



NA GRANICY

Jacek Wesołowski

Na Granicy (6)

**Pieskie historie (z Dzien-Nika): Porno, Polizei
albo Apokryf z pieskiem, Sprawnik ze Strapczyną;
Słowo – obraz, nauka – sztuka. Praca z tekstem;
Granica – Związki**

Pieskie historie

Porno

Wczoraj w nocy natykam się na taki kawałek, jakby porno. Zdziwiony trochę, bo program I czy II to był państwowej telewizji niemieckiej. Pokazani przeciętni mieszczanie w mieszkaniu. Ona ubrana stoi, w zwanej małej czarnej bardzo minimalnej i na wysokich obcasach. Bat trzyma w rękę, przy bliższym poznaniu się okazało, że smycz. On przed nią na

czworakach w samych kąpielówkach. Psią obrozę ma na szyi! Jęzor wywalony, dyszy jak pies, z dołu filuje na panią. „Fifi raus!” – mówi ona ostro. Facet na czworakach wycwałował za drzwi. To ona woła „Fifi, komm zu Frauchen!” Facet przycwałował. Guter Hund, ja – chwali Frauchen. Facet dyszy, filuje, poszczekuje z cicha. Podniecony. Nagle hop! Naskoczył jej na nogę, ruchy frykcyjne markuje! „Fifi pfuj!” – na to facetka, „Pfuj, Fifi!” i zamierza się smyczą. Facet odskoczył, płaszczy się na podłodze, skomli, prze-

praszająco filuje z dołu na panią. W tym momencie kamera schodzi z obiektu, wielce już obiecującego dla telewidza, i przenosi się w inny plan mieszkania: kanapa, poduszki. Na kanapie leży pies, podniósł łeb i z umiarkowanym zainteresowaniem przygląda się scenie. „Fifi, komm du jetzt, komm sofort!”

Scena okazała się, że pańcia z pańciem uczą Fifi, jak ma i jak nie ma się zachowywać.

Berlin, 18 sierpnia 2005

Polizei albo Apokryf z pieskiem (Opowiadanie pana Bronka)

Znasz pan ten dom dziwny na Albertinen ulicy, po prawo? Mur wysoki, cisza zawsze była, żywego ducha nie widać, w wieczór ciemnica. Raz mnie zaciekawilo, patrzę co to jest, a tam mała taka tabliczka na zielono i pisze POLIZEI. Myślę sobie, jakieś labolatorium mają czy coś. Znajomy mi mówi, Klausik, co pan znasz, że za enerdowa tam sztazi byli, a za Hitlera też jakieś mundurowi kręcili się i w czarnych skórkach. I patrz pan, ostatnio co tam przechodzę, duży ruch się zrobił. Na mur kłęby drutu kolczastego ponarzucali czegoś, brama roztworzona, co zawsze zaparta była. Na podwórku pełno blachy stoi, busy, pikapy, normalne taksy z zielonym lampasem. Policjanci się kręcą, śmieją się, rozmawiają.

Idę dzisiaj z pieskiem, patrzę, kawał chodnika jakimiś takimi betonami zastawili. Że wózkim nie przejedzie czy co? Ale do obiektu raz i wraz wjeżdżają, wyjeżdżają. Przeszłem koło bramy, widzę na końcu posesji stoi grupa. Jeden gruby, jeden zielony i dwie baby w czarnych mundurach. Minęłem. Tak jakby coś mieli do mnie, głosy zawiesili, ale nic. Wchodzę do parku, puszczam pieska. A tu od tyłu słyszę:

„Hallo, nemen zi den hund an di lajne.”

Baba mnie od tyłu podchodzi, w okularach, w czarnym mundurze czy grana-

towym. Wziłem psa na smycz bez marnego słowa, odchodzę. Ale słyszę głos inny:

„Halt, proszę się zatrzymać!”

A to druga przyszła w odsiecz. Czar-niawa, pewna swego, pani władza. Krewka. Ładne oczy. Czarne. I do mnie:

„Proszę nie odchodzić, kiedy koleżanka z panem rozmawia.”

Stoję, słucham. Obie wyżej 40 (lat, nie kilo, hahaha) może, chyba. Grube, nabite, a może to przez lumpy. Może kamizelki kuloodporne mają, myślę, z biustonoszami, hahaha.

„Pan na naszych oczach spuścił psa zaraz przy wejściu. Psy się w parku prowadzi na smyczy. Proszę sobie przeczytać, o tam, regulamin.” Ja nic nie mówię na razie, myślę. Zagram głupa, jąkałę, penera, myślę. Gapię się. Ona na to:

„Żeby pan się na drugi raz stosował, płaci pan mandat 20 euro.” Ja się gapię, niby że nie rozumię, ale mówię:

„To pse.. psami na park też na sznur?”

