czy nie tak powiedział Kurt Schwitters? I wieczność zawsze dobrze się kończy.

Co takiego mówisz, gdy modlisz się do Boga?

Najpierw dziękuję za to, że żyję. Potem proszę, by miał nas wszystkich w opiece, zarówno zwierzęta, jak i ludzi. Modlę się za poszczególne osoby, które wymieniam z imienia, szczególnie te, które są w trudnej sytuacji. I proszę o przebaczenie za moje niedorzeczne czyny, których codziennie się dopuszczam.

Co myślisz o renesansie zainteresowania metafizyką i religią wśród europejskich intelektualistów i pisarzy?

Oczywiście bardzo to doceniam. Człowiek stara się na poważnie zmierzyć z trudnymi pytaniami. Obecnie więcej osób na poważnie podchodzi do Biblii i myśli religijnej. Paweł znowu wraca do łask, a przez wiele lat jego imię równało się niemal z obelgą. A teraz jest on przedmiotem dyskusji najważniejszych filozofów, takich jak Agamben i Badiou, Critchley i Žižek, którzy biorą osobę i myśl Pawła na poważnie. Interesuje ich jego radykalna postawa. Paweł wyobrażał sobie zupełnie inne społeczeństwo, niż to, w którym wówczas żył.

„Nie ma już Żyda ani poganina, nie ma już niewolnika ani człowieka wolnego, nie ma już mężczyzny ani kobiety, wszyscy bowiem jesteście kimś jednym w Chrystusie Jezusie” [Ga 3,28].

Właśnie! Ani mężczyzny, ani kobiety. Tak właśnie stoi u Pawła, który uchodzi za tego, co gardzi kobietami! Paweł jest dużo głębszym myślicielem, niż ten, którego dane jest nam poznać na podstawie kilku przypadkowych cytatów.

A co ze stwierdzeniem: „Tak jak to jest we wszystkich zgromadzeniach świętych, kobiety mają na tych zgromadzeniach milczeć; nie dozwala się im bowiem mówić, lecz mają być poddane, jak to Prawo nakazuje”? [1 Kor 14,33–34].

To przynębiające słowa, ale są one odzwierciedleniem ówczesnych obyczajów. Niektóre sformułowania, które znajdziemy u pisarzy i myślicieli minionych wieków, będą zawsze stały w sprzeczności z naszą moralnością. Znajdzie się zatem ktoś, kto wskaże na pewne fragmenty i będzie twierdził, że to, co napisali, nie posiada żadnej wartości. To nie do pomyślenia. Też któregoś dnia zostaniemy poddani takiej ocenie i wtedy się okaże, ile się ostanie z tego, co rzeczywiście jest nasze.

W eseju *Moja stara Europa* zaatakowałem „mieszczański radykalizm lewicowy, który odrzuca jakąkolwiek emocjonalną bądź egzystencjalną wypowiedź, uważając ją za konserwatywną. W latach 70. można było często usłyszeć, że strach przed śmiercią wynika z mieszczańskich uprzedzeń czy zabobonów”.

To jest temat, do którego namiętnie powracam. Mimo że nie brakuje otwartości

na tematy religijne oraz zrozumienia potrzeby zadawania ważkich pytań związanych z metafizyką, nadal znajdują się tacy, którzy z zaciekle fanatyzmem kultuwają naukę i racjonalizm. Jeśli przyłapią cię na tym, jak zmagasz się z metafizycznymi albo religijnymi pytaniami, możesz liczyć na to, że spotkasz się z ich strony z pobłażliwym uśmiechem, o ile nie z otwartą agresją.

Imitatio Christi jest motywem często wykorzystywanym w literaturze i sztuce. Czy Chrystus jest kimś, kogo należy naśladować, czy może to jest za trudny dla nas wzorzec?

Wcale nie uważam, aby to brzmiało zbyt nieprawdopodobnie. Czy Chrystus jest najlepszym wzorcem, jaki możemy posiadać? Można Go postrzegać jako nieosiągalny cel. Nie jako coś, co mielibyśmy osiągnąć dla własnej korzyści, ale zwyczajnie dlatego, że Chrystus jest przykładem najlepszego i najpiękniejszego człowieka, jaki żył na ziemi; jest prawdą, za którą powinniśmy podążać. Jest zwyczajnie ideałem człowieka. Ideałem, za przykładem którego człowiek powinien mierzyć się ze światem wokół siebie oraz z innymi ludźmi jako istota empatyczna, odważna i troskliwa.

Wstydzisz się o tym mówić?

Tak, jestem raczej nieśmiały... Jak na to mówi Julia Kristeva? Retoryka niezdarności. Robię się nieśmiały, gdy mam mówić na tematy religijne. Ale gdy w latach 90. zacząłem częściej czytać biblię, wiele rzeczy zaczęło się w moim życiu układać. Dostrzegłem, że właśnie tam było ciągle moje miejsce. Nie chciałem tylko

w żaden sposób tego nazywać, bo przymiotnik „chrześcijański” miał wówczas bardzo negatywny wydźwięk w naszych oświeconych, kulturalnie radykalnych oraz intelektualnych kręgach. Poza tym nie chciałem być narażony na jakiegokolwiek radosne nieporozumienia.

Radosne nieporozumienia?

To wyrażenie Adorna. Wspomina właśnie o tym przy okazji swojej wypowiedzi na tematy metafizyczne. Jeśli ktoś wypowiada się zbyt klarownie, jest wówczas wystawiony na ryzyko radosnego nieporozumienia, jak twierdzi Adorno. I tutaj ma rację. Religia jest delikatnym i drażliwym tematem. Trzeba być bardzo ostrożnym, gdy się w tych kwestiach wypowiada. Bardzo łatwo można być wziętym za dziwaka, a im bardziej będziemy się starać sprecyzować naszą wypowiedź, tym będzie gorzej, jak wynika z mojego doświadczenia. Ateizm potrafi być okropnie męczący. I nie dotyczy to wyłącznie kulturalnego radykalizmu, bo nie był on taki do końca głupi. Stał zawsze w opozycji do kościoła i oficjalnego chrześcijaństwa, ale dzisiaj ten antagonizm poszerzył swój zakres na całą religię generalnie. Uważam, że to dość przerażające. Bo nie jest to wyłącznie krytyka religii, ale krytyka kultury w ogóle, krytyka innego sposobu myślenia na poziomie, którego nie podzielam i któremu się sprzeciwiam.

Czy Twój Bóg jest również Bogiem muzułmanów?

Tak, to jest wspólny Bóg wszystkich ludzi. Bóg muzułmanów, Bóg żydowski, Bóg hinduski. Bóg to bardzo pojemne słowo;

istota tak wielowymiarowa, że jedynie jej wyobrażenie może jako tako przybliżyć nam ideę tego, kim i czym tak właściwie jest. Nawet jeśli się złoży w całość wszelkie możliwe wyobrażenia boskie, być może otrzymamy coś na kształt wiarygodnego obrazu, ale nadal będziemy bardzo, bardzo daleko od prawdy. Moja własna idea na temat boskości najlepiej odpowiada chrześcijańskiemu wyobrażeniu. Co wcale nie oznacza, że inne religie są mniej wartościowe. Zgadzam się całkowicie z tym, co powiedział William Blake: „All religions are one”. Charakter religii określa w dużym stopniu kultura danego kraju. Boskość ma różne „oblicza” w różnych kulturach, jako że to, co boskie jest zawsze najpierw przefiltrowane przez to, co ludzkie. I tak różne kultury podkreślają różne aspekty boskości. Końiec końców uważam, że we wszystkich znaczących religiach chodzi zawsze o tego samego Boga. Ale jeśli o mnie chodzi, to chrześcijaństwo jest moim głównym metafizycznym punktem odniesienia, inaczej nie potrafię tego nazwać. Pewnie powiedziałbyś, że przez większość mojego życia wyznawałem chrześcijaństwo, nie będąc tego świadomym.

Dlaczego dałeś swojej ostatniej książce tytuł *Metafizyczny złom*?

Odnosi się to do czegoś, co nazywam metafizycznymi peryferiami, czyli czegoś, co znajduje się na pograniczu wszelkiej uznanej i szanowanej metafizyki. Bowiem to, co zmarginalizowane, potrafi nieraz dopowiedzieć i „oświecić” coś większego, a często nawet skorygować. Moja fascynacja tym, co marginalne dotyczy również świata materialnego, dlatego uży-

wam słowa „złom”. Uważam, że szmelc i odpadki metalowe to są wspaniałe rzeczy, mają one w sobie swoje własne sfatygowane, znoszone piękno. I złom nadaje się do kolejnego użytku! Jest niezniszczalny, może zawsze pojawić się w nowym wydaniu i nigdy całkiem nie zginie. Mój wujek Klaus napisał piosenkę do melodii Alfa Crannera⁵, miała tytuł *Tylko złom* i leciała sobie w tle. Jeśli dobrze pamiętam... „Rozbijam samochody i niszcę stare kable... na dnie roztrzęsionego życia...”. Nie, dalej nie potrafię. Mogę opowiedzieć ci stare bajki.

To ty potrafisz śpiewać! Pierwszy raz słyszę, jak śpiewasz. Ja kiedyś potrafiłem. [...] Czy nie przypomina Ci to trochę Toma Waitsa?

Tom Waits jest tivolijczykiem, on też. Kabareciarzem i tivolijczykiem. To jeden z moich ulubionych muzyków, tak przy okazji, z jego kuriozalną mieszkanką czegoś jednocześnie okropnego i przepięknie romantycznego, lirycznego. Taki jest na przykład jego album *Frank's Wild Years*, na którym śpiewa *Innocent When You Dream* na dwa różne sposoby – jeden typowo chropawy, drugi niemal w stylu Sinatry, słodki. Jest bardzo niezależnym twórcą, jakby mówił: „Mogę wszystko! Tylko posłuchajcie tego...”.

Czy tekst o tivoli uważasz za swój najlepszy esej?

Gdy go już skończyłem pisać, powiedziałem do siebie: „Rzeczywiście udało mi się coś powiedzieć”. Nie zawsze zdarza mi się tak pomyśleć, gdy skończę pracę nad jakimś esejem. Ale z tego jestem rzeczywiście zadowolony. Miałem naprawdę

ogromną przyjemność, pracując nad nim. Począwszy od pierwszego, a skończywszy na ostatnim zdaniu – to była czysta radość pisania.

Właśnie, radość. Czuć to przez cały esej. Mimo że zaczynasz od tego, że jest ci słabo w parku Tusenfryd, to całość kończy się w Raju. Czy tam zmierzasz?

Jasne, że tam. Ja zawsze tam się wybierałem. Miło jest na ziemi, ale idziemy do Raju z pieśnią na ustach. Znam pewne przyjemne morze, znam pewne przyjemne tivoli...

Napisałeś też esej o literackich przedstawieniach życia wiecznego, prawda?

Tak, napisałem kiedyś esej, w którym śledzę różne wyobrażenia zaświatów od antycznej literatury greckiej aż do współczesnej. To był ważny temat, już dawno miałem ochotę się nim zająć. Napisałem go w latach 90. na zlecenie magazynu „Samtiden”⁶, który poświęcił wówczas cały blok tematyce zaświatów. To był dość krótki esej zatytułowany *Wyspy błogosławione*. Najchętniej napisałbym dwa razy tyle, ale to był rodzaj ważnej rozgrzewki, rozbiegu.

Wyobrażenia wieczności nie były jedynie pozytywne i jasne, prawda? Grecy w antyku wcale nie wyglądali wycieczki do Hadesu z radością?

Wręcz przeciwnie. Śmierć dla przeciętnego Greka była przygnębiająca. Większość z nich skazana była na włóczenie się przez wieczny czas niczym chmury po Hadesie, gdzie wiedli bladą imitację poprzedniego życia. Ale jednocześnie rozwinęły się inne idee życia po śmierci. Pojawiły się nagle

kulty misteryjne, orfickie, między innymi, czy eleuzyjskie misteria, wywodzące się z miasta Eleusis. Był to kult bogini Demeter i jej córki Persefony, która została porwana do Hadesu. Persefona czuwa nad cyklem siewów i zbiorów zboża, kwiatów, całej przyrody. Razem z przyrodą umiera i potem znów budzi się wraz z nią do życia, to jest właśnie piękne w religii. Jest zakorzeniona w tym, co ziemskie i śmiertelne, ale wykracza poza to, aż po metafizyczną, wieczną nadzieję. Grecy byli dość konkretni w swoim sposobie myślenia, choć posiadali też czasem niebezpieczne poglądy. Stąpali twardo po ziemi i rośli w kierunku nieba.

Niebo, czyli Eleusis?

Pola elizejskie, tak. *Elysium* po łacinie. Ale tylko uprzywilejowani mieli prawo wstępu, najwięksi herosi, ci, którzy w jakiś sposób się odznaczyli. Przypomina to trochę Walhalle⁷, miejsce, do którego mógł trafić tylko ten, kto zginął na polu walki. Dłatego leżący na łożu boleści zadawali sobie ranę mieczem tak, by wyglądało na to, że zginęli w boju, a nie z powodu choroby. Pomysł, by oszukać bogów w ten sposób jest naprawdę słodki.

W swoim eseju piszesz też, że i u Dantego jest ziemski raj. Podczas gdy William Blake dostrzega niższy i wyższy raj. Northrop Frye, ekspert od Blake'a, zauważył, że cała historia literatury jest pełna podobnych przedstawień raju. Może być zatem raj niższy, czyli ziemski, sielankowy, idylliczny, bukoliczny, gdzie wszyscy żyją w harmonii i w zgodzie ze sobą, a może być też wyższy – ogród Eden – znajdujący się niekiedy w obrębie tego ziemskiego.

Nie żebym mógł wskazać go na mapie, ale wedle Dantego ma on swoje konkretne miejsce na ziemi.

Czy mowa tutaj o czyścicu?

Nie, to jest ziemski raj, preludium prawdziwego raju, który znajduje się w niebie. Adam i Ewa poruszali się w obrębie raju ziemskiego.

Mówiłeś wcześniej, że doznałeś poetyckiego i poznawczego szoku, przeczytawszy Dantego w wieku piętnastu lat. Jaki na ciebie osobiście miała wpływ ta lektura?

Przed wszystkim zyskałem zupełnie nowe spojrzenie na religię. Miałem wówczas małe pojęcie na temat rozwoju i historii myśli chrześcijańskiej. Byłem dużo lepiej obeznany z mitologią grecką niż z biblijnymi przypowieściami. Gdy zacząłem czytać Dantego, zauważyłem, że to jest coś zupełnie innego niż to, co mogłem znaleźć w katechizmie chrześcijańskim, coś zupełnie innego od tego, o czym prawil kazanie którykolwiek bądź pastor norweskiego kościoła protestanckiego na antenie NRK⁸. Rozgrywał się tutaj prawdziwy ludzki dramat i to całkiem zaprzątnęło mnie tamtego lata, gdy czytałem Dantego. Nie stałem się zagorzałym chrześcijaninem, ale ukierunkowałem się na metafizyczny azymut i tak jest do tej pory. Zobaczyłem ojców kościoła w nowym świetle, na nowo odczytałem Biblię. Można powiedzieć, że nabrałem szacunku dla całej tradycji chrześcijańskiej. Dotarłem do niej jednak okrężną drogą. Najpierw fascynowałem się Platonem. Wielu chrześcijańskich myślicieli czerpało z jego myśli. Gorliwie i z radoś-

cią czytałem Spinozę, jak również Kierkegaarda. Kiedy zainteresowałem się filozofią średniowiecza, zacząłem namiętnie czytać Augustyna, Tomasza z Akwinu i Mikołaja z Kuzy. I gdy znów wziąłem Biblię do ręki, zauważyłem, że wszystko, co czytam, jest na innym poziomie, niż to sobie wyobrażałem jako piętnastoletni ateista. Teraz, gdy patrzę wstecz na mój ateistyczny epizod, myślę o nim jako o przykrym przywileju młodości. Określiłem się wówczas jako ateista, bo ten wiek tak ma, ale nie zastanawiałem się mocno nad tym, co to właściwie oznacza. Wiele młodych ludzi przez to przechodzi. Zawsze jednak uważałem, że te rzeczy chodzą parami: etyka z polityką, filozofia z religią. Można się krytycznie odnieść do problemów natury metafizycznej czy religijnej – absolutnie szanuję takie stanowisko – ale całkowite odrzucenie tej problematyki jest dla mnie niezrozumiałe. Egon Friedell powiedział kiedyś o Nietzsche, że to chrześcijanin na opak. Chodziło mu o to, że na swój sposób Nietzsche był religijny, był pewnego rodzaju starotestamentowym prorokiem, ale bez wiary w Boga. Podobnie rzecz się miała z Shelleyem. Też był metafizykiem i ateistą, ale nie tak zaciekle jak Nietzsche.

Jon Fosse pisze w którymś miejscu, że w poezji Tora Ulvena można znaleźć „pewnego rodzaju ciche oskarżenie Boga, który być może nie istnieje, [...] pewien rodzaj negatywnej mistyki”. Zapytałem go kiedyś o to w wywiadzie, na co on odpowiedział: „Nie chodziło o nic więcej, jak trochę sprowokować Tora Ulvena, ot, co! Wydaje mi się, że spodobało mu

się to. Dowód na to znajdziemy w jego tekstach. W całej rozciągłości”.

Ładne, i z Jona potrafi być czasem niezły figlarz gdzieś w głębi. To są prawdziwi przyjaciele. Fosse napisał kiedyś coś podobnego w mailu do mnie, że pochodzi z Vestlandet, a tam ożywca kłótnia jest warunkiem wstępnym dla wszelkiej przyjaźni.

Czy Tor Ulven jest według ciebie norweskim poetą metafizycznym z negatywnym nastawieniem religijnym?

Powiedziałbym, że zajmuje się zawsze tymi samymi problemami. Krąży wokół tematów związanych z życiem i śmiercią, znaczeniem egzystencji bądź jego brakiem. Może nie wypada nazywać go chrześcijaninem na opak, ale nie mam pojęcia, jak inaczej. Podobnie rzecz się ma z Samuelem Beckettem. Chociaż i mnie się zdarzyło, w jednym z moich czarniejszych momentów, że musiałem sięgnąć po coś do czytania, co by nadało ponownie znaczenie mojej egzystencji. I to wtedy zacząłem czytać *Czekając na Godota*. Wtedy zdałem sobie sprawę, że już dłużej nie jestem w stanie zdzierżyć jego pustego wszechświata. Zmuszony byłem odłożyć książkę. Nie byłem w stanie przebywać w jego świecie pozbawionym nadziei, w tej pustce, w której poruszają się dwie postaci. Jest to z całą pewnością wielki dramat, ale człowiek zostaje z niczym.

I to się powtarza w dwóch aktach. „Napisał sztukę, w której nic się nie dzieje, dwa razy” – jak zauważył pewien irlandzki krytyk w połowie lat 50.

Żeby nie popaść w depresję, musiałem odłożyć Becketta i zamiast niego wziąłem

się za Borges. I to mi się podobało! Jego opowiadania są ponadczasowe. To jest bogaty świat, który wcale nie jest pusty. Cały czas coś się w nim dzieje, coś przdziwnego, jednocześnie jest on kolorowy i jasny. Dzieje się też wiele przerażających rzeczy, ale nigdy nie brakuje też humoru, co dodaje kurazu i sił, czym Beckett mnie nie raczy.

Czułem się podobnie po lekturze Tora Ulvena po tym, jak popełnił samobójstwo. Nie byłem w stanie go czytać. Czy zdarzyło ci się kiedykolwiek, że byłeś zmuszony odłożyć jego książki na bok? Muszę przyznać, że kilka razy tak, musiałem. Chodziło głównie o to, że nie byłem w stanie wytrzymać przesłania, że nie istnieje nic poza pustką i życie nie ma znaczenia.

Znalazłeś jednak w tych książkach wiele innych rzeczy albo przynajmniej szukałeś czegoś innego?

Razem z Torunn Borge szukaliśmy najuważniej, jak potrafiliśmy. Tor Ulven ma pewien zmysł obserwacji, cały czas dostrzega wiele szczegółów dotyczących życia. Być może nie sądził, że wszystko jest pozbawione znaczenia.

I tak w rezultacie waszych poszukiwań napisaliście książkę *Szkielet i serce* (1999) poświęconą pisarstwu Tora Ulvena. Piśmiennictwo w niej, że chcielibyście podkreślić obecność humoru i humanizmu u Ulvena, by pokazać go od innej strony. Tak, chcieliśmy pokazać Ulvena jako wszechstronnego pisarza. Po śmierci Ulvena pozostał z nami jako postać tragiczna. Podczas gdy jego twórczość jest zniu-

ansowana i bardzo bogata. To, co u Tora czarne, ciemne i pesymistyczne, jest tak oczywiste, że nie wymaga żadnych dodatkowych komentarzy. Chcieliśmy pokazać go od drugiej strony. W jego twórczości jest miejsce dla głębokiej, egzystencjalnej wspólnoty. Jest on też spostrzegawczym pisarzem, który odnotowuje szczegóły bogatego, różnorodnego świata, jego piękna, ale też i brzydoty. I jest tam na dokładkę dużo humoru. Dużo się naśmiałyśmy przy okazji pracy nad książką, jest u niego sporo humoru rodem z komedii slapstickowej, à la Charlie Chaplin czy Kaczor Donald.

Pod koniec lat 90. napisałeś posłowie do książki *Eseje gnostyczne* Jona Fosse i odniosłeś się do czegoś, co powiedział w 1993 roku: „Jest tu napisane coś, co otworzyło mnie na religijny wymiar życia, coś, co sprawiło, że stałem się człowiekiem religijnym”. Od razu przypomina mi się początek ewangelii św. Jana: „Na początku było Słowo”.

Wierzę w moc Słowa i zawartą w nim boskość. Ale natrafiamy tutaj na problem związany z przekładem, który poruszył Goethe w *Fauście*, tam, gdzie Faust chodzi w kółko i myśli, jak przetłumaczyć właśnie ten początek ewangelii św. Jana, aż całkiem wariuje.

„Na początku było działanie” – czy tak to w końcu brzmiało?

Tak, ostatecznie używa słowa „działanie”, po tym, jak wypróbował takie wyrazy, jak: „słowo”, „znaczenie”, „siła” czy „moc”. Greckie Logos tłumaczy się w biblji jako „słowo”, ale posiada ono wiele znaczeń: concept, obraz, symbol, nauka.

Wiesz, co Fosse miał na myśli?

Absolutnie. Moja własna religijność wywodzi się między innymi ze spotkania, czy też z konfrontacji z mocnym słowem. Cały czas powracam do lektury Ewangelii, do niektórych listów Pawła, szczególnie do znanego fragmentu w Pierwszym Liście do Koryntian: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz: Teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany” [1 Kor 13,11–12]. Słowa te robią na mnie silne wrażenie za każdym razem, gdy je czytam. Myślę, że nie da się powiedzieć nic prawdziwszego o życiu po śmierci. Musi być ono tak całkowicie inne...

Całkowite poznanie?

Chodzi o poznanie w obu kierunkach. Ja poznam Boga. Bóg pozna mnie. Wówczas będzie miało miejsce spotkanie całkowite. I nie możemy sobie tego wyobrazić. Tak samo nie możemy sobie wyobrazić wieczności. Po prostu się nie da.

Boisz się, że mógłbyś utracić wiarę?

Teraz nie. Boję się wielu rzeczy, ale nie tego. Za to boję się, że w ten czy inny sposób popełnię jakiś błąd. Wszyscy wierzący wiedzą bardzo dobrze, co oznacza ta niewielka niepewność. Że jest coś, co człowiek sobie wyobraża. Nie mogę stracić wiary, ale jednocześnie nie mogę wykluczyć, że ateści nie mają racji. Gdy w czasie mojej choroby poddawano mnie kilkakrotnie narkozie, mogłem sobie przypomnieć, czym jest śmierć dla ateisty i jak ją sobie wyobraża. Nie jako ciemność albo wieczny sen, ale jako absolutne nic. Trzykrotnie w ostatnim miesiącu zna-

lęłem się w tej nicości. Wydaje mi się, że ateści nie mają racji. Jestem przeświadczony o istnieniu Boga. Ale jestem o tym przeświadczony na mój wierzący sposób, a każda wiara zawiera w sobie element zwątpienia. Inaczej nie byłaby wiarą, tylko pewną wiedzą.