„No zwłaszcza w parku! Pan nie czyta regulaminu! Trzeba czytać, jak napisane!”

„Nie moge... nie umie. A 20 euro ni mam...” Gapię się. Ona na to:

„Że nie umie i nie ma, to widzę...” Od góry do dołu obrzuciła mnie. Byłem w kapturku, bo czapki nie wziłem, płaszcz na bluzę kapturową wrzuciłem, w laczkach na nogach, bo awaryjnie z pieskiem wyszłem. Nieogolony.

„Udzielamy panu ferwarnung, a na drugi raz zapłaci pan mandat. Proszę iść.” Wróciły się na ulicę do tego grubego z zielonym, ja dalej kawałek za drzewa poszłem, pieska spuściłem.

Co oni, cholera ich wie. Na terrorystów coś szykują, albo na tych ze wschodu, co im się teraz wlewają przez granicę EU na Odrze. Coś szykują. Daj im Boże, niech się bronią przed jebniętym machmudztwem i przed bidnym cygaństwem. Ale czego do ludzi się czepiają? Żeby się wprawiać no chyba. Już ja z nimi nauczyłem się rozmawiać. No nie?

Berlin, 14 stycznia 2005

Sprawnik ze Strapczyną

Pogryzło mnie w Białowicach. Było tak: Jadę sobie na rowerku, Casperek-pies truchta grzecznie przy kole. Jesteśmy na wysokości zagrody rolniczej niejakiego Dürr-Durskiego, który naprzeciwko dawnego landsgutu, niedawnego pegeeru zamieszkuje. Nagle wylecieli na nas Sprawnik ze Strapczyną!!! Ze szkoły wiemy, kto zapomniał przypomnę, w filmie Wajdy nie ma (nie mylić z Kusym-Sokołem), że miana takie noszą dwa ostre psy myśliwskie z *Pana Tadeusza*. One to (miana) wywodzą się od aparatczyków sądownictwa carskiej Rosji; sprawnik i strapczy nazywali się urzędnicy od ściągania podatków, sekwestrów, opłat na rzecz państwa. W działaniu swym byli oni (urzędnicy ci) bezlitośnie sprawni. U Suchowo-Kobyлина coś tam chyba o tym jest. Takie właśnie dwie sprawne i wprawne w swej robocie bestie wyskoczyły nagle z zagrody Dürra i dawaj Caspra kąsać, gryźć i szarpać! Piesek zaraz padł na ziemię w przerażeniu-oszołomieniu bezbronnym, a te dawaj go sprawiać i oprawiać! Jakież takie większe teriery, muskularne, białoczarno-brązowe łaciate, potem się okazało było, że psy na dziki szkolone. Rzuciłem rower i Casperka na ręce! Ale on przerażony, wyrywa się mi, te zaś bestie skaczą do niego jak na sprężynach. Co i raz psina znów na ziemi i znowu pod zębami. W pewnym momencie uniosłem ofiarę do góry wraz z uczepioną do jego boku bestią! Razem ze czterdzieści kilo! W tej kotłowaninie co i raz któryś przedzie mi zębami po rękach, a i w pewnym momencie sam Casperek, miotając bezładnie paszczką, ugryzł mnie w przegub prawej dłoni. Widzę, już krwią spływam, więc ryczę: Kurwa, ludzie, co to jest, na miłość Boga, czyje są te bestie?!!! Ze trzy minuty trwało już to zajście, na podwórku Durskiego stały trzy osoby: Durska (skądinąd niezła laska koło czterdziestki, ale w typie wsiowym), jakiś

starszy człowiek – ojciec czy teść – i młody chłopak, który wreszcie te psy odwołał i zamknął za siatką-druciatką. Pytam się, co jest, do jasnej cholery, dlaczego bestii na łańcuchach nie trzymają, czy w klatce, dlaczego namordników nie mają?! Na to Dürrowa, że to nie jej psy, i że właściciel zaraz wyjdzie. Wychodzi facet, stropiony i gapią się wszyscy na mnie na współkę jak zamarli. Ja na to, że chyba od „przepraszam” zacząć trzeba ---- (tu przerwę, żeby zanotować głupawą rozmowę w radio na temat wczorajszych demonstracji dwóch odłamów postsolidarnościowców wzajem przeciw sobie, co akurat w tle mi leci; wstyd, wstyd, wstyd, naród głupków, pieniaczy, nieudaczników; naród emocjonalistów; emocjonałści nadają się do muzyki, do religii – nie ma w Polsce religii, jest obyczaj chodzenia do kościoła, klepie się pacierze, nauk Chrystusa poważnie nie bierze się wcale; – te ludzie do rachunków, do organizacji, do ekonomii nie nadają się; chyba że do rachunków własnych prywatowych; żeby wykaraulić; i czy nie z tego wynikły zaborcy w XVIII wieku?) Więc od „przepraszam” zacząć trzeba – mówię. Na to pani Dürr-Durska mówi „przepraszam”, a pan od bestii wynosi z domu butlę wody utlenionej i leje mi na zakrwawione ręce. Zaraz on pana do lekarza zawiezie – mówi pani. Oglądałem pobieżnie Casperka, pewien byłem, że krwawa szmata, tymczasem krwi nie widzę wcale, piesek merda ogonkiem (cockerowską resztką, co ma), w oczy miłośnie mi zaglądając. Facet odbestyjny podjechał jakąś landarą (okazała się dwudziestoletnią jettą) i popędziliśmy do Nowogrodu do lekarza. Po drodze wygłaszałem kazanie, sens ogólny taki, że dałeś człowiekowi dowód najwyższej lekkomyślności, dopuszczając do powyższego, przecie to jakby trzymać odbezpieczony karabin maszynowy w chałupie, skrzynkę granatów przy piecu. Sprawca słuchał potulnie, na pytania odpowiadał wstrzemięźliwie, z wła-

szcza jak ryknąłem: Policję na pana, kurwa, wzywać?! mówi spokojnie: To już pan zdecyduje. Nie prosi, nic – podobało mi się. No dobrze. Ale ja w pewnym momencie patrzę (siedziałem z psem na tylnym siedzeniu), a to jest Dürr-Durski. Znam gościa z widzenia przecież, to jest mąż tej apetycznej Dürrowej. Tylko jak ona mówi, że nie jej te bestie są i że właściciel zaraz wyjdzie, to pomyślałem, że to znajomek jakiś z psami w odwiedziny do tych Durskich przyjechał i nie uważał na nie. Dojechaliśmy do doktora. Wylaźł mamlok stary, farbowany i pyta się mnie, a pan skąd? W ogólności z Berlina, a w szczególności terminowo z Białowic – odpowiadam. A ja pana nie znam. Wesołowski, panie doktorze, i też doktor, ale niemedyyczny – bardzo mi miło, ręki podać nie mogę, bo widzi pan. A co się stało? – on się pyta. Psy moje pana pogryzły – mówi Dürr. A to trzeba do pogotowia do Zielonej Góry – ten doktor na to. Ran nie uznał obejrzyć, połączył do domu swego, betonowego z ogródkiem. A niechby mu Sprawnik ze Strapczyną odgryźli skalp, takiemu Hipokratesowi – pomyślałem i do jetty. To jedziemy do Lub ska – mówi Dürr-Durski – tam też jest pogotowie. W pogotowiu lubskim atmosfera jak za komuny, apatyczna pielęgniarka pobrała ode mnie dane, dowiedziałem się przy okazji, że moja niemiecka karta Barmerowskiej kasy chorych jest w Polsce honorowana (ale nie wszędzie, o czym wspomnę). Weszło dwóch roślących facetów w średnim wieku w pomarańczowych spodniach i kurtkach jak w Feuerwehrrze czy innych służbach pogotowia medycznego za Odrą. Jeden zuchowato, tak lekko zaczepnie pyta się mnie, co się stało. Fraza typu dowcip, że kto tak pana pięknie orznął, czy coś w tym duchu. Stawiłem dumnego czoła i stanowczo pytam, kto tu jest lekarzem, z kim można poważnie rozmawiać w poważnej sprawie, dla mnie poważnej. Na to zuchowaty, trochę wytracony: Ja, ja tu jestem lekarzem, na przykład. Nie