Co myślisz o sądzie ostatecznym?

Nie wierzę w żadne piekło. Uważam za to, że każdy musi przejść proces poznania, który nieraz jest trudny, ale nie jest całkiem pozbawiony litości. Jest to pewien rodzaj wędrówki ku własnemu wybawieniu. Możesz zauważyć różnicę czytając *Boską Komedie* Dantego, jak przechodząc przez *Piekło* do *Czyśćca* możesz znowu zacząć swobodnie oddychać...

Tak, wspaniała jest ta pierwsza pieśń *Czyśćca*, w której Dante z Wergiliuszem wychodzą z zaświatów i widzą gwiazdę zaranną, która świeci radośnie na niebie. Odczuwa się nagle różnicę w powietrzu, w świetle, w całej rzeczywistości, w barwach – wszystko powraca. Czytelnik też może odczuć różnicę, że w końcu wy dostał się dosłownie z piekła, po którym błakał się Dante ze swoim towarzyszem. Jesteśmy z powrotem na ziemi.

Ale to jest dopiero zaledwie początek oczyszczenia.

Tak, potem wkracza Katon Młodszy, grzmiać i łajac ich, nie chce nic wiedzieć o żadnej sielance i dopiero teraz zaczyna się proces oczyszczania. Ale wówczas spływa na nich na moment niewiarygodna łaska, zaraz po tym, gdy wydostali się z piekła. Znow są na powietrzu i w świetle dnia.

Jak rozumiesz ten etap pośredni w *Czyśćcu*?

To trudny fragment, ale też niezwykły. Właśnie dlatego ta część jest taka wspa-
niała, bo chociaż popełniłeś coś absolutnie karygodnego, ciągle możesz mieć nadzieję i liczyć na łaskę. Zawsze może być lepiej. Człowiek może popełnić okropne czyny, tak okropne, że aż trudno mu samemu w to uwierzyć, a mimo to nadal może liczyć na przebaczenie i łaskę. Zawsze istnieje możliwość, by wydostać się z podobnego bagna. Mimo że nawet na tych przebywających w *Czyśćcu* ciążyą poważne kary, warunki panują tutaj inne niż w Piekło. Jesteś z powrotem na zewnątrz, możesz stać w słońcu. „Tędyśmy na świat wyszli, witaj gwiazdy...” – brzmi ostatnie zdanie pieśni *Piekła*. I następujący potem proces przemiany w *Czyśćcu* jest niezwykle ważną częścią całego poematu. Nie można było przejść bezpośrednio z Piekła do Raju, trzeba przejść przez etap pośredni, który pokazuje nam, że człowiek ma możliwość oczyścić się i stać się lepszym, ma szansę na inne życie.

Aż w końcu dochodzimy do najpiękniejszej wizji Raju – jest to „miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy...”

„L'amor che move il sole e l'altre stelle”. Jest w tym coś niesłychanie poważnego i pięknego. Mowa tutaj o próbie objęcia umysłem wielkiego misterium istnienia. Jaki jest sens tego wszystkiego? Skąd przychodzimy, dokąd zdążamy, dlaczego jesteśmy w drodze? Jest niezwykła moc poznania u Dantego. On oducza mnie lekceważenia.

W *Boskiej Komедии* postaci wędrują z ciemności ku światłu, ale każda z nich

ma inny status. Są umieszczone na 99 kręgach, czy to w piekle, w czyśćcu, czy w raju. Jak to należy rozumieć?

Tłumaczę to sobie tak, że przechodzi się przez różne etapy, różne sfery, które odzwierciedlają wszystko, co się może zdarzyć w życiu każdego człowieka. Nie wierzę całkowicie we wszystko dosłownie tak, jak zostało to przedstawione przez Dantego. Nie wierzę, że ludzie znajdują się w piekle tak, jak to opisał, i nie sądzę, by ktokolwiek w to wierzył. Myślę, że to są raczej różne stany. Piekło u Dantego jest wyobrażeniem czegoś najgorszego, co może nam się przydarzyć. Największy smutek, żal, okrucieństwo, zło, jakie może nas spotkać. Jeśli chodzi zaś o czyściec czy raj, to rozumiem, że są to miejsca, do których możemy dążyć, aspirować. Raj jest niezwykle piękny, naprawdę. Rzeczywiście udało mu się to oddać. Muszę przyznać rację T.S. Eliotowi, gdy mówi, że poezja nigdy nie osiągnęła takich wyżyn, jak w ostatniej pieśni *Raju*.

Jak wyobrażasz sobie wieczność?

Taniec i radość. Absolutna wolność. Kiedy się znów spotkamy. I to nie będzie miało końca.

Jest w tym coś dziwnego i wyzwającego, gdy ktoś odważa się powiedzieć tak po prostu, że „znów się spotkamy”...

Ale właśnie twierdzę, że tak jest. To oczywiście niemożliwe, żeby sobie wyobrazić wieczność jako bezgraniczny okres czasu, coś, co nigdy się nie kończy. Nie jesteśmy w stanie tego zrobić. Musimy się tam znaleźć, by to zrozumieć. A tu wcale nie chodzi nawet o bezgraniczny

okres czasu, ale o absolutne zniesienie czasu, jego likwidację. Nie że czas ciągle mija i biegnie do przodu, ale że go nie ma. Takie wieczne teraz. Wieczna terażniejszość. I wtedy można tańczyć. Może ja też. Jestem beznadziejnym tancerzem, ale myślę, że wówczas mógłbym zatańczyć.

Tańczą też w niebie u Dantego, prawda?

Tak, aniołowie i dusze biorą się za ręce i tańczą do muzyki sfer.

Taniec ma w sobie coś z wolności, z oswobodzenia się?

Taniec oznacza wolność. Przypomina mi to o czymś, o czym mówił Tor Ulven, pisząc o VII symfonii Beethovena. Powiedział, że powinna się nazywać symfonią tańca.

Słyszałem ją raz pod batutą Carlosa Kleibera. Czy to ta, co ma takie żywiołowe zakończenie?

Tak, to irlandzka melodia folkowa. Ale tutaj muszę zapytać za Torem: Czy ktoś kiedykolwiek tańczył do tej muzyki?

Chyba sam Kleiber? Nie stoi on nieruchomo na podium na nagraniu, które widziałem.

Ale nikt inny nie tańczy, prawda? Publiczność? Tańczą ludzie w sali koncertowej? Nie, nikt nie tańczy. Ale tam, w niebie, możemy sobie potańczyć. Wszyscy razem. I jak sam wiesz, bardzo mnie ta myśl cieszy. I mam nadzieję, że wszystkie stworzenia któregoś dnia dołączą tam w górze do tańca. Spotkam tam wiele znajomych.

Spotkam tam też moje koty. Taką mam właśnie nadzieję.

A nadzieja jest święta?

Tak, nadzieja jest święta.

PRZYPISY

- 1 Redaktor naczelny pisma „Vagant”.
- 2 Norweski miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce, muzyce, ideom i współczesnej debacie publicznej.
- 3 Henrik Wergeland (1808–1845) – jeden z najważniejszych norweskich poetów romantycznych, pisał też dramaty, brał czynny udział w debacie publicznej, pracował jako redaktor gazety oraz w archiwum królewskim. Był republikaninem, który krzewił rdzenną kulturę norweską, sprzeciwiał się unii ze Szwecją i był wrażliwy na los Żydów, poświęcił im wiele uwagi. Cytat pochodzi ze znanego jego poematu z 1829 roku zatytułowanego *Skabelsen, mennesket og Messias* [Stworzenie, człowiek i Mesjasz].
- 4 Inger Hagerup (1905–1985) – norweska poetka i tłumaczka. Uważa się ją za jedną z najważniejszych poetek XX wieku. Podczas okupacji w czasie II wojny światowej razem z mężem aktywnie działała w ruchu oporu. Jest również autorką wielu zabawnych rymowanych wierszy dla dzieci.
- 5 Alf Cranner (ur. 1936) – norweski muzyk folkowy, bard, poeta, malarz. Jeden z najważniejszych twórców muzyki folkowej lat 60.
- 6 Największe i najstarsze pismo norweskie poświęcone kulturze. Obecnie redaktorem naczelnym jest Kristian Kjelstrup, który tłumaczył poezję Wisławy Szymborskiej na język norweski.
- 7 W mitologii nordyckiej miejsce przebywania poległych w chwale wojowników (tzw. Einherjerów), których z pola bitwy zabierały walirie, a na progu Walhalli witał ich Bragi. Walhalla to kraina wiecznego szczęścia.
- 8 W Norwegii istnieje program telewizyjny NRK-prest (NRK-pastor) emitowany w ramach państwowej stacji telewizyjnej NRK.

Palilem po jednej świecy dla każdego
drzewa w lesie
i dla każdej nieprzespanej nocy
pod otwartym niebem.
Rzucałem po jednym kamieniu do wody
na każdą chmurę na niebie
i na każdy kłos na polu.
Wykułem po jednej podkowie na każdą
łódź na jeziorze
i na każdy rok mojego życia.
Jednak długo przyjdzie nam czekać.
Jednak wiele jest nierozwiązanych zagadek.

Powstałeś z
kamieni

i obrócisz się
w kamień.

Krągłość niezawarta
niczym miednica. Krzyk
uderza w łuk łączący
poranek z wieczorem.

Są kamienie, w których
można, gdy słońce stoi
nisko, zobaczyć
ocalały fragment
uśmiechu zmarłych.

*

Gdybyś był kamienia ostatnim
ogniwem przemiany

i zdradził coś
z jego
szorstkości
w głosie?

*

Niechący kopnąłem kamień
w ucho. Leżał tam
i słuchał

chórów śpiewających alleluja,
nigdy nie zdołamy
ich odkopać, nawet
palcami języka. Tak,
potrzebne nam jest ucho.

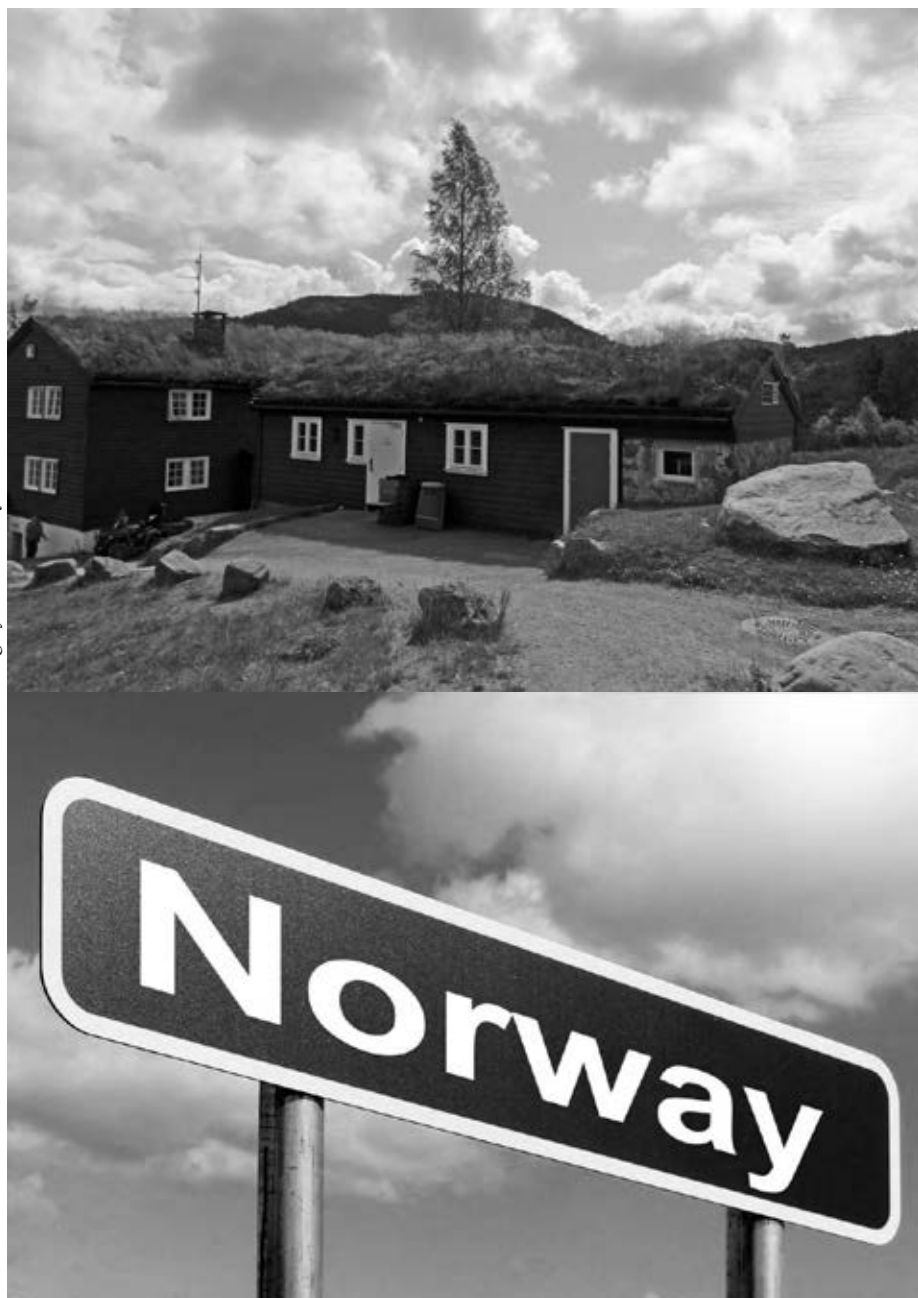
Zapewne
jesteśmy na skraju
lasu.

I w czasie zimy, zapomniany
leży pod śladami nart.



Aasne **Linnestå**

Patrzę poruszona z dystansu,
jak dziecko w Syrii je trawę,
ono je tę trawę, którą mógłby
człowiek nie żyje
o chlebie i dzikim miodzie,
gdzie w krajobrazie tkwi rana,
a siekiery wznoszą się do góry,
a twarze się wykrzywiają,
a korzeniom brakuje drzew
w tym, co stworzone,
podczas gdy ojciec jest ukryty,
a matka być może
w zupełnie innym miejscu



Cecilie **Løveid**

Uczta Pańska

Dochodził skwierczący tłuszcz na kamieniach
i kapanie szpiku na wrzosowisku
gdy Pan został kucharzem w górach
Ryby dusiły się na parze, cytryny piekły na grillu
Ludzie zebrali się razem
wysoko w górach, czekali na coś, ale nie na to:
Imiona gości na obrusach
i szklankach; pierwszy inicjał, ostatni inicjał
zwinęły się razem
w jeden piękny kłęb
Kucharz rozdarł sukienkę i koszulę, spódnicę i szaty
należące do gości, hu!
I zmył wszystek wstyd za jednym zamachem
I twój, i twój!
Kucharz przyniósł wino, jeszcze więcej starego wina
klarowanego na dnie morskim i szczytach górskich
Osuszył łyżę ze wszystkich twarzy
A potem połknął dobrze samą śmierć
for ever and ever.



Fotografia Sandra Bąk

Morandi

Przez całe życie mieszkał razem z trzema siostrami, pod sam koniec w mieszkaniu przy via Fondezza. Sklep z tytoniem, niewielki bar, zapach kawy, sklep warzywny. Podziemne życie. Przez cały dzień słysząc było pędzące ulicą skutery, pisk hamulców. Podróżował tylko w roli nauczyciela, i jako nauczyciel zjeździł całe Włochy. Traci swoich rodziców. Jaśniejsze tony, coś lekkiego i niemal transparentnego wydarzyło się tego ciemnego, jesiennego wieczoru, i zostawiło ślady na jego obrazach z młodości. Te niekończące się arkady. Spacer, wzrok unoszący się ponad powierzchnię obrazu. Za każdym pociągnięciem pędzla, zwykłe naczynia zdają się coraz jaśniejsze. Albo trudniejsze do uchwycenia. Podczas wojny, załamanie, to była pierwsza wojna światowa, i został prędko zdymisjonowany. Dzbany, wazy, pudła, pojemniki wszelkiej możliwej maści, tyle że nie są większe, niż na to pozwala obraz, i tyle tylko że nie zawierają nic znaczącego, nic tak naprawdę nadzwyczajnego. Przedmioty zwykłego użytku, których funkcja zanika, gdy zamieniają się w rekwizyty malarskie. Kubki, naczynia, jeśli jest ich więcej, piętrzą się na sobie. Krajobraz nie żaden inny, ale namalowany. Poza tym, niemal żywe, kwiaty, może jeszcze owoce, i chleb.



Fotografie Sandra Bąk

Murmuracje

Jedynie leżąc można utonąć
albo wznieść się, gdy stoisz, gdy idziesz, znowu coś gubisz, znowu
zapominasz,
nic nie dostaniesz, znowu coś tracisz. Stopy otwierają swoje ciemne jak węgiel łuki
wewnątrz kryje się gwiazda – albo instynkt. Na obrazie Caravaggia
koń zna swoje powołanie, nie skrzywdzi,
nie zrani odrzuconego człowieka. Opiekuńcza błyskawica. Cnotliwy żołnierz.
Płynący. Kochający, rodzący,
narodzony.

W Galerii Borghese dotykam stopy Prawdy,
z której Czas rozwiewa mgłę. Nie istnieje tam żaden Czas,
czas jest tym, co czas czyni. Ale czym
jest nagość w marmurze, czy jest tym, co najbardziej w głębi,
czy tym, co na powierzchni? Czy jest nieskończona?
Otchłań nie odsłoni się. Krople uderzają o szybę,
o skroń, przycumuj do jakiegoś odległego, nieokreślonego łoskotu,
którego huk niesie się poprzez sypialnianą dzielnicę, co jednoczy wszystkich
śpiących niczym niemowlęta,
czerwone światło ostrzegawcze jaśnieje spod klawisza stand-by,
wszystkie zwinięte ubrania na kanapie.
Czasem śpię tak płytko,
tak jakby sen przykrywał jakiś inny, prawdziwszy,
cierpliwszy, ciemno-lśniący sen,
a sen nie jest żadnym snem,
jedynie nową szczeliną w bezwewnętrzzu.

Nikt nie może sam siebie złamać.
Potrzeba nieba i muzyki dźwięku,
i mrozu rodem ze snu. Głosy w trawie. Jedynie
szept. Żdźbła poprzez rosę snu.

Bezdźwięczny, bezgłośny Szawel, idzie dalej i zaraz zniknie.
Nikt nie może się zmienić,
ale piorun grzmi od wewnątrz. Z beznamietności.
Nigdy nie miał problemu, by żyć własnym
życiem,
dopóki wygrywał, a nie tracił.

W dniu sądu ostatecznego Bartolomeusz ukazuje swoją zdartą
skórę.
już dłużej nie jest. Rozumiejący nóż. Prawie jak oko.
Jak prawdziwe może stać się ciało, tylko czym jest prawda
w nagości? Czy ciało jest osłonięte, narażone? Życie tak szybko
zamienia się
w rupieć. Czy najlepiej budować na
tonącym kamieniu, czy najbardziej zewnętrznym pierścieniu,
na zapomnieniu czy na plotce?
I bez noża, stęchłe mleko rozwarstwa się,
stanie się on kimś innym, to jedynie światło. Czas i zamglenie.
Zasłony, gdzie głos bawi się nad ranem. Ponownie
zostanie przyznany światu. Zmartwychwstanie od
żywych.

Puste miejsca zostaną zgromadzone w kościołach, uniesione. Czym jest pustka,
jeśli Bóg
jest pokojem, wydzielonym obszarem, który zapobiega, aby wszystko stało
się jednym?

Aparat jednocy oglądających niczym
niemowlęta, wpatrzonych w Pietę Michała Anioła,
w martwego syna, ludzi pogrążonych w bólu,
w ich własną nieobecność.

Paweł orientował się
 w swoim życiu. Używał gromu. Słyszał koła wozu i kopyta z oddali,
 gdy budził się w więzieniu. Stał i przyglądał się szpakom, rzymskie murmuracje,
 gdzie zimowe powietrze rysuje swoje wewnętrzne organy
 i duma nad tym, czy nie odlecieć,
 do siebie samego.
 Używał gromu. To przenikające światło, wokół,
 to opadające ciało. Pękło.
 Być żywym oznacza wieczność. Ale kim jest ten, który
 żyje. Być żywym oznacza
 bycie żywym naczyniem. Pękająca moc.
 A to ciało istnieje wszędzie.
 Kamień pod podeszwą. Światło na firankach. Krzyki, które rosną
 wewnątrz stóp. A może w piersi.

 Te krzyki. Ten oddech. Złapać. Wypełnić.
 Być opróżnionym. Na krawędzi syfu.
 Na krawędzi rzezi.
 W Neapolu, Cristo Velato. Prawda musi powstać, musi pochodzić z innego
 zapadającego się miejsca. Kamień wpływa do pokoju.
 Martwi są mężczyzna i kobieta, dziecko
 i matka,
 żałoba i żałobnik.
 Infinite space. Pośrodku brudu i ciemności
 miasta. Unosząc się w kamieniu. Piętro niżej
 leżą przygotowane zwłoki kamieniarza. Naczynia krwionośne z żelaza
 i jedwabiu.
 Gdy skóra jest nieosłonięta, iluzja może się rozwinąć.

 Neapolitańska noc podnosi się z ulicy kocich łbów,
 z przesiąkniętych trucizną pól Kampanii,
 nie nadchodzi jak rzymska noc prosto z chmur.
 Zapomnienie jest ucieczką,
 bardziej niż cokolwiek innego zapominam, że zapomina się,
 aby pamiętać.

Wspomnienia wkraczają do pustki,
drabina znika razem ze stopniami. Obraz
płowieje powoli. Zmatowiały od światła,
od spojrzeń, aż do innego światła.

Śmierć także stanie się przezroczysta.
Aż przestanie istnieć. Śmierć przestanie istnieć. Powiedz to na głos,
przezroczystym głosem, w ogrodzie, śmierć
w tym względzie wyszła z siebie,
pewnej nocy w Neapolu, jednej z neapolitańskich nocy. Pierścienie spalają się
i gubią. Nóż Bartolomea
leży w sklepie z artykułami używanymi, a może należy on do Caravaggia,
białe owale przypominają biżuterię na dnie mokrych fasad.

Jakieś zwierzę zbyt duże dla człowieka idzie ulicami.
Opalona twarz przechodzi przez plac.
Epilepsja odpadków. Deszcz.

Caravaggio – zabójca napadł na miasto jak ogień. Jak grom.
Skóra Chrystusa pozostaje nadal nietknięta,
gdy stoi otoczony kręgiem biczowników. Zostanie pochłonięta
przez płótno niewinności. W świetle płynów ustrojowych:
dno skóry.

Życie jest wieczne, moje również.

Ale nie do końca jestem w nim, nie dotykam go,
ale jest wieczne. Nie należy do mnie,
ale jestem w nim.

Dzwonnica wybrzmiewa z każdym uderzeniem dzwonu,
łódź wypełniona wodą.
W Wenecji głosy przypominają stada gołębi
w miejscu, gdzie dzwonnica zawęży pole widzenia.

Rozbrzmiewają kroki, pomiędzy palcem na ustach a marmurowym okrętem
idę przez mgłę do
wnętrza ciszy,
poznają twarz. Której nikt nie posiada.

Świerkowy, zielony ogień wody.
Kanał powietrzny szklarza. Wszystko jest oddechem, odpadkiem i oddechem,
miasto bez nieba, albo niebo
jest tutaj, łatwo podróżować z rękami w niebie. Z niebem
na twarzy. Wspiąć się do niego w górę i zagarnąć
horyzont. Sen też przychodzi
warstwa po warstwie. Szalunek. Gołębi ból. Nieczystości snu.
Samotne „pomiędzy”,
miejsce, skąd nikt nie opuszcza tego, co
wartościowe. Martwi donikąd nie zmierzają, wibrują
w pralce. Tintoretta
malowidła naskalne
odnajdują miejsce w gołębim sercu. Kamień unosi się
na wodzie.
Miejsce, które mieści się w dwóch dłoniach,
poza zasięgiem.

Roma – Napoli – Venezia, marzec/kwiecień 2014

Giovanni Lorenzo Bernini, *Prawda odsłaniająca czas*

Michelangelo Buonarroti, *Sąd ostateczny, Pietà*

Giuseppe Sanmartino, *Chrystus spowity całunem*

Caravaggio, *Nawrócenie w drodze do Damaszku, Biczowanie Chrystusa*



Aina **Villanger**

O aniołach

Anioły poruszają się jak wiatr, albo
pochoinnie na dworze. Anielski głos
brzmi niczym woda lejąca się
z dzbana w dół do czarki.