zważając na zbędni-ozdobniki w zachowaniu jego i tytułując go „panem doktorem”, zdałem sprawę. Na mą mowę on spoważniał i wziął się do roboty. Głębsze rany spięli mi amerykańskimi plasterkami (zamiast szycia, kiedyś szyli), całość opatrzone. Przeciw tężcowi mam szczepienie, ale doktor dał receptę na antybiotyki, kazał kupić środki opatrunkowe i codziennie do lekarza do Nowogrodu na kontrolę jeździć. Oczywiście zaraz do weterynarza, zbadać psa kazał i obowiązkowy jest meldunek o pogryzieniu ze względu na wściekliwość. (Słucham cały czas radia i myślę, jakby tym ciulom Piłsudski kota popędził – ciągle to samo: małostkowość, partyjniactwo, osobista urazowość i nade wszystko nieudolność, kiepska wydolność, wszystko się roztopia w beładnej gadaninie; ta dziennikarka tym politykom ciągle też przerywa, popisując się przed radiosłuchaczami; wszystko to razem jest „żenada”, jak mawiał przyjaciel mój były Jacek Tworek przed laty z właściwą mu celnością; gdzieżeś to Jacku teraz i w czym?). Dobieliśmy do weterynarza. Weterynarz bardzo przyjemny, ludzki człowiek, doktor Ojboli. U Casperka stwierdził dwa urazy (ja potem jeszcze odkryłem dalsze drobniejsze): głębokie nagryzienie kłębem nasady przedniej łapki (piesek trochę kulał, ale kość nienaruszona) oraz zarysowana zębiskami skóra na jądrach: jądra na razie spuchły. Czyli prawie nic. Czyli że bestie potraktowały psa jako przyrząd treningowy: nie szło o to, by zabić, tylko żeby starmosić, skotłować, zdeptać. Jakby chciały zagryźć, już by nie żył. Gorzej by było pewnie, gdyby uciekał. Przy okazji mnie się dostało – i znacznie bardziej niż pieskowi. Sprawnik ze Strapczyną nie mają niestety aktualnego zaświadczenia o szczepieniu przeciw wścieklicznie, Durski termin przespał. Casperek szczepienie ma. Bestie idą pod obserwację, Dürr ma jeździć co 5 dni do kontroli (w Niemczech to by psy poszły w odosobnienie na dwa tygodnie i właściciela obciążono by

opłatą słoną za pobyt pacjentów w lecznicy, w Polsce jeszcze takich mecyi nie ma). Nieszczęście mało prawdopodobne, wściekliczna od paru dziesiątków już lat w Mitteleuropie nieaktywna. Pogryzienie było w czwartek. W piątek znowu Dürr-Durski powiózł mnie do lekarza w Nowogrodzie, ale innego, który bardzo się serdecznie przypadkiem-wypadkiem zajął. Opatrzyła mnie nader miła i z całą solidnością pielęgniarka (jaki szef, taki i personel). Doktor dał recepty na dodatkowe leki, zlecił mi samoopatrwanie ran dwa razy dziennie, po tygodniu powinienem się pokazać chirurgowi w Berlinie. Karty Barmerowskiej nie uznał, tylko portfel Dürr-Durskiego. Powiedział, że w pogotowiu, w szpitalu się honoruje, a w prywatnej praktyce nie. Ponownie byliśmy u weterynarza, w sobotę. Stwierdził u Casperka zupełne zdrowie (piesek przestał kuleć już w piątek), zdziwił się, że piesek sobie jajec nie lizał, a miał spryskane opatrunkiem elastycznym. Poinformował o wynikach pierwszego badania Sprawnika ze Strapczyną, że nic nie stwierdził podejrzanego. Policji powiadamiania poniechałem wobec przyzwoitego zachowania się winowajcy: obwiał mnie gdzie trzeba, rachunki u lekarzy i w aptece zapłacił. Robi wrażenie człowieka uczciwego, z faktów zaszłych wnioski wyciągać umięjącego, to po co mu robić sprawę karną z policją? Gdyby wszakże coś wykryto u bestii i mam przed sobą przykre leczenie (bolesne zastrzyki w dupę, o ile nie za późno), to są wyniki obdukcji w pogotowiu i notatka weterynarza. Dürr-Durski mnie dziesięć razy przeproszał i na koniec pyta: Jak ja panu mogę wynagrodzić tę przykrość, ten ból? Pytam się, co proponuje. On na to, że ma psychokoparkę, może mi teren przed plebanią moją wyrównać. Ja po namyśle mówię: wie pan, trafił w dziesiątkę. Niechże mi pan tę kupę szlaki spod domu przerzuci tam na skraj pola, w trzy kupy koło drogi. Nie musi być dziś-jutro, ale

tak do wiosny by było zrobione. Sprawa dla pana honorowa, OK? Da się zrobić, zrobię na pewno – on na to. I tak się zakończyła sprawa ze Sprawnikiem i Strapczyną we wsi Białowice pod Nowogrodem Bobrzańskim, których oryginały spod Nowogródk Mickiewiczowskiego były. Co ucierpiałem, to było, zyskałem natomiast życzliwego człowieka w mojej wsi. Niemała rzecz i cieszy.

Białowice – 7 października,

Berlin – 14 listopada 2006

Słowo – obraz, nauka – sztuka. Praca z tekstem

Motto:

?wejsćsijw?

1. Literatura wizualna – wizualność literatury

„Literaturą wizualną” nazywam te utwory literackie, które są w całości lub w detalach specjalnie „wizualnie aktywne”; widzieć je, a słyszeć to nie to samo. Lecz przecież cała literatura jest w zasadniczym rozumieniu wizualna. Powstaje bowiem w „ciele wzrokowym”, w literach i napisach: w rękopisie, w maszynopisie, czy – ostatnio – w druku komputerowym, pod palcami pisarza czy poety – i z druku, z pisma, z „ciała wzrokowego” jest odbierana, odczytywana – przez czytelnika. Lecz czytelnik nie czyta tego, co napisał do niego poeta – czyta to, co dają mu do czytania pośrednicy: edytor i tłumacz.

Ustęp powyższy stanowił początek referatu, który wygłosiłem byłem w 2002 roku na konferencji naukowej Uniwersytetu Zielonogórskiego pt. *Słowo do oglądania. Napis i zapis w utworze artystycznym*; został on opublikowany następnie w książce pod tymże tytułem, wśród innych referatów rzeczony konferencji (Oficyna Wydawnicza UZ, 2004). Referat, pt. *Słowo wobec obrazu*. Od problemów „literatury wizualnej” do zagadek „nowej

sztuki”, wyreparowałem z ostatniego rozdziału spoczywającej od 1978 w redakcji wydawnictw Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie mojej książki pod roboczym tytułem *Elementy sfery graficznej tekstu poetyckiego*; była to moja rozprawa doktorska, obroniona 1977; zarchiwizowana jest w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego. Złożona do druku praca miała być przeze mnie przedredagowana zgodnie z propozycjami autora recenzji wydawniczej (Edward Balcerzan). Zgadzał się z nimi redaktor naczelny serii (Michał Głowiński), przynierzałem się propozycjom zadośćuczynić. Jakoś widocznie bez przekonania, bo rzecz przeciągnęła się do 1981 roku, kiedy to w mojej biografii, umieszczonej wśród wypadków bieżącej historii, wraz ze zmianą kraju oraz ustroju, w których żyłem, na kraj i ustrój inny, nastąpiła też ważna dla mnie wymiana form obecności w kulturze – rzecz można „od rozprawy do wystawy”. Od słowa do obrazu. Dalsze wypadki historyczne sprawiły, że zadomowiwszy się na dobre w drugim kraju i w strefie mowy obrazu, mogę po latach swobodnie przekraczać w tę i wewtę granice: dwóch krajów i dwóch form wypowiedzi: ponadjęzykowej obrazowej i językowej – w moim ojczystym języku polskim.

Kolejne wystawy mojej sztuki wyreparowują się jedna z drugiej. Metody tej używam w niniejszym tekście, co mi się tu teraz pisze. W sposób właściwy tworzywu: językowemu. Tak jak referat „wyniknął” z rozprawy, tak teraz z referatu „wyprowadzony” zostaje esej. Wszystkie trzy są tekstami naukowymi. W eseju zlikwidowałem lub wintegrowałem w tekst liczne w referacie przypisy, które w rozprawie, ma się rozumieć, są jeszcze liczniejsze. A zatem do dzieła.

2. Pośrednicy

Przyjrzyjmy się, co dają czytelnikowi do czytania edytorzy i tłumacze w zakresie literatury specjalnie „wizualnie aktywnej”.