O ciszy

Ze względu na wagę ciszy, nawet doskonałym uczniom rzadko można pozwolić wypowiadać się, a jeśli to wyłącznie na tematy dobre, święte i konstruktywne, gdyż jest napisane: Kto dużo mówi, ten łatwo grzeszy.

Oraz: język ma władzę nad śmiercią i życiem. I tak dalej. Zadaniem mistrza jest mówić i nauczać, ucznia zaś milczeć i słuchać. Dlatego jeśli chce zapytać o coś przełożonego, niech czyni to z pokorą i szacunkiem.

Sprośny żart i często gadaninę, które tylko bawią, potępiamy wszędzie i na wieki. Dobre dowcipy, co świadczą o poczuciu humoru niektórych siostr, czyli dobrze opowiedziane i skłaniające do refleksji,

z lekkim przytupem, witamy z radością. Mowie, której słowa stają się czynem, błogosławimy.

O duszy i czynach

Dusza pomaga ludziom odróżnić dobro od zła, gdyż jest rozsądnym duchem. Umysł zaś, jak pośrednik, biega od serca do rozumu, by zdecydować, które ma rację w myśli lub

w działaniu. Każdy czyn wykonywany jest przez duszę za pomocą ciała. Ale bywa, że ciało męczy się, gdy musi działać wspólnie z duszą. Wtenczas umysł przychodzi z pomocą

i nadaje działaniu właściwy kierunek, jak duszy objawia się świadomość, jak wytwarza się ciepło na świecie, jak matka potrafi rozbawić płaczące dziecko.

O tym, jak człowiek ma dwa powołania, jedno do życia, a drugie do śmierci

Dwie namiętności rządzą człowiekiem, z jednej
strony pragnie wydania owocu, z drugiej
pragnie upadku. Ale jak? Poprzez pragnienie
upadku, ciągnie go do śmierci, poprzez

tęsknotę za owocem, ciągnie go ku życiu.

Pisać wiersze z inspiracji Munchem i życiem klasztornym

Z Aina Villanger
rozmawia Lasse Midttun



LASSE MIDTTUN: Twoja nowa książka, *Baugeids bok*, zaczyna się od miejsca. Czyli od Klosterøya, Klasztornej wyspy, która leży pośrodku miejscowości Skien na południu Norwegii, miasta, z którego pochodzisz.

AINA VILLANGER: Wprawdzie po klasztorze nie pozostał nawet kamień, lecz gdy zaczęłam czytać o czasach, kiedy klasztor powstał i jeszcze istniał, imię Baugeid nagle przyciągnęło silnie moją uwagę. Baugeid była pierwszą ksienią oraz jako pierwsza kobieta stała na czele klasztoru Gimsøy w Skien. Wracamy więc do średniowiecza. Baugeid pochodziła z nie byle jakiej rodziny. Jej ojciec, Dag Eilivsson, był jednym z najbardziej znanych szlachciców w XII wieku, a jego gospodarstwo rodzinne Bratsberg służyło swoją nazwą dla całego regionu aż do 1920 roku, gdy zastąpiono je nazwą Telemark.

Tak naprawdę nie wiemy o Baugeid nic więcej ponad to, że była przełożoną klasztoru?

Jedyne bezpośrednio źródło wiedzy na jej temat znajdziemy u Snorriego Sturlusona¹, w sadze Haakon II Barczystego². Ale nawet tam znajdziemy tylko jedno niewinne zdanie na jej temat. Jednak nie chodzi tylko o to, że ona jest przełożoną klasztoru. Inne siostry zakonne wchodziły w związki małżeńskie ze szlachcicami. Ona natomiast wyróżnia się spośród nich.

W Twojej książce Baugeid jest dość chorowitym dzieckiem i raczej późno dojrzała?

Bycie zdrowym i silnym, nie wspominając o możliwości posiadania dzieci, w średniowieczu przyznawał danej

Fotografia Ingrid Eggen

osobie wysoki status społeczny. Postanowiłam trochę zabawić się i zastanowić, jakie wówczas istniały możliwości, i zrozumieć, z jakiego powodu Baugeid postanowiła zostać siostrą zakonną i przełożoną klasztoru: czy to był jej własny wybór, czy raczej życzenie innych z jej otoczenia? Ale to, co mnie najbardziej interesowało, to słabość i chorowitość ludzi w tamtym czasie. Co się wówczas dzieje z taką osobą? Może to sprawia, że otwiera się ona na nową, inną wrażliwość? Na inny kontakt z naturą, być może także z tym, co religijne?

Czasy chorób. Ale nie trzeba sięgać aż do XII wieku, żeby znaleźć się w czasach epidemii, gdy zachorowalność była wysoka. Także w dramacie *Miasto wolnej miłości* opowiadającym o Munchu, zajęłaś się tym tematem związanym z ludzkim życiem. Dana osoba może być „genialna, chora i biedna” lub „egoistyczna, niespokojna i wrażliwa”. Wyje z bólu, a diagnozy co i rusz się zmieniają. Znacząca liczba osób zapadała na wiele chorób w czasach, gdy żył Edvard Munch. Ludzie cierpieli na histerię, na słabe serce, na neurastenię, na choroby żołądka, stąd też tamte czasy wcale nie przypominają naszych. Dziś myślimy i patrzymy na sprawy inaczej.

Wystawiano inne diagnozy, jak na przykład „neurastenia” dla wyczerpanych i wycieńczonych. Śpiewakowi w *Mieście wolnej miłości* „zabrakło napięcia, elektryczności”, potrzebował „naelektryzować się”. I to nie tylko on. Wystarczy przypomnieć sobie eksperymenty Augusta Strindberga ze złotem. Strindberg – jak Munch – panicznie bał się kobiet. Jednak dużym

problemem – tak myślę – był fakt, że obaj pili ogromne ilości absyntu.

Osiemset lat zanim pojawił się Munch i reszta, bohaterski obraz człowieka był zupełnie inny. I to samo odnosi się do czasów wojen domowych, kiedy przez dziesięciolecia rządziła przemoc. Czy z twojego punktu widzenia klasztor jest alternatywą dla świata, w którym rządzi przemoc oraz – jak można by to nazwać – niechrześcijańskie zbrodnie?

Jak najbardziej, u Snorriego Sturlusona znajdziemy wzmianki o oazach tolerancji i pokoju w czasach, kiedy panowała nawet największa przemoc, tyle tylko, że on sam nie przykłada do tego faktu szczególnej wagi. Wolał pisać o czymś innym. To samo widzimy też dzisiaj, czy to w mediach, czy pomiędzy domownikami w rodzinie – ludzie nigdy nie przestaną roztrząsać wielkich tragedii. Czasami jednak trzeba sobie przypomnieć, że istnieją też dni wypełnione słońcem. Chciałam stworzyć inny obraz historii, a szczególnie średniowiecza, który w naszej pamięci zapisał się głównie jako ciemny, ponury czas, pełen śmierci. Chorowitość Baugeid „prowokuje” główny wątek książki: w jaki sposób średniowieczny człowiek wykorzystuje przyrodę, by przetrwać.

Kwiaty, zioła, rośliny – oraz ich działanie. Skąd czerpałaś tę wiedzę?

To była praca na materiałach źródłowych. Duża część z nich pochodzi od współczesnej Baugeid Hildegardy z Bingen. Korzystałam też z innych, późniejszych źródeł. Nie trzeba się koniecznie daleko cofać, by odnaleźć źródła medycyny, która wywodzi się ze średniowiecza.

Jajko na twardo pomaga na chciwość. Materiał źródłowy z XII wieku w języku norweskim jest skąpy, stąd też *Książka Baugeid* jest połączeniem źródłowych treści i wierszy.

Życie Baugeid ujęłam w poetyckie ramy, ale wszelkie wyliczenia ziół, które można znaleźć w klasztorach w tamtych czasach, zaczerpnęłam z historycznych źródeł, tyle że przepisanych przeze mnie na nowo, odznaczonych czy też stworzonych na nowo.

A co z radami życiowymi czy zdrowotnymi, jak na przykład porada, by rzucić ugotowanym jajkiem w ludzi, by oduczyc ich skąpstwa?

Ha ha, nie, ten fakt pozwoliłam sobie stworzyć na bazie narracji średniowiecznych i całej kultury, która wokół nich istniała, jak cyrk objazdowy na przykład. Przypomnij sobie *Siódmą pieczęć* Bergmana! Obok całej tradycji i kultury związanej z prowadzeniem wojen i życiem klasztornym znajdziemy tradycję wędrujących kuglarzy, których ludzie, gdy tylko mogli, przychodzili posłuchać.

PRZYPISY

- ¹ Islandzki poeta, historyk, polityk i przywódca. Autor Eddy prozaicznej i historii nordyckich władców Heimskringla.
- ² Król Norwegii w latach 1157–1162, pochodzący z dynastii Yngling.

MARINA ABRAMOVIĆ, performans zainspirowany *Krzykiem* Edvarda Muncha, park rzeźb Ekeberg, Oslo, lato 2013



EDVARD MUNCH, *Krzyk*, matryca do drukowania grafiki



3. (ezechiel / 10 stycznia 2015)

słowo niczym grzmot
ty człowiek
ja bóg jestem tu
pierwszy który cię woła
i ostatni który cię znajduje

jestem tylko uchem które słucha
sitem, którym się potrząsa potrząsa potrząsa
aż wyłuska się jedną twarz
która będzie leżeć i drzeć

bo jestem sam
i zaczynam wątpić
bo słyszę głosy
jeśli ta noc jest ustami
to poniżej słyszać bulgot gardła
a więc ja jestem językiem

już dawno pożartym
uczę się miłować ciemność

ezechielu

robisz co możesz
leżysz na lewej stronie
leżysz na prawej
na żadnej stronie
nie możesz spać
na żadnej nodze
nie możesz stać
ale z nagim ramieniem
będziesz prorokował

weź jęczmień i pszenicę fasolę i soczewicę orkisz i proso
wsyp wszystko do formy i upiecz chleb
i przez trzydzieści dni spożywaj z tego przekorna twoja matka
jest winoroślą posadzoną nad wodą przekorna pośród
tłumu ludzi
widziałem ją przekorną a wokół niej jest wiele krain
a wy byliście gorsi niż ludzie wokół was

buława spotyka gałąź oddaj mi swój owoc
góra ofiar spotyka górę ofiar oddaj mi swoją ofiarę
serce z kamienia szczeka na serce z krwi oddaj mi swoje życie
miasta nizinne powstają wokół miast rolniczych weź mięso spomiędzy nich
i daj im korzenie do tarcia
a ty co leżysz we własnej krwi żyj
pamiętaj że 20 szekli = 228 gram

ezechielu

powiedziałem jasno tak
by zasypać ten jeden kamień
i nic nie spożywałem
poza tym co dał mi bóg
do spożywania

ciasta jęczmienne będziesz spożywał
będziesz je wypiekał
na ludzkim łajnie
na ludzkich oczach

oko eliminuje
pożywienie boga
nie starczy ci żołądka
by zjeść żywienie boga
swoje żywienie musisz wziąć od ludzi

6. (pieśń abla / 30 października 2014)

*była sobie raz pewna mysz
zbyt dobra by jeść okruszki
której przyglądał się pewien kot
zbyt dobry by jeść myszki*

byłem pierwszym młodszym bratem na świecie
byłem drugim dzieckiem na świecie
byłem czwartym człowiekiem na świecie
i pierwszą na świecie ofiarą
i nikogo nie skrzywdziłem
byłem pasterzem

żaden nieszczęśnik na ziemi
nie leżał już w grobie
żaden nieszczęśnik na ziemi
nie miał już czasu
by zaznać spokoju i wybaczyć

biały prosty ostry kamieniu
leżałeś oplukany na brzegu
zostałeś wybrany jeden z wielu
byłeś pierwszym na świecie narzędziem
pierwszą na świecie bronią
pierwszym na świecie mordercą kain

a ja straciłem brata
poniósł więcej winy
niż posiadał siły
właśnie to powiedział
żaden nieszczęśnik tu na ziemi
nie musiał już dłużej tego żałować

opiekowaliśmy się razem jednym psem
który wszystkiego się bał i w miejscu stał
biedny pies nigdy nie dostał żadnego imienia
nikt z naszych
nie wiedział jak na niego wołać
by wrócił do domu

przeglądam ciągle książki
widzę tam moją krew i tu
i tam słychać wołanie
z wnętrza ziemi i tam jest mój brat
tak tam właśnie on jest czy tak on teraz wygląda
tak tak właśnie teraz wygląda

*był sobie raz pewien kot
który upiekł z myszy chleb
lecz tak twardy chleb ten był
że odgryzł się kotu*

Pan powiedział swoje

Ten, który opisuje pracę na roli,
ziarna zboża wiosną, pola pniaków jesienią,
dostraja każdy wiersz
do życia na wsi, do pór roku
bo słowo Pana jest niesłyszalne
albo miesza się
z szumem wiatru, co gna między
suchymi kłosami zbóż i słomy
Spróbuj wygłaszać proroctwa,
a stworzysz podwójną wieczność,
która jest niczym albo światem, który znamy,
ten, który sobie objaśniamy i gmatwamy każdego dnia!
Słowo Pana nie stworzyło żadnego świata,
który nie byłby nam znany
Słowa jego są ziarnami, które trzymam w wilgotnych
ustach i nigdy nie dam im zakiełkować
Pan powiedział swoje
i nie jest już za to odpowiedzialny
Ale człowiek ponosi winę za wszystkie swoje słowa
teraz i na zawsze, i na wieki wieków.



Hilde Susan **Jægtnes**

Per Kirkeby (1938–2018)

Przed moimi oczami rysują się góry.
Maluję je na czarno.

Najpierw wynurzają się z wody ryby.
Widzę ości, a potem zalewa mnie morze barw.
Ostre skały i łuki we krwi,
miejsce zwane miejscem.

Spod niebieskiej wody wyłaniają się czarne skały.
Urodził mnie przemiły diabeł.

Pozwolono mi łapać ptaki
i pogłębiać szczeliny.

Urodził mnie świetlisty diabeł.
Światło obeszło się z nami okrutnie.

Pozwolono mi rozciągnąć się
niczym czerwone rury na tle odrapanego nieba.

Drut nie jest słomą nie jest trzcina.
Ciało nie ma głowy nie ma stóp.
Konie skopały ogrodzenie wokół słońca.

Oto jesteś.
Oto pojawia się na świecie plama.
Maluję dorodną plamę
między twoim miękkim ciałem
a unikiem w moim drżącym oku.
Czerwona chmura rozlewa się
na jasnozielonej chuście.

Chodź, w rogu jest pusto.

Biegnę bokiem wzdłuż okien,
żłobię żółte linie w czarnej pokrywie.

Góra nigdy nie stwardnieje.
Plamy nigdy nie wyschną.
Zastygam nad paletą,
nabieram farbę przez uchwyt,
odcinam puste palce.

W górach są trzy pokoje
i żółty horyzont.
Nie wiem gdzie cię umiejscowić.

Gdy fale uderzają o brzeg,
wychodzę z domu.
Słońce ma dwa odbicia.

W morzu niebieski klóci się z czerwonym.
Zamalowuję wierzch na czarno.



Fotografia Alicja Rosé

Ane Nydal Charles

O to Charles. Dzisiaj, tak samo jak i w kolejne dni, będzie siedzieć przy stole, po tym, jak śniadanie już się skończyło, a wszyscy goście hotelowi rozpiechli się po ulicach Jerozolimy. Po brodzie, wąsach i pomponie na czapce z napisem Siły Zbrojne Stanów Zjednoczonych trudno odgadnąć, ile ma lat. Prawie nie widać jego twarzy.

A oto dziewczyna. Niemal za każdym razem, gdy przechodzi obok recepcji, widzi Charlesa siedzącego przy stole i wyglądającego przez okno. Przynajmniej dwa razy w ciągu dnia przychodzi i serwuje sobie kawę z ekspresu stojącego za nim. Jest czwartek i ma właśnie wrócić do pokoju, gdy Charles mówi do niej: „Is this the best place on the planet, or what?”.

Stoi tak, popijając kawę, gdy zaczynają rozmowę. Opowiada jej o swoim pika-pie w Pasadenie, w stanie Texas. „So what do you pick up?” – żartuje ona. Na co on uderza się w udo i głośno śmieje. Charles jest niewysoki.

Wieczorem zastaje go, gdy siedzi na jednej z kanap. Opowiada o domu w Pasadenie, który sam wybudował. „I’m a practical man” – mówi. Dziewczyna wskazuje na książkę, leżącą na jego kolanach. *Practical Judaism*. „I’m also a spiritual man”.

Charles nie wygląda na rozmowną i otwartą osobę. Ale czasy się zmieniły. To dziewczyna go zaczepiła. Tłumaczy jej, co robi tutaj, w Jerozolimie. Przyjechał, by dokonać konwersji. Ale jego matka „is no more Jewish than the brainwashed girls in the dark Muslim quarters”, a jeśli we krwi jego ojca miałoby być coś żydowskiego, to nie da się tego udowodnić, bo matka Charlesa nie wie, kim jest jego ojciec. Jednak zamierza dokonać konwersji. „I know it’s hard, but God wants it to happen”.

Dziewczyna siada na kanapie. Pyta, co sprawiło, że chce to zrobić. A Charles opowiada. Siedem miesięcy temu leciał samolotem. Nagle znaleźli się w strefie silnych turbulencji. On jest do takich rzeczy przyzwyczajony, a mimo to nagle doznał uczucia, że czeka go rychła śmierć. Jego życie wcale nie przemknęło mu przed oczami.

Odczuwał absolutną pustkę. Jedyne, co był w stanie zarejestrować, to zaskoczenie tym właśnie uczuciem pustki. Samolot był pełen muzułmanów, którzy zaczęli wzywać Allaha i odwrócili się na swoich fotelach tak, by modlić się w kierunku wschodu. Obok niego siedział człowiek ze złożonymi dłońmi, który wyglądał na niezwykle spokojnego. Na głowie miał czepek. Nagle podniósł wzrok, położył rękę na ramieniu Charlesa i powiedział: „You have a mission. You are going to Israel”. Tak właśnie było. Charles kiwa głową w stronę dziewczyny. „And I was amazed, ‘cause it was true”.

*

Następnego ranka dziewczyna idzie z tacą śniadaniową w stronę stołu, przy którym siedzi Charles. Upięła włosy w kok. „I like your hair up” – powiedział. „I like your beard down” – odpowiedziała. Na co on znów uderzył się w uda. Najwyraźniej przełamują lody. Tylko że ona wygląda na trzydzieści lat młodszą od niego, a on chciałby uniknąć nieporozumień. Opowiada jej o swoim celibacie. Nie dzielił z nikim łoża od czasów wojny w zatoce.

Dziewczyna też chciałaby uniknąć nieporozumień. Mówi, że jest dziennikarką. Pyta, czy mogłaby z nim przeprowadzić wywiad, o zamiarze konwersji, o chęci bycia Żydem, mimo że nie posiada korzeni żydowskich. Jest to dla niej fascynujące, nie wspominając o zainteresowaniu prasy tam, skąd pochodzi. Charles odkłada widelec, jest oszołomiony. Potrząsa kilka razy głową i raz za razem powtarza „wow”. Patrzy w dół na swoją rękę. „I never really connect with anyone”.

Czy ma rodzinę? Ma młodszą siostrę, ale to było dawno temu. Tak to ujmuję. Siostra jest dziesięć lat młodszą. Gdy miała osiem lat, on miał osiemnaście i wyprowadził się z domu. Matka miała już jedno dziecko: jego. A potem znów zaszła w ciążę. „She was over fourty!” – mówi Charles i chichocze: „She didn’t need another one. That’s how she was, my mother. God bless her”.

Ale żeby udzielić wywiadu, musi zapytać Boga. Nie może powiedzieć ani słowa więcej, zanim nie skonsultuje tego z Bogiem. Ona na to wstaje od stołu, żeby to uszanować.

Ale nagle wracają wspomnienia. Świeże wspomnienia, ale też wspomnienia z Pasadeny w Teksasie. To mała miejscowość, 150 tysięcy mieszkańców. Gorące lata, długie pasy truskawkowych pól. Teraz miasto jest o jednego mieszkańca uboższe. Mówi, że sprzedał pikapa i dom. „My love for America is gone. Even my love for the military”. Sprzedał wszystko, co posiadał, nie brakuje mu pieniędzy, a za kilka dni ma tu pewne spotkanie. Czeka tylko na wiadomość kiedy. To dlatego jest teraz tutaj. „I have a mission”.

Pasadena. Czy widziała kiedyś ten film z Johnem Travoltą? „He’s pretending to be a cowboy. Oh my”. Bar, w którym kręcono film, spłonął kilka lat temu. Wszystko w Ameryce niedługo spłonie, mówi jej Charles. Nie powinno się żyć, udając, że jest się kowbojem w Teksasie, mówi dziewczyna. Chce go teraz dopaść. Pyta go, czy według niego Clint Eastwood postępuje słusznie i tym pytaniem trafia w sedno.

„Know my favourite film?” – pyta Charles. *Pale rider*. I dziewczyna zaczyna się śmiać. Uwielbia ten film. Ten galopujący, uzbrojony, opiekuńczy kaznodzieja. Chce zaryzykować i mówi mu, że on ma nieco inny charakter, że nie przypomina jej „the usual lonesome cowboy long, long way from home”. Charlesowi się to podoba. Czy przypomina sobie, co czyta dziewczyna na filmie z Księgi Objawień? O bladym koniu? „Pale. On a pale horse. And Hell followed with him”.

*

Przedpołudnie w Jerozolimie. Wesołe tony saksofonu na ulicy Jaffa unoszą się i wlatują przez otwarte okno hotelowe. Kobiety i mężczyźni z sił bezpieczeństwa przechadzają się wolno tam i z powrotem, ludzie mijają ich po drodze do pracy albo z pracy, synagogi, meczetu, sądu albo rynku. Grupa młodych ludzi przechodzi obok, krzycząc, niosąc jakieś plakaty, na których widnieje coś o równości. Młody chłopak w mundurze wojskowym zamawia kawę w kawiarni naprzeciwko. Lufa jego karabinu wysuwa się nad jego ramię, gdy ten przechyla się przez długość stołu, by pocałować swoją dziewczynę. W dole, na ulicy, jakiś człowiek sprzedaje pomarańcze. Znika z nastaniem mroku. Czy Charles miałby ochotę na pomarańczę? Ani razu jeszcze nie wyszedł z hotelu. Cały czas siedział przy oknie, czekając na wiadomość o spotkaniu. Recepcjonista podszedł właśnie do niego z wydrukiem z faksu: spotkanie odbędzie się w niedzielę o pierwszej. Na wydruku widniało też, że są wdzięczni. W świetle latarń widzi dziewczynę, jak zbliża się z lustrzanką na ramieniu. Rusza w stronę recepcji i staje na szczycie schodów, po których ona wchodzi.

Dziewczyna miała długie dzień. Ale jest ciekawa Charlesa. On idzie za nią w kierunku ekspresu do kawy. „Who will miss me when I’m gone? Not a soul”. Zdradza jej teraz, co takiego ma do zrobienia w niedzielę o pierwszej. A mission. Sprzedał wszystko, co posiadał i zamierza przekazać darowiznę na rzecz organizacji, która ma zrekonstruować świątynię Salomona. Meczet Al-Aksa stojący na Wzgórzu Świątynnym zostanie dzisiaj zrównany z ziemią, mówi jej. Zamierza wybrać się tam któregoś dnia, ale to wymaga przygotowań; są w trakcie mobilizowania sił bezpieczeństwa.

Pyta ją, czy chciałaby go odprowadzić do jego pokoju. Chciałby jej pokazać jedną książkę. Gdy tylko otwiera drzwi do pokoju, zaczyna tego żałować, wcale nie chce, by ktokolwiek tu wchodził. Ale ona wcale nie ma ochoty wchodzić, woli stać w drzwiach. Biurko jest zavalone książkami i papierami, po których coś bazgrał. Różne znaczki i broszury. Na krześle leży reklamówka z napisem *To praise him with the sound of the trumpet*. Z torby wystaje róg, który kupił od obłudnego Palestyńczyka w okolicach Golgoty. Zapłacił mu dwieście dolarów. Ale to jest wyjątkowy róg, ma czterdzieści cali długości, zrobiony z najlepszego gatunku antylopy. Szofar. Może go mieć ze sobą, gdy będzie świętować żydowski nowy rok. Czterdzieści cali. Wylicza jej wszystkie fakty, bo się na tym zna, tego rabini wcale się po nim nie spodziewają. Liczba, którą Bóg wykorzystuje, gdy chce nas sprawdzić.