Najsamprzód trzeba stwierdzić (lub co najmniej podejrzewać), że czynniki graficzne afoniczne mogą występować w tekstach mimo świadomości edytora, a nawet tłumacza, niejako automatycznie albo też w warunkach pomieszenia konwencji. Np. zapewne w wielu wypadkach edytor nie stara się określić funkcji ekspresywnej czy semantycznej organizacji linii napisowych w wierszu wolnym, które ustawione mogą być w różnej odległości poziomej od brzegu strony i wzajem od siebie – jednak poszanowanie dla układu graficznego wiersza jest konwencją ukształtowaną powoli i z bardzo starej tradycji, trzeba zatem zachować ów układ, choćby był całkiem nieistotny (jak się zdaje) funkcjonalnie. Konwencja ta stwarza możliwość „przemycania się” form piktoralnych. Przykładem mogą tu być wiersze angielskiego poety metafizycznego XVII w., George Herberta. Weźmy utwór *Easter Wings*, który nie daje się łatwo zepsuć nieuważnemu edytorowi – a nawet nieświadomemu tłumaczowi. W przedruku i w przekładzie wystarczy obok odległości wiersza od lewego brzegu siatki tekstowej przestrzegać organizacji rytmicznej, której funkcję stanowi długość linii napisowych i podział graficzny jako skutek rozbicia na dwie strofy, aby tekst zachował nadaną przez poetę dystynkcję magiczno-mistyczną: kształt ewokujący obraz dwóch par skrzydeł anielskich. Kształt ten można w pełni dostrzec, gdy odwróci się o 180 stopni kartę książki. Oryginał angielski i polski przekład *Skrzydła w czas zmartwychwstania* w wielu wydaniach utworów George Herberta w pełni zgadzają się jako obraz. Porównywałem utwór w różnych edycjach: *The Temple*, London 1906, *The Poems of George Herbert*, London – New York – Toronto 1933; polski przekład (J. Sito) w: *Poeci języka angielskiego*, t. I, Warszawa 1969. W wydaniu londyńskim z 1861 r. (*The Works of George Herbert*) wiersz *Easter Wings* wydrukowany jest pionowo (od dołu do góry,

a nie normalnie poziomo od lewej do prawej) i obwiedziony linią, tak że obraz skrzydeł łatwo rzuca się w oczy. Czy ową linię wziął edytor z Herbertowskiego rękopisu, czy też jest ona zewnętrznym – „rysunkowym”, drukarskim dodatkiem do tekstu poety, uwyrażniającym wszakże jego zamysł – nie udało mi się stwierdzić.

Wyrazistym przykładem pomieszania konwencji – literatury i sztuk plastycznych czy techniki drukarskiej – jest przekład polski kaligramu Apollinaire’a *La mandoline l’oeillet et la bambou*, *Mandolina, goździk i bambus* (w tomie wydawnictwa Ossolineum, seria „Biblioteka Narodowa”, 1975: Guillaume Apollinaire, *Wybór poezji*, w opracowaniu J. Kwiatkowskiego). Apollinaire’owskie *calligrammes*, stanowią swoiste nawiązanie do bardzo starej formy poetyckiej: wiersza obrazkowego, znanego już w starożytności – w Grecji jako *technopaegnon*, w Rzymie jako *carmen figuratum*. Poeta tak na a p i s a ł wiersz, że jego siatka graficzna, układ liter, tworzą obrazki: mandoliny, goździka, bambusa – nie inaczej. Polski edytor Apollinaire’owskiego tomu poezji, w którym znajduje się także wybór *calligrammes*, publikuje obok przekładu (M. Żurowskiego) podobiznę autografu. W wydaniu książkowym tekst ten znajduje się na numerowanej stronie – potraktowano go zatem jako tekst, natomiast w czasopiśmie literackim („Przegląd Humanistyczny”, 6/1968) gdzie wcześniej ukazał się przekład z podobizną autografu oryginału, zamieszczono ten ostatni na stronie nienumerowanej jako wkładkę ilustracyjną z reprodukcją – czego? Dzieła plastycznego Apollinaire’a czy rękopisu utworu literackiego Apollinaire’a? Jeśli to twór sztuk plastycznych, to czemu się go przekłada? Jeśli to tekst literatury, to dlaczego zmienia się siatkę graficzną tego ciekawego okazu *vers libre* w przekładzie? Wobec *bambusa* tłumacz zastosował pewien zabieg świadomy: dzięki zmniejszeniu czcionki

i trzem powiększonym literom „O”, tworzącym wizualny obraz „kolanek” bambusa, utwór zachował się w przekładzie jako piktura. Czego innego dokonano z innymi obrazami: *mandolina* została rozczłonkowana na linie napisowe; to mają być wersy? – w oryginale trudno mówić o wersach, bo niemożliwe jest rozebranie tej piktury na sekwencje, tworzące jakiś linearny porządek mowny, foniczny – zaś *goździk* napisany jest w przekładzie jak proza, przy czym układ graficzny stara się jakby (ale niekonsekwentnie) o zachowanie wizualnej organizacji oryginału. Zatem *bambus* i były (bo jako piktura unicestwiony) *goździk* zachowują swoje pozycje w siatce tekstu, ale za to *mandolina* (jeszcze dosadniej pikturalnie unicestwiona niż *goździk*) rości sobie pretensje do pierwszeństwa w teraz linearnym tworze językowym (jak gdyby, bo nie całkiem), jakkolwiek oryginał nie rozstrzyga o kolejności poszczególnych trzech grup napisowo-rysunkowych w utworze literackim – w tekście językowym.