Przez czterdzieści dni i czterdzieści nocy pozwolił Bóg, by padał deszcz, aż zniszczył ziemię, zsyłając na nią wielką powódź. Czterdzieści lat spędził Mojżesz na pustyni po tym, jak zabił Egipcjanina, który zamordował swojego hebrajskiego brata. Przez czterdzieści lat modlił się on za Izrael. Na czterdzieści batów, nie więcej, powinni być skazani ci, którzy dopuścili się bezprawia. Przez czterdzieści dni byli szpiegami Izraelici na terenie ziemi Kanaan, którą Bóg obiecał im na własność. Przez czterdzieści lat podlegali Izraelici Filistynom, taka dosięgła ich kara Boża. Przez czterdzieści dni szydził Goliat z armii Saula, aż powalił go Dawid.

Dziewczyna słucha, a Charles się jej przygląda. „Ridiculous” – mówi. Bawi go, że ludzie porównują Izraelitów do Goliata, a Palestyńczyków do dobrotliwego Dawida. Czy ona wie, skąd pochodzi Goliat? Z Gazy. Ma teraz triumfujący uśmiech na twarzy. Podaje jej róg. Czterdzieści cali. Wygląda na szczęśliwego.

Dziewczyna dalej stoi w drzwiach. Nie chce wejść do środka, a Charles czuje ulgę. Patrzy w dół na swoją rękę. Czuje coś dziwnego na skórze, jakby czyjąś obecność. Musi jednak dowiedzieć się czegoś więcej na jej temat, by móc jej więcej powiedzieć. Zanim zdecyduje się na wywiad. Nie powiedziała jeszcze ani słowa o sobie. Mówi dziewczynie, że prowadził ciekawe życie. Żył w dwudziestu sześciu krajach, na co ona pyta w których. „Well. Burma. Thailand. Some island in the Pacific. Iraq”.

Mówi mu, że pasuje mu ta koszulka, którą ma na sobie. Wizerunek helikoptera wojskowego z napisem *US Armed Forces Iraq*. Co tam robił? No cóż, nie może się pochwalić, że był w siłach zbrojnych. Ale był w Iraku. Przez cztery i pół roku był kierownikiem budowy amerykańskiej ambasady, w Zielonej Strefie. Szamocze się chwilę po pokoju wśród swoich rzeczy. Chce jej coś pokazać, jednocześnie starając się to ukryć. Zauważa album fotograficzny na stoliku nocnym. Podaje go dziewczynie i patrzy, jak go przegląda, jak na każdym zdjęciu stoi w czystej, białej koszulce, jak trzyma w rękach karabin maszynowy. Pozuje do zdjęć przed czołgami, razem z innymi żołnierzami, a na jednym stoi w małym, ciemnym pokoju, trzymając kurczowo broń. Pokazuje jej jedno, gdzie stoi na szerokiej ulicy pod mostem. „Gdzie to jest?” – pyta dziewczyna. „Na placu defilad Saddama Husseina” – odpowiada Charles. „Wow baby, we took him down”.

Zachowuje się tak, jakby nie zauważył, że ona robi notatki. Zapomina się, jest nieostrożny, podczas gdy ona uważa. On patrzy w dół na swoją rękę i znów powtarza, jak to nigdy nie był z nikim w bliskiej relacji. „But I was married once”.

Charles nie jest typem człowieka, na którego zwraca się uwagę. Ale w ciągu ostatnich miesięcy ludzie zaczęli do niego podchodzić. Najwidoczniej czymś emanuje. Najwidoczniej w trakcie konwersji zaczął emanować czymś duchowym. To pewnie dlatego ona do niego podeszła.

Dziewczyna powtarza, że jest dziennikarką. Że to właśnie tym się zajmuje, podchodzi do ludzi, którzy wydają jej się ciekawi. Pyta, czy może z nimi porozmawiać. „That’s what I mean” – odpowiada jej.

Ale zanim pozwoli na przeprowadzenie wywiadu, musi najpierw porozmawiać z Bogiem.

Zrobiło się późno, ona jednak nadal stoi w drzwiach. Z dziwnym uśmiechem na twarzy i notatnikiem w dłoni. On będzie jeszcze chwilę tak stał zakłopotany. Nagle bierze z łóżka kapelusz kowbojski. „A Pale Rider hat in 100% beaver. You know why I like that film?”. Jej także się podoba, jak Clint Eastwood ukazuje człowieka niestabilnego, ale sprawiedliwego. Groźny charakter, który okazuje się być dobrym człowiekiem. Charles kręci głową. Nie, on lubi go z innych powodów. „I don't mean to get mysterious or something” – mówi. Nieznajomy mężczyzna jedzie na srokatym koniu gdzieś ze Środkowego Wschodu, prawda? Koń jest trupio błydy. „Death comes riding on a pale horse” – przypomina jej. Następnie, podkreślając każdą sylabę, mówi: „Palestyna”. Jakie są pierwsze litery w tym wyrazie? „PALE”. Unosi szofar i dmucha w niego.

Głos rogu rozlega się po całym pokoju. „*And Hell follows with them!*”. Po czym chichocze. „We don't want to wake neighbours, do we?”.

Dziewczyna daje do zrozumienia, że chciałaby już iść. Ale on całkiem zapomniał, że miał pokazać jej książkę. Wziął ze sobą do Izraela cztery egzemplarze. Został mu już tylko jeden, zanurza rękę na dno torby i wyjmuje książkę, by jej pokazać. 700 stron. Książka opowiada o jego życiu.

Charles wyszedł raz z hotelu. Dwa tygodnie temu spędził jedną noc na Górze Oliwnej. „Deep in the dark Islamic quarters of this increasingly alien planet, God save us”. Nie czuł się bezpiecznie, bo był tam jedynym białym człowiekiem. Ale gospodarz hotelu był miły i obiecał, że nie stanie się mu żadna krzywda. Że może spokojnie jechać. Dlatego tam został. Drugą, ostatnią kopię książki podarował właścicielowi hotelu. Bóg tak mu kazał.

Pokazuje dziewczynie książkę, ale nie pozwala, by jej dotknęła. Ona rzuca na nią wzrokiem, ale w żaden sposób nie daje do zrozumienia, jakby chciała do niej zajrzeć. Spogląda na tytuł. *The Day of the Lord*. „You might guess how it ends for most people? Oh my” – mówi, chichocząc. Charles czuje, że stoi na pewnym gruncie, odkąd zrozumiał, że to tutaj, w Jerozolimie, przyjdzie mu żyć i umrzeć. Jego przeznaczenie jest nierozłącznie związane z Jerozolimą. Radzi jej trzymać się z dala od Góry Oliwnej. Przypomina jej, co się wydarzyło w Egipcie, po tym jak Mubarak został obalony. „This blonde news reporter was sticking her mic in their dark Muslim faces, and the gang raped her, again and again. You know what that sounds like? You wouldn't play that tape for your mommy”.

Dziewczyna mówi mu dobranoc. Idzie na górę do swojego pokoju, gdzie będzie leżała, czuwając, wpatrując się w gałązkę oliwną na stoliku nocnym, którą Hussein, kierowca taksówki, zerwał dla niej na Górze Oliwnej; i w porządku, w końcu i tak jest teraz zima.

*

Słońce wstaje nad Wschodnią Jerozolimą w piątkowy, grudniowy dzień. Lśni złota kopuła meczetu Al-Aksa. Dachy domów po zachodniej stronie miasta zaczynają błyszczeć. Na rynku wystawiają skrzynki z owocami i orzechami, kawiarnie wystawiają krzesła i stoliki na zewnątrz, robotnicy wchodzą na dachy, etiopski chłopiec bierze ścierkę i zaczyna sprzątać. Recepcjonista wraca do domu po nocnej zmianie, przychodzi na jego miejsce ktoś inny. Charles siedzi w środku przy swoim stoliku. Czuje się niepewnie. Tyle wczoraj naopowiadał. Czy aby nie przesadził? Ale ona słuchała, a on patrzył w dół na swoją rękę. Nie miał gęsiej skórki, ale czuł, jakby tak było. Powie jej, że nie może rozmawiać z mediami. Jeszcze nie teraz. Bóg powiedział mu, żeby działał spokojnie. Jest w trakcie pewnego procesu, jeszcze nie czas. Robi dziurę widelcem w jajku. Siedzi przy śniadaniu. Nie widać, żeby dziewczyna była gdzieś w pobliżu.

Charles myśli o Bergu. O czasie spędzonym w Iraku. Być może Berg tęskniłby za nim. Charles pochyla się w stronę na wpół otwartego okna i szepcze: „I'll tell you what happened to Nick Berg. He was a radio-tower repairman. He got his head chopped off”.

Po południu zaczyna się szabat i chciałby z tej okazji odpocząć. Nie tknie szofaru, nie będzie pisać, nie będzie używać komputera ani golarki. Nauczył się trzydziestu dziewięciu zakazów. To radość móc ich wszystkich przestrzegać. Nie opuści hotelu, który jest na razie jego domem. Jeszcze siedem miesięcy temu nie myślał o Jehowie. A teraz jest w Izraelu, by tu zostać na stałe. To tutaj zamierza umrzeć. A mission. Co jest napisane w księdze Hioba? Gdy powiadasz, że go nie widzisz, on ma ciebie i twoje sprawy przed oczami, a ty musisz na niego czekać.

Wstał od stołu i ruszył w kierunku kanapy, w momencie, gdy recepcjonista szedł z wiadomością do niego. Przyszedł faks powiadamiający, że nie mogą się z nim spotkać przed środą. Piszą, że są wdzięczni. I że Bóg też jest wdzięczny.

*

W Jerozolimie zapada zmrok. Ostatni tramwaj przejechał ulicą Jaffa pomiędzy paskowo-żółtymi domami z poprzedniego wieku. Młodzi chłopcy w dzierganych jarmułkach, śmiejąc się, znikają w bocznych ulicach. Zaraz zaczyna się szabat, więc śpieszą do domów na tradycyjną wieczerzę. Trzech starych mężczyzn z pejsami i w futrzanych czapach idzie wolno wzdłuż szyn tramwajowych, każdy z nich trzyma swoją małą Torę przed oczami. Wóz policyjny przemyka ulicami, sprawdza, czy sklepy są zamknięte, czy jest spokój. Gdy tylko dzieciaki znajdują się poza ich wzrokiem, słysząc śmiech i wrzawę, a dwie dziewczyny zjeżdżają zygzakiem na rolkach i okrążają starców, którzy nie spuszczaają z nich oczu. Taka jest właśnie Jerozolima. Ale tego Charles nie widzi. Za to dziewczyna tak, w drodze powrotnej do hotelu, mając nadzieję, że nie zostanie zauważona, gdy będzie wchodzić do pokoju.

Charles siedzi w hotelowym lobby, bez żadnego potwierdzenia, że posiada żydowskich przodków. Obdarowani przez niego darowizną ludzie siedzą teraz razem

z rodziną i przyjaciółmi przy kolacji. Powiedział recepcjoniście, że nikt nie będzie za nim tęsknił po jego śmierci, ale Żydzi, których tutaj spotkał, w tej organizacji, „they have adopted me”.

A zatem jest właśnie Charles. A to jest dziewczyna, to jej notatnik, a w nim mnóstwo pytań do różnych ludzi, z którymi przeprowadziła wywiady. Byli żołnierze, którzy stworzyli *Peace now*. Zatrudnieni w *Jerusalem Youth Interfaith Encounter*. Żydowski ojciec, który zdecydował się przekazać organy swojego syna do szpitala palestyńskiego, po tym jak został śmiertelnie postrzelony przez swojego rówieśnika z Nablus. W notatniku znalazły się też wypowiedzi Charlesa. Leży teraz na łóżku razem z innymi rzeczami, które kupiła bądź dostała w ciągu dnia, który spędziła na Zachodnim Wybrzeżu. Aniołek wyrzeźbiony w drewnie bukowym. Czapka świętego Mikołaja z Betlejem. Różaniec z wyprzedaży w Ramallah. Klucz z obozu uchodźców Aida, który sprzedaje się jak symbol nadziei na powrót do wiosek należących teraz do Izraela.

Charles stoi w drzwiach i studiuje przedmioty na łóżku. Dziewczynie udało się przejść niezauważonej do pokoju, ale późno wieczorem Charles zdecydował się wspiąć się po schodach i zapukać do drzwi. Chciałby jej powiedzieć, że nie zgadza się na wywiad. Rzuca spojrzenie na trzy mapy rozłożone na jej łóżku, na których widać coraz to kurczącą się Palestynę, poczynając od roku 1946 aż do dziś. „It’s our land” – mówi Charles. Należała do nas, odkąd Bóg podarował ją Abrahamowi. Granice są wyznaczone w Biblii. Południowy Liban oraz część Jordanii i Syrii też należą do nas.

Dziewczyna pokazuje mu teraz klucz z Aidy, ale nic nie wskazuje na to, by miała zamiar dać mu go do ręki. „Remember Sarah and Hagar?” – pyta Charles. A pokolenia, które przyszły po dwóch synach Abrahama? Muzułmanie są naszymi półbraćmi. Ci spośród nich, którzy mają pokojowe nastawienie, mogą tu pozostać jako nasi goście.

Dziewczyna prosi, by wszedł do środka i usiadł. On się waha, ale idzie wolno w stronę krzesła stojącego między drzwiami a łóżkiem i kładzie torbę na ziemi. Ona trzyma aparat przed sobą i pokazuje mu zdjęcia, które zrobiła dzisiaj. Są na nich typowe widoki; mur „rozdzielający” i kolejki do punktów kontrolnych, zaanektowane gaje oliwne gotowe do zbiorów, białe ciężarówki, które w krajobrazie wyznaczają miejsca pod rozbudowę nowych osad w nadchodzących miesiącach. Charles kiwa głową i uśmiecha się. Ona klika dalej, widać mur dzielący dom bliźniak należący do braci chrześcijańskiego wyznania, jakieś dzieci osadników, których zabawy strzeże kilku uzbrojonych mężczyzn, beduińska szkoła w trakcie rozbioru i zdjęcia dzieci uciekających w różne strony, by uniknąć gazu łzawiącego wystrzelonego w ich kierunku, gdy grały w piłkę nożną. Zbliżenie na ranę na czole od strzału gumową kulą, którą został trafiony jeden z chłopców.

Charles jest zaskoczony tym zdjęciem z dziećmi. Rzucali kamieniami, zanim zostały zaatakowane? Nie, bawiły się. Musiały rzucić kamieniami, twierdzi Charles. Dziewczyna odkłada w tym momencie aparat, podchodzi wprost do niego i zdej-

muje mu czapkę z napisem Siły Zbrojne USA. Rzuca ją na łóżko na resztę leżących tam rzeczy. Charles dotyka swojej głowy. Ona chwyta jego torbę i wytrząsa z niej zawartość na łóżko. Charles patrzy w dół na swoje ramię. Uderza go w twarz. Uderza go dwukrotnie. W momencie, gdy on wyciąga rękę po swoją czapkę, ona go popycha, tak że on traci równowagę i upada na podłogę. Wtedy ona podchodzi do okna, otwiera je, wystawia głowę i czuje orzeźwiające powietrze na twarzy. Charles wstaje, znowu wyciąga rękę po czapkę i wpada mu w oko jej notatnik. Czyta. "One of two sides has to be in control. If we relinquish control, the Islamic Muslims will chop our heads off. I saw it in Iraq with my friend Berg".

„Polubiłabyś Berga” – mówi Charles.

„Powinieneś pojechać na Zachodnie Wybrzeże” – mówi dziewczyna.

Ale Charles już tam był. Wskazuje na broszurę, która leży w połowie zakryta pod jej nowym szalem. *Ultimate mission to Israel*. Szybkimi ruchami zabiera swoje rzeczy i wkłada je z powrotem do torby. Ona wydiera mu broszurę z ręki i czyta na głos. *A Military, Humanitarian, Historical, Judicial, Religious, and Political Reality Check*. „Co takiego widziałeś?” – pyta dziewczyna. Niewiele, naprawdę. „Some soldiers, that was all”. Jechali autobusem do bazy wojskowej na granicy z Syrią i Libanem oraz do punktów kontrolnych na granicy z Gazą.

Dziewczyna czyta. *Meeting Israel's Arab agents who infiltrate the terrorist groups and provide real-time intelligence. Briefings by Israel's war heroes responsible for saving the country. A moonlight boat cruise on the Sea of Galilee*.

Dziewczyna chce, żeby już sobie poszedł. Charles też chce już iść. Gdy stoi na korytarzu, przypomina sobie, czego chciał się dowiedzieć i odwraca się do niej. „Co teraz zrobisz, jak już rozdałeś wszystkie pieniądze?” – pyta dziewczyna. Patrzy na nią zaskoczony. Ludzie, z którymi ma się spotkać – mówi – zaopiekują się nim. Stanie się jednym z nich.

Dziewczyna zamyka drzwi. Nigdy nie zapytał jej, jak ma na imię.

*

Jest wcześniej rano i dziewczyna wstaje. Po śniadaniu Charles siedzi na krześle przy oknie. Przeciera zamglone oczy. Czy to, co właśnie słyszy, to głos trąbki? Dochodzi z jazz klubu poniżej. Czy to Synaj się trzęsie, czy to może jego ręka tak drży? Słońce w Pasadenie. Słońce w Iraku, w Jerozolimie. Jest druga, a on siedzi tutaj i wygląda przez okno. Za chwilę przeniesie się na kanapę.

Ane Nydal

Beate **Petersen**

Bezsilność Chrystusa



Fotografia Sandra Bąk

21. W tej właśnie chwili Jezus rozradował się w Duchu Świętym i rzekł: „Wyśławiam Cię, Ojcze, Panie nieba i ziemi, że zakryłeś te rzeczy przed mądrymi i roztropnymi, a objawiłeś je prostaczkom. Tak, Ojcze, gdyż takie było Twoje upodobanie.

22. Ojciec mój przekazał Mi wszystko. Nikt też nie wie, kim jest Syn, tylko Ojciec; ani kim jest Ojciec, tylko Syn i ten, komu Syn zechce objawić”.

23. Potem zwrócił się do samych uczniów i rzekł: „Szczęśliwe oczy, które widzą to, co wy widzicie.

24. Bo powiadam wam: Wielu proroków i królów pragnęło ujrzyć to, co wy widzicie, a nie ujrzeli, i usłyszeć, co słyszycie, a nie usłyszeli”.

[Ł 10,21–24]

Prośba o interpretację dzisiejszego czytania jest dla mnie zadaniem szczególnym, ale zawiera się w tym również pewien paradoks. Postaram się mówić klarownie i wyłożyć jasno sens tekstu, teraz, gdy stoję tu przed wami, ale wiem, że już popełniam błąd: bo sens jest zakryty, a Jezus właśnie za to chwali swego Ojca. Tylko jeśli będę jednym z maluczkich i prostych, sens mógłby mi zostać objawiony. Ale wówczas nie poproszono by mnie, bym stała tu dzisiaj przed wami.

Jako artystka zajmowałam się przez wiele lat sztuką prawosławną. Jeśli miałabym się odpowiednio odnieść do tekstu Ewangelii, powinnam teraz stanąć z boku, a wówczas ta niezwykle piękna przestrzeń wypełniona freskami zainspirowanymi niebiańskimi wizjami apostoła Jana zamieniłaby się w pewnego rodzaju teatr metafizyczny, w którym znaleźliby się pastorzy i diakoni odziani w brokatowe togi z krzyżami, z płonącymi świecami i Bibliami obłożonymi aksamitem, a prawosławny chór kościelny głosiłby pismo niczym echo niebiańskiej pieśni. W Kościele protestanckim zwraca się do wiernych prostymi słowami, używając codziennego języka, jak sama to teraz czynię. W Kościele prawosławnym liturgia jest silnie zrytualizowana i ma podniosłą formę, która urzeka ludzi na całym świecie, i staje się ona częścią języka sakralnego. Tekst liturgii, jak się uważa, został nam przekazany za pomocą niebiańskiego objawienia. Za piękno nie uznaje się czegoś powierzchownego czy uwodzicielskiego, ale coś, co pogłębia rzeczywistość, coś, co ma nas przeobrazić. Pieśń odpowiada duszy. Ikony są oknem na świat duchowy.

Jako że należę do Kościoła protestanckiego, muszę się odnieść nie do tradycji, jak w prawosławiu, ale do słowa, do pisma. Wówczas jednak, gdy podchodzę do tekstu rozumowo, widzę, że wersety te są głęboko problematyczne i odczuwam, jak wszystko we mnie się buntuje. Jest bowiem napisane, że ci z nas, którzy kierują się rozumem oraz logicznym myśleniem, co jak zaobserwowałam, teraz szczególnie się zaleca i głosi, nie dostąpią możliwości doświadczenia Boga, natomiast wszyscy malutcy, prości, nieposługujący się rozumem doświadczą „tego” niezawodnie. Rozumiem, że „to” wymyka się wszelkiej logice; że światło rozumu donikąd nas nie przybliży, natomiast wglądu możemy dostąpić nie za pomocą intelektu, ale w momencie gdy będziemy otwarci i chłonni.

Niemniej uważam, że wersy te wpisują się w dzisiejszą przykrą rzeczywistość polityczną. To jest woda na młyn prawicowych populistów, nie przeciwko elicie ekonomicznej, ale akademickiej i kulturalnej, którą oskarżają o lekceważenie wiedzy i preferencji zwyczajnych ludzi, uzurpując sobie tym samym intelektualną i moralną wyższość nad nimi. Ignorując fakty, prezydent amerykański na przykład potrafi zakwestionować wyniki badań nad zmianami klimatycznymi i zerwać porozumienie paryskie.

I czy Jezus nie jest niesprawiedliwy? Nieco wyżej w tekście znajdziemy ustęp, w którym karci on tych, którzy nie poszli za nim, po tym jak go zobaczyli i usłyszeli o jego czynach. Ale jak mieliby to uczynić, jeśli objawiona wiadomość była przed nimi ukryta? Jak mieliby poznać Syna, jeśli nikt nie wiedział, kim jest Syn bez Ojca? Na podstawie jakich przesłanek, wedle jakich kryteriów Syn decyduje, komu „to” objawi? I czy nie ma w tym pychy, gdy mówi, że ani prorocy, ani królowie nie dostąpią tego, co jego uczniowie?

W liście św. Pawła do Rzymian (rozdział IX) jest napisane: „Ja wyświadczam łaskę, komu chcę, i miłosierdzie, nad kim się lituję. [Wybranie] więc nie zależy od tego, kto go chce lub o nie się ubiega, ale od Boga, który okazuje miłosierdzie”. Innymi

słowy, sama wola to za mało, sama wiara nie wystarczy, sama miłość nie wystarczy. Bóg wybiera kogo chce, Żydów bądź pogan, jednych kosztem drugih. Ale co to jest za Bóg, który wybiera albo odrzuca wedle własnego uznania? Dlaczego pozwala sobie na taką arbitralność?

Być może jest to kusząca myśl, że jeśli człowiek zrezygnuje z siebie, odda swój los w ręce sił wyższych, wówczas nastanie raj. Ale władza jest źródłem korupcji. Próby zrealizowania utopii wspólnej dla wszystkich, idealnych społecznych norm i praw, pociągnęły za sobą wiele krwawych ofiar w historii. To brzmi niczym dość ryzykowny pomysł, by zdawać się na ludzką inteligencję w powiązaniu z władzą duchową.

Ale można też wersy te odczytać w inny sposób – jako rodzaj krytyki wobec władzy. Wówczas Jezus znalazłby się po stronie słabych, zmieniając dotychczasową hierarchię wartości. Szczególnym zjawiskiem w klasztorach egipskich V wieku, w Cesarstwie Bizantyjskim do XIII wieku i w Rosji między latami 1100 a 1500 była postać świętego szaleńca. Szaleńcy, za pomocą pewnych sakralnych, karnawałowych wystąpień¹, wywracali wszelkie normy społeczne do góry nogami i zrywali z dotychczasowymi poglądami na to, w jaki sposób świętość objawiła się światu. Widzieli Boga tam, gdzie nikt Go dotychczas nie widział, a złe duchy w miejscu, w którym inni dostrzegali świętość.

Za kierunkowskaz obrali sobie słowa świętego Pawła, którymi zwrócił się do Koryntian, jak czytamy w pierwszym rozdziale: „Bóg wybrał właśnie to, co głupie w oczach świata, aby zawstydzić mędrców, wybrał to, co niemocne, aby mocnych poniżyć; i to, co nie jest szlachetnie urodzone według świata i wzgardzone, i to, co nie jest, wyróżnił Bóg, by to co jest, unicestwić, tak by się żadne stworzenie nie chlępiło się wobec Boga”.

Święci szaleńcy wzięli to sobie dosłownie do serca i poddali się rytuałom umartwiania i upokarzania, by być jak sam Chrystus². Świadomie postanowili odgrywać rolę pomyślników. Pozbyli się wszystkich swoich doczesnych dóbr, chodzili boso i niemal bez odzienia, i nigdy się nie myli. Przemawiali za pomocą zagadek, przypowieści i wyliczanek, a ich zachowanie było zdecydowanie aspołeczne i prowokacyjne: modlili się przed domami rozpusty, pluli na mury kościelne i rzucali w kościół orzechami. „Śmiech świętego głupca jest śmiechem świata przerażonego własnym odbiciem w lustrze”³ – pisze rosyjski profesor Siergiej A. Iwanow. Poniżając się i stawiając się w pozycji, w której nie mieli nic do stracenia, ujawniali tym samym pychę i próżność swojego otoczenia. Przypominali władcom o ograniczeniach tego świata. Oraz pokazywali, że drogi, którymi kroczy Bóg nie są proste.

Podobna postać znajduje się w sanskrycie i w mistycznym islamie. W jednym z dziewięćdziesięciu siedmiu życiorysów wchodzących w skład *Wspomnień o świętych*, wielki perski poeta i aptekarz, Faridoddin Attar z Niszapur, żyjący w XII wieku, opisuje króla, który oddał wszystko, co posiadał i poszedł dalej w świat żebrak. Pewnego dnia zapytano go: „Czy spotkała cię jakakolwiek przyjemność, odkąd zdecydowałeś się kroczyć tą drogą?”. Żebrak odpowiedział, jak pewnego razu wszedł

do meczetu, by zażyć tam chwili snu, ale przeszkodzili mu ludzie, którzy złapali go za nogi i wyciągnęli na zewnątrz. I dodaje: „Do meczetu prowadziły trzy stopnie, a moja głowa uderzała o każdy z nich po kolei. I trysnęła krew. I nagle zobaczyłem siebie i moją osobowość takimi, jakimi chciałem je oglądać. Gdy zrzucono mnie w dół po schodach, na każdym ze stopni objawiona mi została tajemnica niebios. Powiedziałem wówczas, niechby Bóg dał mi wiele schodów”⁴.

„Kiedy pomiatano nimi, poddawano torturom, mordowano ich, wszystkie te trudy i przeciwności uważali za nobilitację i awans, który można by raczej nazwać regresem” – pisze szwedzki pisarz Carl-Göran Ekerwald, opisując świętych szaleńców⁵. Jako że samolubstwo i chętność zawsze kwitną, gdy komuś się powodzi, a usychają, gdy komuś wiedzie się źle, należałoby przyjrzeć się światu *à rebours* i przewrócić wszystko do góry nogami. To, co najgorsze, okaże się tym, co najlepsze. Niefart jest zakamuflowanym sukcesem. W swoim zapatrzeniu w niebo nie stracił jednak święty szaleniec z widoku drugiego człowieka: jego zadaniem, na dnie społeczeństwa, było przychylić litość niebios ziemi i służyć ludziom, pisze Ekerwald.

Nie wydaje mi się, żeby ktokolwiek mógł dzisiaj przyjąć na siebie taką rolę. Okoliczności się zmieniły. Trudno sobie wyobrazić, żeby ktoś mógł wszystkiego się wyrzec i stanąć po stronie upokorzonych i odrzuconych. Postać świętego głupca przypomina nam o tym, że można poruszać się po świecie na różne sposoby; że mogłyby istnieć inne parametry do opisu rzeczywistości, że być może istnieje jeszcze inny porządek świata. Dlatego właśnie święty szaleniec ma coś wspólnego ze sztuką. W obrębie twórczości artystycznej można stawiać lustra, tworzyć wizualne oraz intelektualne zagadki, stworzyć niejako świat od zera. Kiedy Pussy Riot sześć lat temu w Soborze Chrystusa Zbawiciela w Moskwie odśpiewały modlitwę do Matki Boskiej w intencji odsunięcia Putina od władzy i otwarcie skrytykowały bliskie powiązanie i współpracę między patriarchą Kościoła prawosławnego a prezydentem, w swojej obronie w trakcie procesu sądowego nazwały siebie punkowymi świętymi szaleńcami. Nie opuściła ich próżność. Nie znalazły się na dnie społeczeństwa. Ale niczym święci głupcy, czy też ich uczennice zachęcały ludzi, by słuchać nie tych, którzy są silni i u władzy, ale tych, którzy są bezsilni.

Beate Petersen

PRZYPISY

- 1 Per-Arne Bodin, *Världen som ikon*, Artos bokforlag, Skeftea 1994, s. 8.
- 2 William Skolt Grosås, *Et fullkomment menneske? Tvetydighet og hellighet i F. M. Dostojevskijs roman "Idioten"*, Det Teologiske meningshøjskole 2015, s. 16.
- 3 Sergey A. Ivanov, *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 5 [tłum. A.R.].
- 4 Eric Hermelin, *Persiska antologin*, Ordfront Förlag, 2002, s. 70. [tłum. A.R.].
- 5 Tegoż, *Persisk balsam, Eric Hermelins tolkningar i urval och med inledning av Carl-Göran Ekerwald*, Karneval forlag, 2007, s. 12. [tłum. A.R.].

NOTY O AUTORACH

Gunstein Bakke (ur. 1968) – prozaik i poeta, laureat wielu prestiżowych nagród, w tym European Union Prize for Literature w 2012 roku. Jego książki mają wyjątkową formę i styl, łączą w sobie poetycki język, polifoniczną narrację i przenikliwą analizę rzeczywistości. Wiersze Bakkego są bardzo empatyczne, plastyczne, natura jest niemal osobnym ich bohaterem. Autor mieszka pół roku w Oslo, pół roku na Gotlandii.

Jens Bjørneboe (1920–1976) – jeden z najważniejszych pisarzy powojennej Norwegii. Autor wierszy, powieści, form dramatycznych. Urodził się w dużej rodzinie armatorów. Jego ojciec, Ingvald Bjørneboe, był właścicielem wielu statków w Kristiansand oraz konsulem Belgii. Trudne dzieciństwo pisarza naznaczone było wieloma ciężkimi chorobami. W wieku piętnastu lat przeczytał *Morsoldaten*, zbiór słynnych pieśni opisujących życie więźniów Oranienburga, których lektura nim wstrząsnęła. Próbował się wówczas powiesić. Bardzo wcześnie zaczął pić – z chorobą alkoholową zmagał się do końca życia. Wszystkie te doświadczenia doprowadziły go do postawy kontestującej mieszczaństwo. Nie mógł się odnaleźć w społeczeństwie, był wielokrotnie wyrzucany ze szkół. Po śmierci ojca w 1939 roku podróżował z matką po Europie, szczególnie do Włoch, gdzie toczyła się już wojna. Terror, z którym się tam spotkał, nazwał „skontrowanym złem”. Gdy w 1940 Niemcy dokonali inwazji na Norwegię, Bjørneboe chciał wstąpić do armii, ale jego wniosek odrzucono. Zaciągnął się na statek. Po powrocie osiedlił się w Oslo i zaczął malować, wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych. Jednak coraz bardziej pociągała go literatura. Duży wpływ miała na niego filozofia Nietzschego i Kierkegaarda. W momencie, gdy Quisling przejął władzę w Norwegii i zaczął otwarcie kolaborować z Niemcami, Bjørneboe uciekł do Szwecji, by uniknąć obozów pracy. W Sztokholmie pisarz poznał niemiecką Żydówkę, fotografkę, Lisel Funk, z którą razem wrócili do Norwegii. Pierwsze wiersze – głęboko religijne sonety – napisał w ciągu jednej nocy. Później jednak pisał głównie prozę i dramaty w duchu Bertolta Brechta. Współpracował z Eugenio Barbą w Odin Teatret. Cierpiał na załamania nerwowe, miał silne stany depresyjne. Po rozwodzie z Lisel Funk związał się z Tove Tveteraas, także fotografką, z którą miał trójkę dzieci. Bjørneboe był biseksualny – w tamtych czasach w Norwegii był to temat tabu. Za jazdę po pijanemu trafiał do więzienia, gdzie spotykał się z brutalnym traktowaniem; więźniowie nieraz spoddawani byli tortu-

rom. Bjørneboe wywołał dyskusję na temat stanu więziennictwa w Norwegii, co wpłynęło na jego znaczną poprawę. Jego pierwsza powieść *Jonasz* opowiada o wyalienowanym chłopcu w szkole. Pisarz wielokrotnie powracał do tematu wykluczenia. Sam przez kilka lat pracował jako nauczyciel w szkole waldorfskiej. Był pod silnym wpływem antropozofii. Jednak przede wszystkim Bjørneboe przez całe życie powracał do tematu zła i jego źródeł w człowieku. Wszystko to znajduje swoją postać w trylogii *Historia bestialstwa*. Bjørneboe był również surowym krytykiem norweskiego społeczeństwa, swoje spostrzeżenia zawarł w licznych esejach poświęconych Norwegii. 9 maja 1976 odebrał sobie życie. Był jedynym głosem buntu i anarchii w norweskiej kulturze ładu i spokoju.

Hans Petter Blad (ur. 1962) – powieściopisarz i dramaturg. Debiutował w 2002 roku powieścią *I skyggen av små menn midt på dagen* [W cieniu małych mężczyzn w środku dnia], która ma formę wewnętrznego monologu mężczyzny z Hiszpanii, pracującego nad scenariuszem do filmu o hiszpańskiej wojnie domowej. Tłumaczone przeze mnie wiersze pochodzą z tomu *Museum* (2014). Blad przyjaźni się z malarzami, interesuje się sztukami wizualnymi, czego dowodem jest pełna ekfrazowość poetycka i dramatopisarska.

Henning Hagerup (ur. 1959) – jeden z najciekawszych eseistów norweskich, literaturoznawca, intelektualista i błyskotliwy komentator rzeczywistości. Potrafi w bardzo przystępny sposób pisać o rzeczach istotnych. Jego książki były wielokrotnie wyróżniane najbardziej prestiżowymi norweskimi nagrodami literackimi. Opublikowano także dwie książki zawierające rozmowy-rzeki przeprowadzone z Hagerupem przez Alfa van der Hagen. Autor przekładu poezji Katullusa. Wnikliwy czytelnik Goethego, Dantego, Baudelaire’a, Benjamina, poezji romantycznej.

Olav H. Hauge (1908–1994) – urodził się i zmarł w niewielkiej wiosce Ulvik, położonej nad fiordem Hardanger. Był ogrodnikiem, miał sad z jabłonią. Przez większość życia cierpiał na chorobę psychiczną, kilkakrotnie trafiał do szpitala, gdzie był poddawany elektrowstrząsom. Zadebiutował w wieku trzydziestu ośmiu lat. Regularnie co pięć lat wydawał tomik wierszy. Mimo że całe życie spędził w Ulvik, był doskonale zorientowany we współczesnej literaturze, którą niezadko czytał w oryginalnym. Niemieckiego nauczył się w szkole, francuskie-

go i angielskiego samodzielnie. Tłumaczył na norweski wiersze takich poetów jak Alfred Tennyson, William Butler Yeats, Robert Browning, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Stephen Crane, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, Paul Celan, Bertolt Brecht. Pierwsze utwory Haugego miały dość tradycyjną formę, z podziałem na strofy i regularnym rytmem. Później odkrył poezję modernistów oraz imagistów, która miała na niego duży wpływ. Jego wiersze stały się bardzo plastyczne, aż wreszcie konkretne, co zapewne wynikało z jego fascynacji poezją chińską. Utwory z tego okresu są krótkie, wyraziste, oparte na jednym obrazie. Hauge pisze prostymi słowami i obserwuje rzeczywistość wokół siebie, w której znajduje metaforę dla głębszych przemyśleń. Jest w tym bliski Emily Dickinson. Podobnie też prawie całe życie spędził w samotności. Ożenił się dopiero w wieku 65 lat, z Bodil Cappelen, malarką, ilustratorką, z którą najpierw przez wiele lat prowadził bogatą korespondencję. Po jego śmierci odkryto dzienniki, które pisał przez niemal całe życie (około 4000 stron tekstu). Opisuje w nich zwyczajną pracę na farmie, zbiory jablek. Jednak to również dziennik intelektualny, zapis refleksji z licznych lektur i jest w nim coś hipnotycznego, jak przyznał Karl Ove Knausgård, który nie mógł się od niego oderwać i przeczytał go w całości. Hauge, który prawie w ogóle nie podróżował, był jednak raz w Warszawie, której poświęcił wiersz.

Hilde Susan Jægtnes (ur. 1973) – prozaiczka, poetka, scenarzystka i politolożka urodzona w Pensylwanii, dokąd jej rodzice wyemigrowali z Norwegii. Mieszkała w Norwegii, Francji, Szwajcarii, Kalifornii, Hondurasie, na Islandii i Florydzie. Obecnie mieszka pół roku w Oslo, pół na Gotlandii. Ukończyła aktorstwo i wydział muzyczny na Rose Bruford College w Londynie, licencjat z politologii i stosunków międzynarodowych obroniła na San Francisco State University, a tytuł magistra otrzymała na wydziale filmu i scenopisarstwa na University of Southern California w Los Angeles.

Aasne Lindestå (ur. 1963) – powieściopisarka, poetka, autorka dramatów, librett, krótkiej prozy. Ukończyła uniwersytet w Oslo oraz szkołę pisania w Bø. Opublikowała również książkę, która jest swoistą literacką biografią o Witkacym pt. *Stanisław. Portret*. Powieści *Krakow* oraz *Hagesang* doczekały się wielu bardzo dobrych recenzji, ostatnia z nich uznana została za najlepszą książkę roku 2011 przez dzienniki „Klassekampen” oraz „Dagbladet”. Tom wierszy *Klassmål* [Mowa matczyna] można też czytać

jako powieść mówiącą o miłości, traumach i konfliktach. Jej wiersze przesycone są często zabawą z językiem i eksperymentami formalnymi. W 2017 roku Lindestå otrzymała nagrodę Mads Wiel Nygaards za całokształt pracy twórczej. Na Festiwalu Poetyckim w Oslo w 2015 roku pisała wiersze-impro wizacje na żywo do muzyki Mai Ratkje, norweskiej wokalistki i kompozytorki. Mieszka w Oslo, gdzie opiekuje się rodziną syryjską.

Cecilie Løveid (ur. 1951) – prozaiczka, poetka, dramatopisarka. Nauczycielka w szkole pisania w Hordaland. Jej sztuki są najczęściej wystawianymi dramataми w Norwegii. Ponadto uważana jest za jedną z najważniejszych współczesnych poetek norweskich. Wśród wielu nagród, jakie otrzymała za swą twórczość, warto wymienić trzykrotne zdobycie Międzynarodowej Nagrody Ibsena za osiągnięcia teatralne. Jej wiersze mają zwykle formę narracyjną lub dramatyczną, autorka chętnie posługuje się ekfrazami.

Stein Mehren (1935–2017) – prozaik, poeta, tłumacz, artysta plastyk. Autor powieści, dramatów, esejów. Studiował nauki ścisłe w Oslo i w Monachium, anglistykę w Cambridge oraz filozofię i religioznawstwo w Oslo. Debiutował dramatem *Narren og hans hertug* [Błazen i jego giermek], w którym błazen buntuje się przeciwko władzy szlachty, kościoła i sądu. Głównym tematem twórczości Mehrena jest relacja pomiędzy naturą a kulturą. W wierszach, które często przybierają formę hymnów, pokazuje, jak poprzez mity i wiersze przyroda staje się częścią świadomości. W późniejszych tomach jest wiele wierszy o ciemniejszym tonie, dotykających tematu choroby i śmierci. Mehren opublikował również kilka książek eseistycznych, w których krytykuje upolitycznianie się literatury, szczególnie w latach 70. dwudziestego wieku. Malował również obrazy olejne i wiele z nich towarzyszy jego wierszom jako ilustracje.

Ane Nydal (ur. 1981) – pisarka, dziennikarka, krytyk literacki. Publikowała też wiersze. Studiowała literaturę i filozofię na uniwersytecie w Oslo, ukończyła akademię pisarstwa w Hordaland. Nydal nie unika zaangażowania politycznego. Interesują ją tematy trudne i wymagające zagłębiania się w fakty, na podstawie których tworzy później utwory fikcyjne. *Famlere* (2016) to zbiór opowiadań, które powstały po pobycie autorki w Izraelu, z którego przetłumaczyłam opowiadanie otwierające książkę. Jej najnowsza książka *Gulnara* (2017) opowiada

NOTY O AUTORACH

o Gulnarze Karimowej, uzbeckiej polityczce, projektantce mody i śpiewaczce, najstarszej córce Is-loma Karimowa, byłego prezydenta Uzbekistanu. Książka jest swoistą mieszanką liryki, prozy biograficznej i esaju.

Steinar Opstad (ur. 1971) – poeta. Studiował filologię niemiecką, religioznawstwo i literaturoznawstwo na uniwersytecie w Oslo, ukończył szkołę pisania w Hordaland. Za tomik *Tavler* otrzymał nagrodę Tarjei Vesaasa za debiut książkowy.

Beate Petersen (ur. 1962) – artystka wizualna, eseistka. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Oslo. Jest artystą grafikiem, tworzy filmy dokumentalne, których wspólnym mianownikiem jest refleksja nad różnicami w rozumieniu świata na płaszczyźnie politycznej, społecznej i religijnej. Petersen pisze teksty krytyczne oraz eseje o sztuce. Od wielu lat pasjonuje się sztuką prawosławną, z inspiracji której powstał esej o postaci „jurodiwego”, czyli świętego szaleńca Chrystusowego.

Tor Ulven (1953–1995) – prozaik i poeta. Poruszał w swoich utworach tematy egzystencjalne. Choć jego twórczość jest prześlągnięta pesymizmem, nie brakuje w niej również odcieni komicznych. Wiersze Ulvena pisane są językiem oszczędnym, precyzyjnym i bardzo charakterystycznie zrytmizowanym. Porównywano je do twórczości Paula Celana. Był również pod dużym wpływem modernizmu i surrealizmu, szczególnie spod znaku André Bretona. Pisał też eseje, których zbiór ukazał się dwa lata po jego śmierci. Tłumaczył książki Claude’a Simona i René Chara. W 1995 roku popełnił samobójstwo.

Alf van der Hagen (ur. 1962) – autor, redaktor i dy-
rektor generalny tygodnika społeczno-kulturalno-politycznego „Morgenbladet” w latach 2003–2012, redaktor De Norske Bokklubbene (Norweskich Klu-

bów Książki) w latach 1996–2003 oraz redaktor programu Kritiktorget (Centrum Krytyków) w NRK (Norsk Rikskringkasting, w skrócie NRK – norweski publiczny nadawca radiowo-telewizyjny) od 1990 do 1995 roku, współredaktor pisma kulturalnego „Vagant” w latach 1988–1994. Autor książkowych wywiadów-rzek z Henningiem Hagerupem.

Aina Villanger (ur. 1979) – poetka, prozaiczka, dramatopisarka. Zadebiutowała w 2012 roku tomikiem *langsang* [*długapieśni*], subiektywną i pełną onomatopeicznych, melodyjnych fraz o historii stworzenia świata w formie poematu. Książka została dobrze przyjęta przez czytelników i zaadaptowana na teatr tańca. Villanger ukończyła studia plastyczne i pisarskie w Bergen oraz w Oslo. Jest autorką ironicznego dramatu na podstawie życia Edvarda Muncha, na którego podstawie wraz z reżyserem i scenografem Tormodem Lindgrenem stworzyli teatr figur. Za ostatnią książkę *Baugeids bok* [*Książka Baugeid*] (2017) otrzymała trzyletnie stypendium Tanum oraz dwuletnie stypendium za najlepszy kobiecy debiut literacki. Książka opowiada o średniowiecznej przeoryszy klasztoru, którego ruiny znajdują się na wyspie w miejscowości Skien. Przełożone przeze mnie wiersze pochodzą z tej właśnie książki.

Gunnar Wærness (ur. 1971) – poeta, tłumacz, artysta kabaretowy. Zadebiutował w 1999 roku tomikiem *Kongesplint*, za który otrzymał nagrodę im. Tarjei Vesaasa za debiut książkowy. Wydał później jeszcze pięć tomików wierszy, ostatni *Venn med alle* został wydany jesienią 2018 roku. Pochodzą z niego tłumaczone tu przeze mnie wiersze. W 2010 roku ukazała się pod jego redakcją wielka antologia poezji światowej we współpracy z Pedro Carmona-Alvarezem. Wærness stosuje wyrazistą formę wiersza z dużą ilością oddechu, a jednocześnie zrytmizowaną strukturą.

Opracowała Alicja Rosé

**Nota bibliograficzna oraz informacje o prawach autorskich /
Editorial Note and Copyright Information:**

Gunstein Bakke, *Bibeldikt*, red. Alf Kjetil Walgermo, Jan Ove Ulstein, Verbum 2014.
 Jens Bjørneboe, *Dikt*, Aschehoug 1951.
 Jens Bjørneboe, *Samlede dikt*, Gyldendal 2006.
 Hans Petter Blad, *Museum*, Cappelen Damm 2014.
 Henning Hagerup, *Metafysisk skrapjern*, Kolon 2005.
 Olav H. Hauge, *Dikt i samling*, 7. utgave, Samlaget 2000.
 Hilde Susan Jægtne, *Per Kirkeby*, "Klassekampen", 25.08.2018.
 Aasne Linnestå, *Bibeldikt*, red. Alf Kjetil Walgermo, Jan Ove Ulstein, Verbum 2014.
 Cecilie Løveid, *Bibeldikt*, red. Alf Kjetil Walgermo, Jan Ove Ulstein, Verbum 2014.
 Stein Mehren, *Utvalgte dikt*, Aschehoug 1999.
 Ane Nydal, *Famlere*, Cappelen Damm 2016.
 Steiner Opstad, *Bibeldikt*, red. Alf Kjetil Walgermo, Jan Ove Ulstein, Verbum 2014.
 Beate Pettersen, *Avmaktens Kristus*, *Kunstnerpreken av Beate Petersens i Majorstua kirke*, "Vårt Land", 05.06.2018.
 Tor Ulven, *Samlede dikt*, Gyldendal 2000.
 Alf van der Hagen, *Leseren. En samtale med Henning Hagerup*, Oktober 2016.
 Aina Villanger, *Baugeids bok*, Oktober, 2017.
 Aina Villanger, [wywiad z Lasse Midttunem], "Morgenbladet", 19.05.2017.
 Gunnar Wærness, *Venn med alle*, Oktober 2018.

Copyright: by kind permission of the Authors.

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. The publisher apologizes for any errors or omissions in the above list and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions.