Powyższy przykład postępowania edytorsko-translatorskiego jaskrawo uwiadcza trudności w praktycznym stosowaniu konwencji przekazu literackiego w tym i podobnych przypadkach utworów wizualnie aktywnych. Immanentna warstwa językowo-brzmieniowa tekstu stawia opór wydzielaniu jej z bytu pisemnego. Na ogół jednak w praktyce wydawniczej i przekładowej utwór wizualnie aktywny pozwala się zgwałcić bez przeszkód i w ten sposób zostają naruszone jego poprawność tekstologiczna oraz wola autorska, tj. integralność konstrukcji tekstowej, krótko mówiąc: zostaje naruszone *integrum rerum*, struktura dzieła.

Tak też jest, gdy w wydaniu amerykańskim poezji Majakowskiego tłumacz likwiduje słynne „schodki”, niszcząc ważny czynnik ekspresywny utworu; nie wiem, czy sprawę ratuje fakt umieszczenia na sąsiedniej stronie książki

oryginału rosyjskiego (zob. O. Carlisle, *Poets on Street Corners. Portraits of Fifteen Russian Poets*, New York 1970). Tak jest, gdy w polskiej edycji „Biblioteki Narodowej” kaligram Apollinaire’a *Il pleut* zostaje pozbawiony swojej funkcji wizualnej. Siatka graficzna oryginału tworzy obraz strużek deszczu, padającego z ukosa. „Wersy” złożone są z literek napisanych jedna pod drugą; sześć linijek tekstu, pisanego od góry do dołu, przedstawia sobą sześć strużek wody, literki to kropelki. Polski przekład:

PADA DESZCZ

Pada deszcz głosów kobiecych
jakby umarły one nawet
we wspomnieniu

Wy też padacie cudowne spotkania
mojego życia
o kropeleczki

I chmury stają dęba i rzą
niby wszechświat miast
dosłyszalnych

Słuchaj jak pada deszcz gdy żal
i wzgarda wyplakują
dawną swą muzykę

Słuchaj jak opadają więzy
przytrzymujące cię od góry
i od dołu

Zamiana „strużek deszczu” oryginału w zwykłe linie napisowe w przekładzie (rozbite do tego w druku zgodnie z konwencją przenoszenia „zbyt długich” wersów do następnej linii) jest szczególnie dotkliwa dla tego utworu. Kasacja pikturey jest też bowiem likwidacją jej szczególnej funkcji, wynikającej z dyspozycji statycznej tekstu pisanego czy drukowanego. Łatwo zauważyć, że wiersz ten daje się czytać od każdego, dowolnego wersu i w dowolnym porządku linearnym – taki jest zamysł autora. Utwór Apollinaire’a

Pada deszcz jest szczególnie piękną, poetycką manifestacją j e d n o ś c i graficzno-brzmieniowej, wizualno-fonicznej tekstu literatury. Jest pokazem możliwości tkwiących w p i s e m e j kondycji języka sztuki literackiej. Widzimy strużki deszczu, słyszymy strużki głosów kobiecych. Kapią i szemrzą smagane wiatrem. Obraz deszczu jest zarazem audialny i wizualny, „deszcz” Apollinaire’a równocześnie widać i słysząc. Tak długo, jak długo chcemy patrzeć na kartę książki i – tak długo, jak długo chcemy powtarzać wersy utworu w dowolnej, decydowanej przez nas kolejności. Przekład nie tylko likwiduje pikture – likwiduje też formalnie potencję simultaniczną utworu, wyznaczając porządek odczytu. Tłumacz przywraca zrywane przez poetę „więzy przytrzymujące cię od góry i od dołu” – determinację procesywnej natury literackiego tworzywa. Aby uspokoić bardziej wnikliwego czytelnika, wydawca tomu przekładów pisze ogólnie o kaligramach: „W znacznej części tych utworów tekst legitymuje się samoistną wartością literacką, spotęgowaną, ale bynajmniej nie ufundowaną na pomysłach graficznych. Znamiennym przykładem jest tu *Pada deszcz*: utwór ten można – jak to zresztą uczynił jeden z tłumaczy, Jerzy Lisowski – wydrukować po prostu jako zwykły wiersz. Znosi on z łatwością tę »próbę druku«”.

Otóż – jest całkiem na odwrót: na pomysł graficznym ufundowana jest i z pomysłu graficznego wynika wartość artystyczna tego utworu literackiego, jego walor emocjonalny i szczególna ekspresja.