Fotografia Alicja Rosé



Tomasz Kunz
Robert
Ostaszewski

Siedem przypisów do *Późnego echa*, wyboru wierszy Artura Szlosarka

Artur Szlosarek

Późne echo

WBPICAK, Poznań 2017

Artur Szlosarek jest poetą dotkliwie nieobecnym w polskiej przestrzeni literackiej, a dotkliwość tej nieobecności – doświadczana rzecz jasna najboleśniej przez samego autora – mogłaby się stać ciekawym przyczynkiem do rozważań nad czytelniczym i krytycznym obiegiem twórczości literackiej, a także towarzysko-instytucjonalnymi strategiami wykluczania i marginalizowania. Nieobecność ta – będąca brakiem i ujmą, zarówno w perspektywie dziejów współczesnej polskiej poezji, jak i współczesnej polskiej krytyki literackiej – ma swoje źródło tyleż w immanentnych właściwościach samej twórczości Szlosarka, co w nawykach i rytuałach polskiej krytyki, która zdołała oswoić i zaakceptować jedynie tę formę poetyckiej „niezrozumiałości”, której korzenie odnajduje w tradycji awangardowej. Ten rodzaj hermetyczności języka poetyckiego, który reprezentuje Szlosarek i który ma swoje źródła w wysokomodernistycznej tradycji poetyckiej – przede wszystkim, choć oczywiście nie tylko, niemieckojęzycznej – jest natomiast przez współczesną polską krytykę niemal zupełnie ignorowany. Lektura *Późnego echa*, au-

torskiego wyboru wierszy z dziewięciu książek poetyckich wydanych w okresie ponad ćwierćwiecza, uświadamia zarówno oryginalność tej twórczości, jak i jej osobliwą (i osobną) nieprzystępność, dla której bardziej stosowna od tradycyjnej interpretacji lub syntetyzującego omówienia wydaje się poetyka osobistego komentarza sporządzanego na marginesie czytanego tekstu. Stąd siedem przypisów lub głos do siedmiu wybranych fragmentów wierszy Artura Szlosarka.

Fragment pierwszy (o niezrozumiałości poezji)

Poeta? Niech po ludzku zagada.
Wie? To niech powie.
Ale on nie wiedział nic. Nawet
wyjątkowe nie wzbierało
W nim doświadczenie. Wiedział to,
co inni już wcześniej
Wiedzieli, wolni od konieczności
łabędziego śpiewu.
(*Pieśń doświadczenia*)

Szlosarek pyta o rację i sankcję bycia poetą oraz status samej poezji, demaskując i wyszydając mit poety jako jednostki wyjątkowej, a poezji jako języka, który pozwala wypowiedzieć rzeczy w inny sposób niemożliwe do wypowiedzenia, a więc ostatecznie poszerza granice naszego poznania, przymnażając nam wiedzy. Poeta, który „nie gada jak człowiek”, czyli językiem zrozumiałym i jednoznacznym, znajduje usprawiedliwienie jedynie wówczas, gdy za jego trudną, enigmatyczną mową skrywa się jakaś niedostępna „zwykłym ludziom” prawda, wiedza, szczegól-

ny lub chociaż szczególnie intensywny rodzaj doświadczenia, czy też wyjątkowa potęga wyobraźni (cechy typowe dla romantyczno-symbolistycznej mitologii artysty). Tymczasem w wierszu *Szkic Szlosarek* oświadcza, ironicznie przy tym archaizując: „nie mam wcale wyobraźni, żadne we mnie dawien cudzy”, w *Późnym echu* zaś literaturę nazywa „sztuką pogłębiania niewiedzy”. Cóż zatem po poecie, który „nadludzkich” przymiotów nie posiada lub nie śmie ich sobie przypisywać? Czemu służy jego ciemna mowa? Jaki jest z niej pożytek i jaka racja jej istnienia? Zza tych retorycznych pytań wyłania się typowa, utylitarna i pragmatyczna wizja lekturowych oczekiwań i czytelnicznych wymagań, dla których modelem jest ekonomiczny proces wymiany symbolicznej: inwestujemy swój czas i uwagę, oczekując w zamian zwrotu z inwestycji w postaci semantycznego konkretnego, wyrazistego przesłania lub uniwersalnej prawdy. Tym razem jednak czytelnik nawykły do hermeneutycznej gry w „skrywanie i odsłanianie” odchodzi z pustymi rękami, bo wiersz nie odsłania ukrytego, głębokiego znaczenia, okazuje się „łabędzim śpiewem”, zagadkowym pytaniem z nieodmiennie odroczoną odpowiedzią. Na niezaspokojone pragnienie rozumienia czytelnik reaguje zaś zwykle frustracją i odrzuceniem.

Fragment drugi (o niewiedzy)

[...] Jeśli nie wiadomo,
Czym jest wiersz, nie wiadomo też,
Kim jesteśmy.
(*Ołówek rzeźnika*)

Jeżeli nie wiemy nawet tego, czym jest wiersz, jak możemy pytać o to, kim jesteśmy my sami? Tak właśnie rozumiałbym ten fragment, a nie jako wzniosłą – oraz anachroniczną – modernistyczną deklarację bezwzględnej wiary w moc poezji, zdolnej jakoby objaśniać sens naszego życia. Poezji, w której zapytywanie o sens i status wiersza oraz konieczność odnalezienia właściwej odpowiedzi na to pytanie miałyby stanowić niezbędny warunek samopoznania podmiotu.

Fragment trzeci (o podmiocie)

Okazało się, że nawet jeśli tego nie widzę, również jako podmiot
Nie rokuje. Skoro za mną nie idzie
nikt, nic się nie ukryje.
(*Po latach*)

Jeszcze słowo o owej hermeneutycznej grze w chowanego, w „skrywane i odsłaniane”. Zwrot „[s]koro za mną nie idzie nikt, nic się nie ukryje” brzmi bardzo kąśliwie, bo pobrzmiwa w nim oczywiście Norwidowskie *vade-me-cum*, czyli wezwanie do podążania za poetą jako przewodnikiem i przodownikiem. Nie sposób jednak niczego ukrywać, jeśli nie ma przed kim, jeśli w istocie nikt za poetą nie podąża. W ten sposób istotnie „nic się nie ukryje”, a zatem wszystko pozostanie jawne, choć... niezrozumiałe. Czy także dlatego, że w rzeczywistości nie ma niczego do ukrycia, żadnej sekretnej wiedzy dostępnej jedynie dla wybranych, że powierzchnia skrywająca głębię jest tylko – jak nauczają sceptyczni filozofowie – metafizycznym złudzeniem i wmówie-

niem? „Okazało się, że [...] również jako podmiot/ Nie rokuje”. W tym stwierdzeniu słychać z kolei wyraźne ironiczne nawiązanie zarówno do – raczej obcych Szlosarkowi – filozoficznych deklaracji o „śmierci podmiotu” i wszechwładzy samozwrotnego języka, jak i do głosów tych krytyków, którzy nie dostrzegając w poezji autora *Późnego echa* czytelnego „podmiotowego” przesłania, sprowadzali ją do czystej gry obrazów i metafor, prób uwodzenia odpersonalizowanym poetyckim „głosem”. („Krytycy piszą, że uwodzę głosem” – zauważa nieco bezradnie poeta w wierszu *Po autografie*). To osobliwe nieporozumienie wynika, jak się wydaje, z nieodróżniania dwóch strategii mówienia, które Szlosarek oddzielał już dawno w wierszu *Je ne sais quoi*: „mówienia o sobie” i „mówienia od siebie” (czyli własnym głosem, we własnym imieniu i na własną odpowiedzialność – bez względu na cenę, jaką przychodzi za to płacić); „myślę, że każdy jest/ zobowiązany mówić wyłącznie:/ od siebie, tylko” – pisał, wyróżniając w klauzuli wersowej za pomocą przerzutni słowo „wyłącznie”. W powstałym w ten sposób zwrocie „mówić wyłącznie” pobrzmiwa zaś zarówno dumny imperatyw indywidualizmu, jednostkowej „wyłączności”, jak i przeczuwana groźba „wyłączenia”, „wykluczenia” poza komunikacyjną wspólnotę, mówienia „wyłącznie do siebie”.

Fragment czwarty (o innej, międzytekstowej wspólnocie)

Z tego, co pisałem, wielokrotnie
wyciągano wnioski

O moim nadmiernym
zaangażowaniu w lektury.

Nic bardziej mylącego od fałszu
w prawdzie;
(Wynurzenie)

Szlosarek, wyróżniony w 1993 roku Nagrodą Kościelskich i ceniony w latach 90. przez tak znakomitych, erudycyjnych krytyków, jak Jan Błoński, Marian Stala czy Piotr Śliwiński, uchodził przez długi czas za poetę kultury, który chętnie sięga po kulturową i literacką aluzję, nie odżegnując się (jak większość jego rówieśników z pokolenia „brulionu”) od tradycji, ale z pietyzmem ją kultywując. Autor *Późnego echa* posługiwał się jednak zawsze cytatem i aluzją literacką w sposób szczególny, zanurzając się „w labirynt głosów/ I imion” (*Vietato fumare*) nie po to, by powrócić z niego z gotową odpowiedzią, ale raczej, by się w nim z rozmysłem zagubić, niczym nieszczęśni bibliotekarze z Borgesowskiej *Biblioteki Babel*, blakający się po jej korytarzach i galeriach, porażeni jej niemożliwym do ogarnięcia ogromem. Lekturowy palimpsest ze względu na swoją nieczytelność dość szybko wydał się krytykom bezużyteczną i zbędną plątaniną fałszywych lub przypadkowych tropów, uznano zatem, że poezja Szlosarka to jedynie „ćwiczenia stylu” (*Szerokie marginesy*), a on sam uwikłał się beznadziejnie w cudze słowa, odgradzając go zarówno od jego podmiotowych doświadczeń (dlatego „nie rokuje jako podmiot”), jak i od uroków zmysłowego świata, empirycznej rzeczywistości. Ogłoszono, innymi słowy, że w jego tekstach „nie ma nic poza tekstem”, a na domiar złego jest

to tekst nieczytelny (nie pozwala czytelnikowi zrozumieć świata, bo zrywa z poetyckim modelem reprezentacji) i nieautentyczny (nie pozwala poecie wyrazić siebie, bo zrywa z poetyckim modelem ekspresji). Jest to więc przykład poezji wybitnie alienującej, bo oddzielającej podmiot zarówno od świata, jak i od własnego wnętrza. Faktycznie: „Nic bardziej mylącego od fałszu w prawdzie”. A mówiąc prościej, nic bardziej fatalnego niż wyciąganie fałszywych wniosków z prawdziwych przesłanek. Zwłaszcza jeżeli wnioski te utrwalają się potem w postaci obieguowej, bezkrytycznie powtarzanej opinii.

A co ze światem widzialnym, dla którego tak wiele pietyzmu wykazywał poeta, zwłaszcza w swoich wczesnych utworach, i który w zaskakująco intensywnej, zmysłowej postaci zjawia się raz po raz w jego wierszach?

Fragment piąty (o niedostępności tego świata)

[...] i wszystko zaznaczone,

zaznaczone piętnem niemożności
połączenia: przedmioty i cienie,
zaognione krawędzie, blaski igrające
z plamami, res i verba:
(*Nox aliena*)

Otóż pietyzm i czułość dla tego, co widzialne, nosi na sobie nieodmiennie skazę odłączenia i wyobcowania. Rzeczywistość pozostaje obca, niedostępna („ręczy z zimną krwią pozostają na miejscach rzeczy”; *Noty o spóźnieniu*), świat przygląda się nam obojętnie, a jego osobne,

rozproszone elementy nie chcą się złożyć w żaden spójny, zrozumiały porządek („nic się nie chce ułożyć we wzór/ czytelną dla tej nieobjaśnionej, przekwitającej chwili –”; *Czytam*). Przemijamy, nie otrzymując daru zrozumienia. „Co począć z literackością, kiedy to niemal wszystkie wspólne/ Korespondencje ustały” – pyta Szlosarek w *Chess blues*, poemacie dedykowanym pamięci Franka O’Hary. Co zrobić z obojętnym wobec nas światem, który nie potrzebuje naszej obecności, któremu nasze spojrzenie nie tylko nie przydaje sensu, ale swoją natarczywością, wypełnioną żądzą posiadania i zawłaszczania, odziera ów świat z piękna i prostoty („kto zgadnie, ile umiera piękna/ pod spojrzeniem? ile traci/ świat na naturalności, wiedząc/ że podglądam?” – pyta poeta w wierszu *** z *udawaną skruchołą patrzę...*).

Szlosarek udziela nam w swojej poezji trudnej lekcji niewspółmierności i wzajemnej nieprzystawalności: rzeczy tego świata, nas wobec innych ludzi i nas wobec świata („jestem sam, niewspółmierny,/ coraz częściej z niczym”; *Zasłona*), a także nieprzystawności słów i rzeczy („*res i verba*”). Kompozycyjny schemat jego wiersza opiera się często na zderzeniu rodzajowego obrazka, intensywnej obserwacji wycinka rzeczywistości z enigmatyczną pointą, którą trudno dopasować do wizualnego konkretnego. Zestawienie to nie tworzy metafory ani symbolu, wydaje się nieumotywowane, a w każdym razie jego motywacja pozostaje zagadkowa, niejasna. Powiązanie porządków – obrazowego i dyskursywnego – bywa bardzo trudne czy wręcz niemożliwe, ale właśnie ta trudność odsłania przed nami prawdę o nie-

dopasowaniu widzianego i pomyślanego, obrazu i refleksji, rzeczy i myśli. Musimy zaakceptować tę nieprzywiedlną, zaprzeczającą kojącej logice korespondencji, wynikania, przyczyny i skutku, która – jak chcemy wierzyć – rządzi naszą codziennością. Zaakceptować ontologiczną nieprzejrzystość świata i jego nieprzedstawialność. Literatura, jeśli ma być lustrem, to tylko lustrem pękniętym, które – tracąc swoją właściwą integrującą funkcję – odbija już co najwyżej nieprzystające do siebie pokruszone fragmenty świata. Poezja musi zatem ponownie pytać o swoją rację istnienia, o swój ontologiczny status.

**Fragment szósty
(a właściwie tym razem cały wiersz
o lustrze, czyli o poezji)**

przecierasz je chustą, aby było
jaśniejsze,
jasne?

naraz
pęka
wraz z moim samotnym
ramieniem? ranieniem?
dzieli się na raz
w moich samodzielnych wargach?

lustro? niezgłębione
niepoznane? nie lustro?
niezaprzeczone
w oznajmieniu?
(*Wydarzenie*)

Wiemy, czym jest lustro. Wiemy nawet, czym jest „pęknięte lustro”, choć natychmiast rodzi się w nas pokusa, aby opisa-

nemu w wierszu „wydarzeniu” przypisywać symboliczne znaczenie (złowrogie, złowieszcze, zapowiadające nieszczęście). Ale Szłosarek prowadzi nas w odwrotnym kierunku, nie w stronę znaczenia rzeczy, ale ku rzeczy samej, ku czystej ontologii przedmiotu. Czystej, a zatem niepojętej, wymykającej się „oznaczaniu”. Wiemy, czym jest lustro, wiemy, czym jest pęknięte lustro, potrafimy przypisać mu konwencjonalne atrybuty, nawet jeśli miałyby one stanowić kwintesencję tajemniczości i niemożności poznania („niezłębione”, „niepoznane”). Ale nie wiemy, czym jest „nie lustro”, pozbawione swojej pierwotnej funkcji, istniejące niejako nielegalnie, poza funkcjonalnością zapewniającą mu zrozumiałość oraz miejsce pośród innych przedmiotów, „niezaprzeczone/ w oznajmieniu”, a więc umieszczone poza neutralizującą jego obcość i „niesamowitość” relacją zaprzeczenia, która czyniłaby z niego po prostu coś, co kiedyś było lustrem, ale teraz lustrem już nie jest. Czym zatem jest? Tego właśnie nie wiemy. Nie możemy jednak zaprzeczyć jego istnieniu, choć nie potrafimy owego istnienia przyszpilić, wypełnić sensem, powiązać z jego pierwotną funkcją odzwierciedlania świata, ani też mu tej funkcji (poprzez negację) definitywnie odmówić. Szlosarka wydaje się najbardziej interesować właśnie status tych bytów, którym przypadło w udziale trwać w „szarej strefie” pomiędzy istnieniem wypełnionym sensem a nie-istnieniem, pozbawionym wszelkiego sensu i znaczenia. Nie musimy chyba dodawać, że mówimy tu wciąż o literaturze, o poezji, o zwierciadle, które pęka i kruszy się w ustach poety: „dzieli się na raz/ w [jego] samodzielnych wargach”? Jeśli w ogóle co-

kolwiek możemy uznać za pewne w tym wierszu złożonym niemal wyłącznie ze zdań pytających. Ale czego właściwie dotyczy zasadnicze, najważniejsze pytanie i komu przyznana zostaje racja?

Jeżeli chodzi o najważniejsze, nikt
nie ma racji.
A nawet jeśli, to za sprawą błędu,
o którym nie wie.
(*Nauczyciele hebrajskiego*)

To był fragment siódmy (o **niezbędności i omyłności komentarza**). Właściwie niewymagający komentarza. Więc może tylko tyle: jedynie nieświadomie, a przy tym nieuchronnie błędny komentarz do wiersza (i do świata) może nam ostatecznie powiedzieć coś prawdziwego o wierszu (i o świecie). Nie upieram się zatem przy trafności moich uwag, chętnie, a nawet ochoczo uznaję je za błędne.
Tomasz Kunz

Konfrontacje Sztuki – Warszawa 2018, rysunek, malarstwo, rzeźba. *W poszukiwaniu przestrzeni*, wernisaż w Galerii Test, 19 grudnia 2018
Fotografia Agnieszka Szczurek



Kryminał autotematyczny

Anthony Horowitz
Pogrzeb na zamówienie

przeł. Maciej Szymański
Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018

No proszę, wydawało mi się, że jeśli chodzi o powieści kryminalne, nikt nie jest mnie w stanie niczym zaskoczyć – ani intrygą kryminalną, ani tematem, ani miksem kryminału z innymi podgatunkami powieściowymi. Anthony Horowitz zdołał jednak to zrobić. Ten angielski prozaik i scenarzysta licznych seriali telewizyjnych dał się u nas poznać przede wszystkim jako pisarz ciekawie i pomyślowo wpisujący swoje fabuły w istniejące już, poniekąd – choć nie lubię tego słowa – kultowe „tekstowe światy”, choćby w opowieści o Sherlocku Holmesie (na przykład powieść *Moriarty*) czy Jamesie Bondzie (*Cyngiel śmierci*). W *Pogrzebie na zamówienie* Horowitz stworzył już historię od A do Z własną; i do tego jaką! Jest to bowiem kryminalna powieść autotematyczna, czyli rzecz o pisaniu powieści kryminalnej. Czegoś takiego jeszcze nie czytałem. Na pozór jest to pomysł karłowaty, tym bardziej że czytelnicy kryminałów zwykle wolą proste, klasyczne historie kryminalne. Jak sobie poradził Horowitz? Brawurowo.

Zanim napiszę o warstwie autotematycznej w nowej powieści angielskiego pisarza (według mnie, najbardziej interesującej w tym tekście), słów kilka o intrydze kryminalnej, bo oczywiście jest i takowa

– w końcu bez niej nie byłby to kryminał. Samotna kobieta w średnim wieku, niejaka pani Cowper odwiedza londyński zakład pogrzebowy, gdzie zamawia własny pogrzeb, dokładnie opisując, jak ma on wyglądać. I tego samego dnia zostaje uduszona we własnym mieszkaniu. Przypadek? Sprawa jeszcze bardziej komplikuje się, kiedy po pogrzebie kobiety zostaje zadźgany jej syn, znany aktor, robiący karierę w Hollywood. Londyńska policja nie przepada za tak dziwnymi kejsami, więc zatrudnia konsultanta od co trudniejszych przypadków, byłego gliniarza Hawthorna. Ten zaś zwraca się z propozycją specyficznej współpracy do znanego pisarza... Anthony'ego Horowitza, którego poznał, kiedy pracował jako policyjny konsultant przy serialu telewizyjnym. Nieźle, nieprawdaż?

Sama intryga kryminalna została wykreślona jakby od linijki, nic jej nie brakuje, są zmyłkowe tropy, punkt kulminacyjny gdzie trzeba i pełna emocji końcówka, w której jeden z głównych bohaterów dostaje po głowie. Trochę to – by tak rzec – mechaniczne, trochę przewidywalne (bo na przykład bardzo szybko domyśliłem się, kto jest zabójcą). Za to jednak motywacja zabójstw jest dość specyficzna. Czyli koniec końców udało się Horowitzowi mnie zmylić, co jest podstawą solidnego kryminału. Po prostu porządna rzemieślnicza robota w prozie kryminalnej. I tyle.

Hawthorn proponuje Horowitzowi ni mniej, ni więcej tylko opisanie w powieści śledztwa w sprawie śmierci Cowper. Oczywiście, z byłym policjantem jako głównym bohaterem. Pisarz początkowo wzbrania się, ponieważ nigdy wcześniej nie korzystał w powieściach z auten-

tycznych historii, zawsze wymyślał fikcyjne intrygi. Poza tym nie przepada za samym Hawthornem (za chwilę wyjaśnię dlaczego). W końcu Horowitz daje się jednak namówić i godzi się na udział w śledztwie. Dzięki temu pisarz pozwała czytelnikowi nie tylko zobaczyć, w jaki sposób powstaje powieść kryminalna od momentu pojawienia się pomysłu, ale także ujawnia tajemnice swojego warsztatu. W *Pogrzebie na zamówienie* jest wiele ciekawych wątków ukazujących sposoby i chwytły, z jakich Horowitz korzysta, tworząc czy to powieści kryminalne, czy to scenariusze filmowe. Ale też pokazuje pisarskie życie i pracę na co dzień. Jest w tym wątku wiele pysznych anegdot, jak chociażby scena spotkania Horowitza ze znanymi hollywoodzkimi reżyserami, jest trochę utyskiwań na los pisarza. Te wątki jednak nie męczą, a to dzięki specyficznemu, brytyjskiemu humorowi. Na zachętę krótki cytat dotyczący spotkań autorskich: „Niekiedy czuję się wręcz jak sceniczny kabareciarz – tyle że pytania, które zadają mi słuchacze, nigdy się nie zmieniają, a ja opowiadam w nieskończoność te same dowcipy”. Czyż podobnych odczuć nie mają też polscy pisarze?

Bardzo interesujący w nowej powieści Horowitza jest też wątek relacji między pisarzem a Hawthornem. Były glina jest świetnym, docieklwym, błyskotliwym i skutecznym śledczym, obdarzonym umiejętnością dedukcji w typie Holmesowskim. Przy tym jednak jest bardzo trudnym człowiekiem. Hawthorn jest nieprzyjemny, zgryźliwy, wybuchowy. Kiedy prowadzi śledztwo, tak bardzo skupia się na pracy, że niemal przestaje zwracać uwagę na innych, o czym boleśnie przeko-

nuje się Horowitz. Do tego były glina jest enigmą, nie chce o sobie mówić, chroni swoją prywatność, co bardzo intryguje pisarza. I denerwuje. *Pogrzeb na zamówienie* jest więc także historią swoistego śledztwa, które prowadzi pisarz, aby odkryć, kim właściwie Hawthorn jest i dlaczego tak a nie inaczej się zachowuje.

Pogrzeb na zamówienie Horowitza jest dobrą powieścią kryminalną, ale też czymś w rodzaju swoistego podręcznika pisania kryminałów. Świetna książka, naprawdę świetna.

Robert Ostaszewski

Konfrontacje Sztuki – Warszawa 2018, rysunek, malarstwo, rzeźba. W *poszukiwaniu przestrzeni*. Wernisaż w Galerii Test, 19 grudnia 2018

Fotografia Jan Szczurek



Aleksandra
Görlich

Dobrana para

Małżeństwo – japońska para, rosyjska para

Teatr Konoshitayami (Kioto)
Reżyseria: Hiroaki Yamaguchi
Występują: Yuumi Hirota,
Daigaku Futakuchi
Duża Scena Teatru Ludowego
w Krakowie
29 września 2018

Spotkanie ludzi z różnych kultur jest wielowymiarowym, często niełatwym doświadczeniem. Nawet w obrębie nie-dużego obszaru geograficznego, na przykład Europy. W przypadku zaś, gdy jest to spotkanie Europejczyków i ludzi z drugiej części świata, może nastroczać dużych problemów ze zrozumieniem wzajemnych zachowań. Różnice kulturowe są czymś naturalnym, a zniwelowanie ich wymaga często dużej dozy wiedzy pozwalającej zrozumieć zachowanie osoby innego pochodzenia. Są jednak takie segmenty kultury, które można współdzielić i współodczuwać. Jednym z nich jest teatr. Nawet ten tradycyjny, z przełomu XIX i XX wieku, oparty na słowie, a nie tylko awangardowy, trafiający gestem i emocją bezpośrednio do naszej siatki neuronowej.

Takim doświadczeniem usytuowanym na granicy kultur był dla mnie ostatnio spektakl *Małżeństwo – japońska para, rosyjska para* kiociańskiego teatru Konoshitayami, w reżyserii Hiroakiego Ya-



maguchiego. Na wieczór składały się dwie jednoaktówki, przedstawione po sobie w odstępie pół godziny: *Papierowa kula* Kinia Kishidy z 1925 roku oraz *Niedźwiedź* Antoniego Czechowa z 1888 roku. Dwoje japońskich aktorów, Yuumi Hirota i Daigaku Futakuchi przedstawiło zażyłości relacji damsko-męskich, posługując się tekstami z odmiennych kultur i epok, technikami aktorskimi zawierającymi elementy japońskie i zachodnie. A wszystko to było zrobione tak czytelnie, jakby opowiadali obie historie po polsku. W porównaniu z serią spektakli, które miałam okazję oglądać w wykonaniu krakowskich zespołów teatralnych w ostatnich latach, widać było, że za tą inscenizacją stoi jasna koncepcja narracyjna, bardzo dobra technika aktorska i prosta, przemyślana scenografia. Słowa sztuki zostały zamienione na alegoryczne obrazy, wyjęte z kontekstu kulturowego,

z kostiumu epoki i pozbawione niepotrzebnych gestów. Akcja *Papierowej kuli* odbywa się w całości na kilku matach tatami, na których dwoje ludzi siedzi przy niskim stoliku. Tak mała powierzchnia podkreśla stabilną, niemal „nieruchomą” sytuację wieloletniego małżeństwa. Otańczające ich zeszcłe liście przypominają japońskie określenie na emerytowanego męża, „przyklejonego” do swej żony niczym jesienny liść. Tego właśnie dotyczy temat ich dialogu: jak spędzić niedzielę – razem czy osobno. Przy całej chęci bycia razem brakuje im jednak wytrwałości w realizacji któregośkolwiek ze wspólnych pomysłów. Oszczędne gesty także podkreślają duszność tego związku, niemożność wyobrażenia sobie zachowania i sposobu myślenia innego niż te utarte przez długi czas i wymuszone przez otoczenie.

Z kolei w *Niedźwiedziu* wdowa Popowa siedzi na huśtawce, w klatce

uplecionej ze sznurka. Ta scenografia zaznacza symbolicznie strefę prywatną głównej bohaterki, a jej przekroczenie przez Grigorija Smirnowa bez słów wskazuje widzowi zmianę relacji kobiety i mężczyzny. Sugestia, zamiast powszechnie dziś stosowanej wulgarnej dosłowności, pojawia się również w scenie finałowej, gdy para wspólnie kołysze się na huśtawce. Reżyser dostosował środki wyrazu do epoki, w której powstał dramat, nie próbując go uwspółcześniać. Jednocześnie pozwolił, by sztuka mówiła swoim językiem – akcent w spektaklu został położony na relacje między kobietą i mężczyzną w związku, nie tylko w konkretnej sytuacji. Jest to swoisty ekspektakt z tych zachowań, odarty z kontekstu kulturowego Japonii czy Rosji, a nawet ram czasowych.

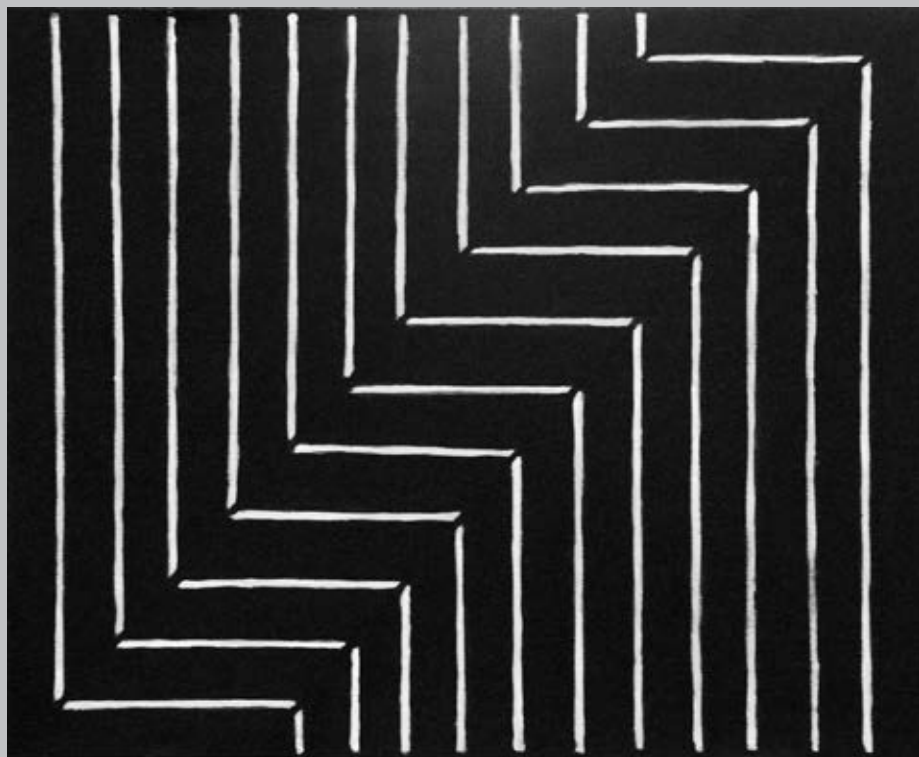
Aktorzy zrobili na mnie duże wrażenie swoją techniką gry. To ona sprawia, że obie miniatury sceniczne nabierają komicznego wyrazu, niewidocznego w tekście. Bardzo wiele aktorzy wyrażali mimiką, czerpiąc z elementów teatru *kabuki*, a miny Yuumi Hiroty, grającej Małżonkę w *Papierowej kuli* przypominały momentami twarze japońskich filmów *anime*. Świetnym pomysłem były również sceny, w których aktorzy grali stopami. Leżąc zwróceniem nogami w kierunku widzów, wyrażali za pomocą stóp i ruchów nóg emocje swoich postaci, a nawet prowadzili dialog ze scenicznym partnerem. Komiczny efekt był zamierzony i uderzał w uniwersalne cechy ludzkie. Uniknięto natomiast bezlitosnego portretowania stereotypów związanych z narodowością, jak w japońskich drzeworytach

Yokohama-e, powstających na przełomie XIX i XX wieku, choć można by zapytać, czy twórcy spektaklu nie mają tych obrazów w pamięci. Koncepcja przedstawienia granego w ramach wymiany międzynarodowej może kryć w sobie dużo więcej niż widać na pierwszy rzut oka, choć łatwo też o nadinterpretację w sytuacji, gdy brak materiałów prasowych i możliwości porozmawiania z będącym w trasie zespołem teatralnym.

Zestawienie *Papierowej kuli* i *Niedźwiedzia* przypomina, że miniatura Czechowa jest grana na polskich scenach w zestawie z jego drugim krótkim utworem, *Oświadczynami*. Jakkolwiek trudno stwierdzić, czy w przypadku *Małżeństwa* było to świadome podstawienie innej sztuki do sprawdzonego wzoru, widać jednak, że rozwiązanie okazało się fortunate. Dwa lekkie utwory o podobnej tematyce zestawione ze sobą podczas jednego wieczoru prezentują to, co naprawdę łączy parę japońską i parę rosyjską; bo to, co dzieli, mieści się wewnątrz każdego ze związków.

Aleksandra Görlich

Spektakl został wystawiony w Warszawie, Poznaniu i Krakowie w ramach inauguracji programu „Ambasador – Kultura”, mającego uświetnić stulecie nawiązania stosunków polsko-japońskich. Inicjatorem programu jest Polska Fundacja Artystów Sceniczných „Plac Teatralny”, która planuje w nadchodzącym czasie spotkania z teatrem japońskim w Polsce oraz polskimi twórcami w Japonii. W Warszawie spektaklowi towarzyszył wykład dr Poliny Samsonowej dotyczący historii teatru japońskiego, w Krakowie spotkanie z origami, zieloną herbatą i kimonem zorganizowane przez Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (źródło: http://plac-teatralny.eu/?page_id=1228, dostęp: 14.10.2018).



J.M. SZCZUREK, *Linie bc*, z cyklu *Spacer po linii*, 2017, akryl na płótnie, 50 x 60 cm. Konfrontacje Sztuki – Warszawa 2018, rysunek, malarstwo, rzeźba. *W poszukiwaniu przestrzeni*, 19 grudnia 2018 – 18 stycznia 2019

Aleksandra
Görlich

Sztuka interpretacji. Dzieła zebrane

Prezentowanie twórczości artysty na wystawie monograficznej to duża odpowiedzialność. To jest tworzenie obrazu, który dla wielu osób będzie głównym źródłem wiedzy na temat tego twórcy. Jak więc kurator rozumie jego twórczość, tak ją zinterpretuje, dobierając prace, prezentując je i opisując na ekspozycji. W przypadku, gdy mowa o muzeum poświęconym jednemu artyście, odpowiedzialność tę należy przemnożyć przez o wiele dłuższy czas eksponowania prac, w praktyce w tym samym układzie zwykle długie lata. Pytanie o cel tworzenia takiego muzeum nasunęło mi się samo, gdy zmierzałam wolnym krokiem do gmachu Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie. Czy warto tworzyć instytucję poświęconą jednej osobie? Co można w nim zobaczyć ponad to, co już i tak znamy z dotychczasowych publikacji?

Poznanie twórczości artysty z reprodukcji w albumach jest popularną i łatwo dostępną metodą, która zaznaja-
mia z tzw. etapami rozwoju, z typowymi rozwiązaniami stylistycznymi, kompozycyjnymi (poza pracami przestrzennymi), ale w żadnym wypadku nie daje możliwości zobaczenia, jakie owo dzieło naprawdę jest. Przyczyną jest nie tylko brak kontekstu miejsca, którego często wymaga idea stojąca za pracami tworzonymi dla przestrzeni publicznych. Bardzo łatwo zapomina się o tym, że na-

wet najlepszej jakości reprodukcja nie odda niuansów kolorystycznych, zmieniających się podczas ruchu przyglądającego się widza, ani nie wywoła w jego oku złudzenia przestrzeni. Unaoczniała mi to kiedyś wizyta w Rijksmuseum, gdzie miałam okazję na żywo zobaczyć obrazy Jana Vermeera (1632–1675) i to, co przykuło tam moją uwagę, to sposób malowania bułeczek, który sprawiał, że znajdujący się na powierzchni sezam wyglądał tak, jakby został umieszczony na płótnie nie w postaci farby, lecz prawdziwych ziaren. Niestety, od tamtej chwili nie mogę z dawną przyjemnością oglądać reprodukcji obrazów Vermeera, ponieważ brakuje mi w nich wiele z technicznej maestrii oryginałów.

Twórczość Vincenta van Gogha do niedawna również była mi znana przede wszystkim z reprodukcji na różnego rodzaju gadżetach: parasolach, torbach, koszulkach czy podstawkach pod kubki. Oczywiście, jako historyk sztuki znałam też większość obrazów z albumów i katalogów, a zajmując się sztuką japońską, spotykałam się także z olejnymi kopiami niektórych drzeworytów, ale bez wątplenia twórczość van Gogha należy głównie do przestrzeni publicznej i jej komercyjnej sfery. Może właśnie dlatego nie intrygowała mnie ona szczególnie, a ekspresyjne obrazy wydawały się wyjęte z kontekstu i nieco przereklamowane. Kiedy pojawiła się okazja odwiedzenia Muzeum Vincenta van Gogha, wybrałam się tam raczej z obowiązku zawodowego niż niesioną falą uwielbienia dla artysty.

Wielka, pięciokondygnacyjna budowla, z dodanym w 2015 roku osobnym budynkiem wejściowym, stoi przy

Museumplein, ściągając do swego wnętrza tłumy zwiedzających, niezależnie od pogody panującej na zewnątrz. Po odstaniu w kolejce po bilet i w kolejce do szatni, wjechałam na poziom, gdzie znajdują się pierwsze sale ekspozycyjne. Rysunki i obrazy van Gogha są umieszczone na trzech poziomach, głównie w układzie tematycznym, ale z uwzględnieniem faktu, że konkretne zagadnienia pojawiały się w życiu artysty w określonym czasie. Przestrzeń ekspozycyjna jest biała, prostokątna, choć niepozbawiona okien. Obrazy wiszą na ścianach w równej linii, wywołując na początku wrażenie staroświeckiego muzeum z najprostszą organizacją ekspozycji. Tłum sprzed budynku nie przerzedza się wewnątrz i praktycznie nie ma możliwości obcowania z którąkolwiek z prac bez patrzenia przez ramię innego zwiedzającego lub konieczności przesunięcia się, by zrobić komuś miejsce. Osoby poznające wystawę z audioprzewodnikiem poruszają się ruchem koniaszachowego między obrazami i innymi zwiedzającymi. Pozostali przesuwają się wzdłuż ścian w miarę równym tempem, oglądając wszystko po kolei i z każdą kolejną przestrzenią rozpoznając coraz więcej współtowarzyszy zwiedzania. Nie jest to jeszcze kolejka, w jakiej zwiedzało się wystawę *Impresjoniści* w Muzeum Narodowym w Krakowie, ale o kontemplacji w spokoju można zapomnieć.

Po przejściu przez życiorys artysty rozpoczyna się prezentacja samych dzieł. Na początku autoportrety, ciekawie każdego, kto poszukuje tego słynnego, z odciętym uchem. Autoportrety pochodzą z różnych okresów twórczości artysty, powstawały też w różnym stanie

psychicznym i w związku z tym prezentują sporą różnorodność. Stanowią przedsmak tego, co można zobaczyć na kolejnym piętrze. Wewnętrzne schody pozwalają przechodzić między poziomami bez opuszczania ekspozycji; każde piętro jest jedną przestrzenią, podzieloną ściankami działowymi oraz załamaniami ścian. Ścieżka zwiedzania to właściwie spacer wzdłuż tych ścian, powolne podążanie za narracją prowadzoną przez autorów wystawy. Najpierw modele ludzkie, bo van Gogh długo mierzył się z postacią, starając się oddawać charakter przedstawianych osób. Na wolno stojącej ścianie znajduje się duży obraz zatytułowany *Jedzący kartofle* (1885), którego sławy można się łatwo domyślić nie tylko po wyróżniającym go miejscu, ale i tłumie kręcącym się wokół ścianki. Grupa nie stała, lecz była w ciągłym ruchu, niczym mrówki lub pszczoły; część wsłuchująca się w audioprzewodniki i próbująca dojrzeć opisywane szczegóły, część starająca się przyjrzeć obrazowi sponad ramion innych. Były jednak i takie osoby, które rozmawiały przez telefon lub kręciły się, próbując zrobić zdjęcie. To ostatnie jest na terenie Muzeum van Gogha dozwolone jedynie w wyznaczonych miejscach, z dala od dzieł sztuki. Po zobaczeniu, jak trudno przedrzeć się przez innych lub zwyczajnie doczekać się swojej kolejki do zobaczenia niektórych obrazów, zrozumiałam, z czego wynika ten zakaz. Przez chwilę próbowałam sobie wyobrazić to szaleństwo selfie „ja i Vincent bez ucha”, „ja i słoneczniki”, „ja i obraz, który nie wiem, jak się nazywa, ale akurat był wolny”; ludzkie mrowisko czy rój zamieniło się w moich myślach w owady zastygłe w miodowej

pułapce, niezdolne do przesunięcia się o jeden obraz dalej. Tymczasem temat modeli w naturalny sposób przechodzi w przedstawienia z życia na wsi, gdzie artysta spędził dużo czasu. Tu moją uwagę zwrócił obraz wiszący w pierwszej części tej ekspozycji, nierzucające się w oczy przedstawienie *Naprawiających sieci rybkie na wydmach* (1882). Zobaczyłam go po raz pierwszy w życiu, ale nie mogłam przejść obok niego obojętnie, ponieważ to nieduże płótno, namalowane przygaszonymi kolorami, ma poruszającą kompozycję. Pod szaroniebieskim pasem skłębionych chmur znajduje się brunatnozielone pole z postaciami kobiecymi. One, w sukniach i białych czepkach, pozornie rozrzucone w różnych miejscach płótna stoją, pochylają się i siedzą, trzymając w rękach nierozróżnialne bez znajomości tytułu obrazu długie sieci. Po oswojeniu się z odcieniami barw, można zauważyć eliptycznie układające się linie, na kształt bruzd w ziemi. Te nieco pochylone elipsy prowadzą wzrok w głąb, na środek horyzontu, gdzie dopiero teraz można spostrzec sylwetkę kościoła ze strzelistą wieżą. Choć wszystkie kształty są pozbawione konturu czy jakiegokolwiek ostrości, kompozycja tego obrazu jest czytelna, wyrazista, a rozmieszczone na eliptycznych torach sylwetki sprawiają wrażenie poruszających się jednostajnie¹. Od chwili, gdy zobaczyłam ten obraz, muzeum przestało być przestrzenią z białymi ścianami, równo zawieszonymi pracami i niekończącą się kolejką zwiedzających. Miałam okazję zobaczyć na własne oczy, że Vincent van Gogh był niezwykle spostrzegawczym człowiekiem i miał wprawna rękę już w 1882 roku, na początku swojej drogi

malarskiej. Nietrudno było dostrzec, że obraz był efektem wnikliwej obserwacji konkretnej sytuacji, którą artysta przetworzył w swojej wyobraźni i oddał na płótnie, umiejętnie wywołując w widzu złudzenie ruchu i nastrój pochmurnego, wietrznego dnia. W kolejnych przestrzeniach nie szukałam sztandarowych dzieł, ale przyglądałam się każdemu obrazowi, do którego udało mi się dotrzeć, żeby zobaczyć, jak van Gogh odtworzył fakturę materiału, jak zakomponował pejzaż, martwą naturę lub fragment gałęzi. Obraz *Mała butelka z piwoniami i niebieskimi ostróżkami* (1886) namalował tak grubą warstwą farby, że przedstawione elementy wyglądają jak na japońskich obrazkach *oshi-e*². Pejzaż z Arles, *Pole z makami* (1888), jest z kolei niezwykle uporządkowany wewnętrznie. Zielone zboża stojące sztywno na polu są namalowane prostymi, niemal równoległymi liniami, zwiewne maki – rzucone swobodnymi plamami na zielone tło, na dalszym planie widać poziomy pas pola i równo namalowane murowane (?) domy, zagrody. Ale już wznoszące się nad budynkami ogromne drzewa są oddane nieuporządkowanymi, zakrzywionymi liniami, podobnie jak niebo z lekkimi obłokami. Van Gogh doskonale umiał oddać charakter każdego przedstawianego elementu odpowiednią linią na długo przed słynnymi ekspresjonistycznymi łałkami z wronami. To coś, o czym nie miałam okazji przeczytać (a czy ktoś o tym napisał?), ani zobaczyć na małych, dwuwymiarowych reprodukcjach. Bez wizyty w muzeum nie zauważyłabym również tego, że grube, impastowe malowanie wcale nie przeważało w twórczości artysty. Przeciwnie, ogromna część

obrazów, którą miałam okazję oglądać, to niemal rysunkowe przedstawienia, linearne, z plamami niezamalowanego tła. Nie takiego van Gogha poznaje się z albumów. Powszechne wyobrażenie na temat malarza potwierdza raczej ta część ekspozycji, na której można zobaczyć pod mikroskopem dwa obrazy wybrzeża morskiego. W warstwach farby widać wyraźnie ziarnka piasku, świadczące o tym, że artysta malował te prace bezpośrednio na plaży, prawdopodobnie przy wietrze. To już zakątek znajdujący się na najwyższym piętrze, niedaleko ekspozycji poświęconej malarstwu węglem, listom do rodziny i wspomnieniom przyjaciół. Tutaj też znajdują się ostatnie, te najbardziej ekspresjonistyczne, poruszające obrazy Vincenta van Gogha i tu właśnie byłam świadkiem, jak pewna kobieta wyciągnęła telefon komórkowy i zrobiła zdjęcie *Wronom nad łałkami z bóż* (1890). Natychmiast zjawił się przed nią strażnik, który w krótkich słowach powiedział jej, żeby nie zachowywała się jakby była w szkole. Ciekawe, ilu osobom już to powiedział tego dnia.

Schodząc na dolny poziom, patrzyłam wprawdzie z żalem na *Słoneczniki*, na które nie dane mi było spojrzeć z bliska, ale zobaczyłam tak wiele interesujących elementów stylu van Gogha, że to czy inne sztandarowe dzieło mogłam obejrzeć z dystansu.

Wracając zaś do pytania o cel czy sens tworzenia muzeum poświęconego jednemu artyście, po wizycie w amsterdamskim muzeum znalazłam kilka odpowiedzi przemawiających za jego pożytecznym działaniem. Przede wszystkim można w tym miejscu oglądać dzieła

tego artysty zawsze, niemal codziennie. Jeśli – jak w przypadku van Gogha – są to głównie prace malowane olejno, to względy konserwatorskie nie będą powodowały częstych zmian na ekspozycji, więc można podziwiać większość prac jednocześnie. Jeśli na ekspozycji prezentowane są wszystkie lub większość prac artysty, to można zobaczyć, jak się rozwijał stylistycznie, jakie tematy go intrygowały w danym okresie lub powracały co jakiś czas. Widać też jak na dłoni stosowane techniki i kompozycje, z czego w sumie można stworzyć bardziej realną syntezę twórczości niż na podstawie artykułu w zbiorowym albumie i z pewnością w krótszym czasie niż trwa przeczytanie monografii artysty. Duży wybór prac daje też pole do prezentacji ich w interesujący sposób. Już nie tylko chronologicznie czy kierując się formami obrazów [sic!], lecz tematycznie lub uwzględniając stosowaną technikę, ale i takie ciekawostki, jak malowanie bezpośrednio na plaży i ślady tego w warstwie malarskiej obrazu.

W istniejącej dodatkowej przestrzeni w naturalny sposób powstają pomy-

VINCENT VAN GOGH (1853–1890), *Para skórzanych dREWNIĄKÓW*, 1888, olej na płótnie



śły wystaw czasowych, skupionych tematycznie na elementach związanych z konkretnym momentem twórczości artysty, jego środowiskiem czy innymi artystami powiązanymi z nim czasowo lub tematycznie.

Poza samą ekspozycją muzeum artysty w naturalny sposób staje się miejscem badania jego twórczości. Mogą tu powstawać prace naukowe, publikacje popularno-naukowe, można tu organizować konferencje, wykłady, spotkania z publicznością budujące wiedzę o twórczości artysty w starszych i młodszych wiedzach. Metody trafiania do nich są przeróżne, za jedną z nich uznać można też wspomniane na początku gadżety, które popularyzują artystę (i muzeum) poza murami „świątyni sztuki”.

Szczególnym przykładem muzeum poświęconego jednemu artyście jest jego dom. Dodaje on kontekst przestrzeni, w której artysta żył lub tworzył, choć ta sama (zwykle nie za duża) przestrzeń ogranicza liczbę prezentowanych prac. Pięknym przykładem domu artysty jest Giverny, posiadłość Claude’a Moneta na północny zachód od Paryża, która składa się z domu zaaranżowanego jak w czasach artysty oraz ogrodu, gdzie malował i gdzie powstała między innymi seria obrazów z nenufarami.

Osoby mniej entuzjastycznie nastawione wobec tego rodzaju muzeów przypomną z pewnością, że utrzymywanie osobnej instytucji dla jednego artysty jest niezwykle drogą inwestycją i w miejsce takiej „niezmiennej” ekspozycji, warto pokazywać różne prace wielu artystów. Trudno polemizować z argumentami ekonomicznymi przedstawianymi



VINCENT VAN GOGH, *Trzy pary butów*, 1886, olej na płótnie

w konkretnej sytuacji. Zawsze trzeba zważyć, na co stać organizatora kultury w danej chwili, w co warto zainwestować. To, co prezentowane jest na wystawach i wypływa z muzeów, tworzy społeczeństwo i jego świadomość kulturową. Paradoksalnie właśnie na tym polu ma zastosowanie powiedzenie, że jesteś tym, czym się żywisz. Choć oczywiście dużo zależy też od tego, jak działa układ trawienny organizmu, czyli jak przebiega interpretacja i przyswajanie pochłoniętego materiału.

Rzecz jasna, dobrze byłoby mieć ciastko i zjeść ciastko, czyli móc odwiedzać regularnie miejsca, w których znajdują się oryginały prac artystów, a jednocześnie nie musieć przedsięwziąć w tym celu dalekiej wyprawy. Z pewnością właśnie ta idea stoi za wieloma

ekspozycjami czasowymi, w tym za wystawami podróżującymi po świecie. To jednak osobne zagadnienie, warte rozważenia w przyszłości.