Oczywiście porównywałem Apollinaire’owski *Il Pleut* w rozmaitych wydaniach: francuskich i polskich, także innojęzycznych. Do rękopisu nie dotarłem (znane mi są inne kaligramy w rękopisach, dysponuję wiernym typograficznie rękopisom wydaniem *Calligrammes* Gallimarda, Paris 1948 (osobny tom dzieł wszystkich Apollinaire’a w 12 tomach), inny wariant graficzny *Il Pleut* (fotokopię

strony wydanej w Londynie książki S. Themersona – autora m.in. słynnej przedwojennej książeczki *Pan Tom buduje dom* oraz napisanej na emigracji, dziś zapomnianej powieści *Kardynał Pölätiö*, pisarza i logika duchowo pokrewnego Lewisowi Carrollowi) podaje P. Rypson w swojej książce *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, jeszcze inny wariant graficzny znajdzie czytelnik w maszynopisie mojej pracy doktorskiej. Tu ważna uwaga: Rypson (jego książka napisana jest z pozycji historyka sztuki) daje faksymil (drukowanego) utworu Apollinaire (za Themersonem), ja natomiast, stojąc na gruncie teorii literatury, c y t u j ę po prostu *Il pleut* z wydania Gallimarda, pisząc go (lub jak kto woli „rysując”) na maszynie – w tekście mojej rozprawy doktorskiej. We wszystkich wymienionych wariantach graficznych „rysunek” jest nieco inny: linie napisowe (strugi deszczu) biegną trochę inaczej, „kropeczki” każdorazowo różnią się od siebie o tyle, o ile różny jest krój czcionek w różnych drukach i w moim maszynopisie (i – domyślamy się – w rękopisie poety). Mimo graficznych różnic piktura pozostaje jednakże w wymienionych przeze mnie upostaciowaniach tekstu tożsama f u n k c j o n a l n i e wobec całości utworu. Mając to na uwadze, można napisać *Pada deszcz* (wyżej cytowany polski przekład) na komputerze, na maszynie lub ręcznie – przywracając pikturę. Proszę bardzo, dla demonstracji mogę to uczynić z jedną linijką – „strużką” deszczu, z jej początkiem, całość niech sobie „dorysuje” (dopisze) czytelnik (odwołuję się do jego wyobraźni, gdyby w druku, jak w moim „rysunku” komputerowym, „strużka” została rozłamana na dwie strony).

PADA DESZCZ

P

a

d

a

d

e

s

z

c

z

g

ł

o

s

ó

w

k

o

b

i

e

c

y

c

h

Zobaczymy (ja i czytelnik) jak to „wyjdzie” w Prolibrisowym druku.

Okaleczenie utworu przez przekład może być mniej rzucające się w oczy niż w przypadku form pikturalnych. Oto w wierszu Apollinaire’a *Lundi rue Christine* występują liczby zapisane cyframi „300 francs”, „20. h. 27” – i słowami „six glaces”. W przekładzie M. Żurowskiego *Poniedziałek ulica Krystyny* czytamy:

Jestem winien blisko trzysta franków
mojej gospodyni

(...)

Wyjeżdżam dwudziesta dwadzieścia
siedem

Sześć luster wciąż się w siebie wpatruje

Wszystkie liczby napisano słowami. Ktoś powie, że to rzecz drobna. Nie ma rzeczy drobnych w sztuce – że coś może być tak albo inaczej. W przekładzie nie tylko że likwiduje się środki istotne dla poetyki autora wiersza, ale i charak-

terystyczne dla pewnego szerszego kręgu zjawisk w poezji XX w. („uzwyklenie” języka poezji: cyfry, skróty, wyrażenia potoczne); po prostu tłumacz „przekręca” tekst bez żadnego powodu. „Sześć luster” – dobrze. Bo nie „6 zwierciadeł”. Ale dlaczego nie „300 franków” i nie „wyjeżdżam godz. 20.27”? Tłumacz najwidoczniej uważa, że „tak się poecie napisało”. Tymczasem może chodzi o to, aby wywołać wyobrażenie wzrokowe przedmiotów kultury codzienności: banknotu, informacji w kolejowym rozkładzie jazdy – liczby podaje się tam w cyfrach, nie w słowach.

Podam teraz kilka przykładów pozytywnych.

W latach 70. (zeszłego wieku) czytelnicy doczekali się nareszcie przekładów szeregu Apollinaire’owskich kaligramów po polsku, w pełni uwzględniających ich aspekt wizualny, między innymi tak skomplikowanych graficznie tekstów jak *Lettre-ocean* (*List oceaniczny*), *Du cotton dans