Aleksandra Görlich

PRZYPISY

- 1 Chciałam kupić reprodukcję tego obrazu, ale nie było go w muzealnym sklepiu. Zasoby internetu również milczały na jego temat. Dopiero pół roku później, w czerwcu 2018 roku, trafiłam na informację na jego temat, ponieważ właśnie został sprzedany na aukcji za ponad siedem milionów euro. Zatem jako prywatna własność nie mógł być reprodukowany przez muzeum ani przed, ani po mojej wizycie. Być może nowy właściciel, ze Stanów Zjednoczonych, pozwoli na dalsze udostępnianie obrazu publiczności w Amsterdamie.
- 2 Forma trójwymiarowego obrazu tworzonego z fragmentów jedwabnych tkanin, podbijanych bawełną.

PREZENTACJA

Wieczór młodych poetów

Paweł Bień
Patryk Kosenda
Joanna Najbor

14 czerwca 2018 roku w księgarni Bona zorganizowano wieczór poetycki podsumowujący ogłoszony w ramach projektu Fundacji Miasto Literatury „Krakowskie Księgarnie na medal” współorganizowanego ze środków Gminy Miejskiej Kraków (we współpracy z Fundacją Miasto Literatury i Krakowską Fundacją Literatury) konkurs „Wieczór młodych poetów”, który przeznaczony był dla twórców przed debiutem książkowym. Jury konkursu w składzie Joanna Zach, Jakub Kornhauser oraz Tomasz Cieślak-Sokołowski przyznało w tym roku trzy wyróżnienia: Pawłowi Bieniowi, Patrykowi Kosendzie oraz Joannie Najbor. Wiersze wszystkich nagrodzonych drukujemy w dziale PREZENTACJA, w którym od wielu lat przedstawiamy utwory młodych polskich poetek i poetów.

człowiek witruwiański

Głowa z kobaltowej szoferki: ile jeszcze mogę cofać?
– jedź tyle, co na wymiar człowieka.

berlin, wiosna

Tu, gdzie rzucali się jak pisklęta z parapetów,
na drugą stronę, teraz ojciec, piłka, syn i słońce
nad murkiem wyblakłego cmentarza parafialnego.

Gdzieś chyba wpół drogi, dokładnie pomiędzy
toaletą damską a męską, leżał porozrzucany
kostium supermana. a w lustrze patrząc – nieskończoność.

pornoulotki

„Promocja Auschwitz 130zł/os” – rok temu szliśmy
przez Kraków, zimą, zakochani. i nawet doczytaliśmy,
że emerytom i dzieciom przysługują zniżki (80zł/os).

Kiedy oglądam telewizję, pokazujecie wojnę na Ukrainie
i blondynkę.

jej brat spalił się w samochodzie, przed domem.
jej pies merda chwacko ogonem, przed kamerą.

konfesjonały i kuwety

1. pod brukiem wisiała plaża:

czułe kontenery zawieruszyły powikłanie
i jak *światłonosz* chciałem z wami
spiętrzyć rynsztoki
spalić tabuny tabu – dorodne i wyrodne
i gotowy byłem prać wam chusty
na białym kamieniu.

2. jedna warga mlaszcze imię nadaremno:

nie zmazuje nas gniew lokalnych bóstw
byłem kaleką lalką – chlujną i butną
wytrysk świadomości krwi to jedynie
zabobonna serpentyna.

3. terapeutyczne poderżnięcie lub dożyłki:

tutaj kiedy zwierzę choruje
podłączają je do ściany
winobranie – na nas – świadomość drwi
i miarkuje rytm za pierwszym strumieniem
dezenter uboju pełnosłowa zbuduję
karmniki dla słoni.

4. wyrocznia wargowa:

to co spalone to oscylacja
to co zostanie to *gest*.

połowiczny rozpad pamiętliwości

będziemy doić poezję jak krowę
zapłodnimy ją gnuśną hybrydą
tak ciało ciałem się grało krowy
szczekocą karawana grzęźnie

[wehikuł zmazy]

[komora spływania]

w rozbebeszeniu pachniał im ten krowi grosz panie Zielonka
robią nas w bambuko TE PA RA WA NIA RZE panie Zielonka.

nawet *patrzemy sobie do hełma* ale
nas szczuto nam kazano ale
to takie sztubackie rzezie bo
bez pracy nie ma pracy i
żadna hańba nie hańbi a
zdrowa woda zdrowia doda.

z duchoty komórek zakładu mija się wyklute
ze spiekoty tkanek zagłady mierzy się wyplute

krach [jest] powłóczystą ucztą ma twardą grdykę
strach [był] somatyczną ulgą ma miękkie fantomy

wżarte w komis
zwarte w eksces.

korpusie *buzi daj*
to już nie taka młoda waśń.

matka kastracja od artefajków

melduję jej na wysypisku mew:

ĆPUNY
MAJSTRUJĄ
PRZY GENACH
BY BEZKARNIE
ZARZUCAĆ
WIELOKROPKI:

poślaczany kanar na placu wabiciela
zarzuca śpioszkami
z oczu nie wyczuwamy
ich słowami
ale klękam egzaltowany kastracik
między turami
wydrapuję sobie k o n t e e e k s t:

bilet do kontroli szcuć:

[kona barbarzyńca]

bozia wadliwa ale rychliwa *jesteśmy przepięknymi*
więźniami o tak jestem szczęśliwy i słaby więc
klękam przed tym paprochem jak przed okruszyną
zjeba gotowego na krwiste nieszpory na pontyfikat
dżampskera:

nie wstydzicie się łez młodzi poeci
bo cała pustka o tobie cała pustka o tobie.

[ojej
nie grozi
się bozi
bo ocuci
jaźni chuć]

gore na patyku

Zmarszczony witacz przedstawia zwyczajowy dygot.

Do domu spokojnej nienawiści zawitał obwoźny teatrzyk.

Nazywają się „Trupa Złudzeń Obieralnia”.

Pani mówi, że na koniec będzie casting adopcyjny.

Jestem ludzkim resorakiem, dementor wyssał mi duszkę.

Na widowni rozkracza się giętki pozór do naśladowania.

Władca parafii w tytanowej albie opowiada dowcip o męskiej laktacji.

Wali od niego seksualnością pokroju Władimira Władimirowicza.

Pani opowiada dowcip o podziemnych tamponach.

Nasz dom „Dzieci Wyo” jest pełen cielesnego śmiechu.

My jesteśmy cielesnym ładunkiem, odnowiono w nas ducha chemii.

Pan aktor mówi, że nazywa się Kjeczup z Bogdańca i również się śmieje.

Przedstawienie ma utrzymywać się w konwencji noirsense.

Zaczyna się inwokacją do jarego mema.

Odczuwam drewniacki wstyd, ale może to złośliwość rzeczy niedożywionych.

Dalej to już strasznie eteryczny gnój.

Jacek Soplica na spidzie zgłasza się do centrum podjudzania.

Chcą go dojechać geje-dandysy w ciężarówkach, wieloryby w kuchni.

Nie jestem pewna, czy chcę to dalej oglądać.

Nawet bogowie mają fobie, powinność ślepnie.

Nie to, żeby było w tym coś świętego.

Jak będę duża, to założę szkołę rodzenia wiersza, proszę pana.

Obrady zamieniają się w obrzędy, kontury w kontrasty.

Pani aktorka szepcze mi żartobliwie na ucho:

jeśli nie odzyskasz radości pisania, to wbiję ci cyrkiel w udo.

Trzeba nas zgnoić, żeby nawozić, jak mawiają: *łatwo poszło, łatwo poszło.*

Nikt mnie nie wybiera – who's afraid of simulacrum?

matowe próżniaczki

*ja jestem mapa zwiędłego imperium
a one są alicje które po nim krążą*
Joanna Mueller – blednica dziewczęca, oczar wirginijski

to całkiem kaskaderskie:

oprawiać macierz przy walkach grzybów
[wczujcie się w oglądające to lodówki]
należy delikatnie wydrążyć te wszeteczne
przydałoby się również zatrudnić wszystkie
zdrowe hańby [ech to przypał tak mało zabijać].

to całkiem skorupiaśne:

nowym opium dla ludu jest opium
rzucam się i składam mordęgę
rozpalony rakarz na pluszowego jamniczka
niech nas wpuszczą na wesołe pokery filantropów
niech nam się dobrze krew z flegmą odkrztusza.

to całkiem oczyszczające:

maleńcy ludzie pełni maleńkich gofrów
podglądają rzeż [zobacz ich brzemiennie liturgie].



J.M. Szczurek i jego obraz na wystawie „Konfrontacje Sztuki –Warszawa 2018, rysunek, malarstwo, rzeźba. W poszukiwaniu przestrzeni”, Galeria Test w Warszawie *Fotografia Agnieszka Szczurek*

[5:17]

domyślam się, że śpisz pewnie teraz w jakimś małym pomieszczeniu;
twoje płuca pompują azot i kurz, wątroba wyrównuje pH,
po przelęty spływa ślina. za oknem barwi się świat,
ale nie wiesz o tym; liście po zmroku ciążą ciut bardziej zielenią.

nie było takiej nocy, którą można by poskładać; nie było nocy, którą można by
zapomnieć.
wydłubuję cię z podeszwy patykiem jak starą gumę; gdyby dało się odmawiać
modlitwy
złożone z tajemnic polityków, leżałabym teraz pewnie krzyżem pod szafką
kuchenną
rekonstruuując „Święto wiosny”, ty grałbyś w Cymbergaja.

nie wiem, czy pamiętasz pierwsze wspólne wakacje (to było już trochę dawno),
te, gdy potrafiłeś psa (a może to była matka z dzieckiem), gdy było tak kurwa
gorąco,
że leżeliśmy nago sklejeni, z piaskiem z klepsydr w butach (jednak między zębami),
nieczuli, chyba że na delikatny ruch skrzydeł ciem, gdy dogasały świece.

domyślam się, że śpisz pewnie teraz, a twoje sny wypełniają postaci z powieści,
których nigdy nie czytałam; bohaterowie filmów Bressona, Serry i Jarmuscha
mówią do ciebie, ty zbijasz z nimi piątkę, wychodzicie na papierosa;
oni się oczywiście interesują twoją twórczością, ty pokazujesz im szparę między
zębami
i syfa na tyłku, których zgodnie zazdroszczą – *bruderschaft!*

nim wstaniesz, podłoga będzie się kleić, gołębie wyjedzą już popiół z parapetu;
odkręcisz kurek z wodą, gdy stare kobiety będą w drodze na kleparz,
gdy w biedronce zapachnie rozmrożonym chlebem, gdy
ślimaki porzuca skorupy, gdy przed wyjściem do pracy z rozkoszy zajęczy hycel;

świat się zalęgnie i oczyści z zarzutów nim odetchniesz, a twoje stopy wciąż
jeszcze będą ciepłe

[wyznanie bez bicia]

wypracowane na szkoleniach pekińczyki nie robią na mnie wrażenia;
nie robi na mnie wrażenia WTC, WWW, WDP, WP ani WC.
konsekwentnie odwlekam moment, w którym będę musiała zadeklarować
przynależność do zim i jesieni, do ręczników na kaloryferach i boreliozy;
biorę w odwet wszystkie wycięte puszcze, natężam obojczyki
do walk z symulakrem, który ma kształt przewróconego kontenera na szkło
(tylko kolorowe).

wierzę, że jeśli odczekam odpowiednią ilość czasu, wtedy zbieżności
nabiorą większego sensu (tak często bywa, choć nie u Gombrowicza);
wierzę, że pole koła gdzieś się czemuś równa, na przykład jest wprost proporcjonalne
do wysokości szpilek pani w w najnowszym numerze polskiego vogue'a;
wierzę, że jeśli odpowiednio długo będę odmawiać, ktoś w końcu przyjmie
zaproszenie
na stypę mojego psa.

w magazynie pobliskiego marketu czytam, że zdrowaśki są zdrowe
i stanowią farmaceutyczny hit sezonu; można je zamawiać hurtem
w wyspecjalizowanych sklepach internetowych
(choć na allegro pewnie też da się znaleźć).
na wytężone od podglądania spojówki polecają okłady z prozacu;
na język, który za wiele mieli, zimny prysznic (dobre sobie).
na okładce dla kogoś piękni dwudziestoilustamletni
wtłoczeni w marzenia z poliestru, na papierze samoprzylepnym
wyklejają ścieżkę z kredytów hipotecznych i papierków po batonach
proteinowych.
żał mi, że nie mogę ich przytulić, poczęstować przełamanym lodem,
powiedzieć: jakoś to będzie, stary/a, a potem poklepać w garb,
który gdzieś tam wkłął.

wierzę, choć dawno zrozumiałam, że to wszystko jest atrapą
i nigdy nie będzie okrzyków artylerii, francuskich pawlaczy, conradowych
przystani,
gdzie kurtyzany serwują filety z pangi, a chłoptasie skaczą
z pomostów do wody, śmiejąc się.
godło: chryzantemy złociste

[najlepsze miejsce na twoją reklamę]

Wizualizuję sobie dowolności śmierci; oczy bezpańskie jak kundle w mokrych splotach ulic, pogubione stopy, wątroby pełne tłuszczu i dziwnej melancholii,

znudzone już od gnicia. Wśród mgławic aerozoli telebimy milczą, tak jak milczały wczoraj i tysiąc lat temu. Żaden z moich kroków nie zostanie

utrwalony: dziewięć żyć dzieli podobno pierwsze razy od ziewnięć, w co nie wierzę. Puentylizm, wszędylizm zaczynają się

od tajemniczego włosa w zupie, od zgubionej plomby, od *hi, how are you, i'm fine, wanna have sex*, a kończą

klaskaniem na pokładzie samolotu tanich linii lotniczych i kacem bez epitetów (są już na tym świecie rzeczy,

o których się futurystom nie śniło). Słyszałam, że gdzieś u wybrzeży Hiszpanii jakiś wieloryb się nażarł plastiku i zdechł;

będzie to bardzo smutny odcinek Animal Planet, kobiety zapłaczą, dzieciom zasłoni się oczy, w szkołach zorganizują apel

o segregacji śmieci i miłości bliźniego, następnie wszyscy udadzą się na lunch. „Tak to już bywa”, choć przecież z drugiej strony

na skamielinach z Messel para żółwi kopuluje w najlepsze już czterdzieści siedem milionów lat, nie zważając na grzyby atomowe i smog

(nawet nie chcę myśleć o tym, że nasze miłosne objęcie nie przetrwało nawet tygodnia)

; *fin de siècle* ma chyba słaby pijar, roznosi się nad miastem fermentem tamtych grzechów, pocałunków, których nikt nigdy nie skradł

pod osłoną żadnej nocy, w obojętności skamielin i kamer; wizualizuję sobie dowolności śmierci choć nie ma ich wiele, po jednej na głowę

reimaginacje #1

[jeździliśmy tam razem]

jeździliśmy tam razem. ojciec i ja. na dachach cudzych mercedesów rozkładaliśmy mapy mazur i drobne przekąski: przenośną drogę mleczną, włoskie przeboje, kamfory w jednej połowie wypełnione prochem, w drugiej kompotem z suszu, który wtedy pijałam nawet w ciągu lata. nie rozmawialiśmy wiele, choć myślę, że ojciec nie przepadał za ciszą, bo zawsze brał ze sobą zapas okazjonalnych *bon motów*, które puszczał samopas, aby się z gracją przejrzały w gładkich taflach jezior. podział obowiązków był prosty: ja liczyłam cudze flauty (teraz wiem, że były to jedynie niewykorzystane szanse), ojciec nawlekał się na wędkę i tłumaczył spokojnym tonem, jak zmieścić głos w przesmyku szyi, nie dać go przełknąć szczupakom. „człowiek nagminnie” mawiał „staje im ościom w gardle. nigdy tego nie rób”. potem ze skupieniem patrzył w mapę, kreśląc linie między dialektami brzegów a kąsaniem warmińskich insektów, które, jako appetizer, są dość ciężkostrawne – ale o tym musiałam przekonać się już sama, lata później.

reimaginacje #2

[znam sekret tych dżentelmenów]

Znam sekret tych dżentelmenów: rano drętwieją w goleniu, skondensowani we frakach lecą w pośpiechu do swoich biur ryanaiem – all inclusive – krajowym. Ich twarze przyklejone do kości nie niosą żadnych znaczeń. Kiedy sekretarka pyta ich o pogodę peszą się, a potem bez słowa kontynuują sondaże przydrożnych klepsydr, z pietyzmem liczą ziarenka przesypanego piasku. Nie dajcie się jednak zwieść, to pozory. Po godzinach, gdy już spłoszą ich mokre wskazówki zegarów, lubią przywdziać na stopy puchate kapcie w króliczki i otworzyć przedwojenne piwo (które wystrzela wtedy salwą artylerii; na szczęście szybko przestaje, jeśli tylko spieni się je pod odpowiednim kątem). Po chwili relaksu większość naszych dżentelmenów udaje się do szklarni, gdzie oddają się hodowli młodych pędów żon. Rekordzista ma ich już sto pięćdziesiąt tysięcy i zarzeka się, że wciąż chce mieć więcej. Wczoraj małżonka jednego zakwitła na rzadki kolor kanarkowy, wzbudzając tym samym zachwyt naukowców – to pierwszy taki przypadek w klimacie umiarkowanym.

Nagroda imienia Kazimierza Wyki, decyzją jury, została przyznana Jackowi Leociakowi, który w ubiegłym roku opublikował dwie książki: *Młyny boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie* (Wydawnictwo Czarne) i *Biografie ulic. O żydowskich ulicach Warszawy: od narodzin po Zagładę* (Wydawnictwo Dom Spotkań z Historią). Wręczenie nagrody odbędzie się 18 stycznia 2019.

Laureat jest profesorem nauk humanistycznych, historykiem literatury, kieruje Zakładem Badań nad Literaturą Zagłady w Instytucie Badań Literackich PAN (Warszawa), przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN (Warszawa) założył Centrum Badań nad Zagładą Żydów. Jego książka *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* (2009) była nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia (2010). W Muzeum POLIN we współpracy z Barbarą Engelking opracował koncepcję galerii „Zagłada”.



AUTORZY

Paweł Bien (ur. 1994) – absolwent kolegów MISH UW i UW, laureat Konkursu Literackiego im. Bolesława Leśmiana (2017), konkursu dramatycznego Debiut na Wagę (2013), Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Władysława Broniewskiego (2015), Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego Krajobrazy Słowa (2018), Konkursu Poetyckiego im. Jana Krzewniaka (2018) oraz 12. Połowy Literackiego (2017). Zdobywca licznych wyróżnień poetyckich, m.in. w konkursie Wieczór Młodych Poetów w ramach Miłośz Festival w Krakowie (2018). Publikował m.in. na łamach „Ogólnopolskiego miesięcznika literackiego Akant”, „Inter-”, „Wizji”, „BiBLioteki” Biura Literackiego i „Tekstualiów”. Dwukrotny beneficjent Stypendium Artystycznego Prezydenta Wrocławia. Mieszka, pisze i praktykuje jogę w Warszawie. Przed debiutem książkowym.

Aleksandra Görlich – historyczka sztuki, przez lata związana z Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, członkini Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Autorka wystaw i książek poświęconych sztuce i kulturze Japonii, m.in. *Ichigo ichie. Wchodząc na Drogę Herbaty* (2008), *Skarbiec wiernych wasali. Dramat 47 roninów* (2012), *Wielowątkowe piękno. Techniki dekoracyjne tkanin japońskich* (2015), a także tekstów o sztuce współczesnej, m.in. o sztuce sakralnej Adama Brinckena. Obecnie współpracuje z Polską Akademią Umiejętności oraz tworzy strony internetowe.

Jakub Kornhauser – literaturoznawca, poeta, tłumacz, eseista, wydawca. Współzałożyciel i pracownik Ośrodka Badań nad Awangardą przy Wydziale Polonistyki UJ, adiunkt w Instytucie Filologii Romanistycznej UJ. Zastępca redaktora naczelnego pisma „Romanica Cracoviensia”. Redaktor serii wydawniczych „awangarda/rewizje” (Wydawnictwo UJ), „Rumunia dzisiaj” (Universitas) i „wunderkamera” (Instytut Mikołowski). Opublikował trzy książki poetyckie, w tym *Drożdżownię*, za którą otrzymał Nagrodę Poetycką im. Wisławy Szymborskiej (2016), oraz tom esejów *Wolność krzepi* (2018). Autor publikacji naukowych, m.in. *Calkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu* (2015), *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje* (2017). Tłumaczył na polski książki Gherasima Łuki (*Bierny wampir*, 2018) i Dumitru Crudu (*Falszywy Dymitr*, 2018, z J. Kornaś-Warwas). W „Gazecie Wyborczej-Magazynie Krakowskim” oraz w portalu Małopolska To Go publikuje eseje o tematyce rowerowo-krajoznawczej.

Patryk Kosenda (ur. 1993) – laureat konkursów poetyckich, m.in. OKP im. Herberta, OKP im. Wojaczka, Połowy Biura Literackiego (2017) Nominowany dwukrotnie w OKP im. Bierzina (2017 i 2018). Wiersze publikował m.in. w „8. Arkuszu Odry”, „Arteriach”, „ArtPapierze”, „BiBLiotece” Biura Literackiego, „Dwutygodniku”, „Interze”, „Kontencie”, „Małym Formacie”, „Wakacie”, „Wizjach”. Redaktor naczelný magazynu artkulti „Stoner Polski”. Ojciec dwójki królików, wychowuje je w Krakowie.

Tomasz Kunz – adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (Kraków 2005).

Joanna Najbor (ur. 1992) – urodzona w Zakopanem, studentka V roku dziennikarstwa i filmoznawstwa UJ, absolwentka filologii romańskiej. Gra na wolonczeli, czasem pisze, najchętniej o kinie. Gdy nie podróżuje, mieszka w Krakowie.

Robert Ostaszewski – prozaik, krytyk literacki; prowadzi warsztaty z kreatywnego pisanía w Studium Literacko-Artystycznym UJ; współredaktor pisma „FA-art”, „Radar” i „Nowa Dekada Krakowska”; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada”. Publikował liczne teksty w wielu gazetach i czasopismach; autor i współautor kilku książek. Opublikował m.in. zbiór szkiców *Etapy. Rozmowy z pisarzami i nie tylko* (2008).

Alicja Rosé – poetka, ilustratorka, tłumaczka. *Kocia książka* z jej ilustracjami nominowana była do nagrody Najpiękniejsza Książka Roku 2015 przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek. Za ilustracje do książki *Ten i tamten las* Magdaleny Tulli otrzymała Warszawską Nagrodę Literacką (Oficina Wydawnicza Wilk&Król). Przekłada wiersze i eseje z języka angielskiego, hiszpańskiego, włoskiego, francuskiego, norweskiego. Przez cztery ostatnie lata podróżowała po krajach skandynawskich i bałtyckich, pracując nad tomikiem wierszy z ilustracjami *Północ. Przypowieści*. Przekłady, wiersze, eseje publikowała w „Kulturze Liberalnej”, „Zeszytach Literackich”, „Wierszach w metrze”, „Gazecie Wyborczej”, „Tygodniku Powszechnym”, „Przekroju”, „Lighthouse Journal”, „Carteggi Letterari”, „Twórczości”, „Więzi”. Portfolio: alicjarose.com

Druk:
Drukarnia EKODRUK
ul. Wielicka 250,
30-663 Kraków
tel./fax: 12 2961909
www.ekodruk.eu

Przygotowanie do druku:
Jan Szczurek | *indie*

ISSN 2299-4742

Informujemy, że bieżące numery „Nowej Dekady Krakowskiej” można nabyć w Krakowie – w Księgarni Akademickiej oraz księgarnio-kawiarni Bona, a także w Empikach na terenie całego kraju.



Wydawca:
Krakowska Fundacja Literatury
ul. Lilli Wenedy 9/111, 30-833 Kraków
RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.
80 1750 0012 0000 0000 3143 8497



LØGEN ER MORALSK SELVMORD
FOR DEN TILINTETGJØR
HELE VÅR MENNESKELIGE
VERDIGHED.

IMMANUEL KANT.



Fotografia Sandra Bąk

NORWEGIA. METAFIZYCZNE SKRAWKI

ISSN 2299-4742



KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY

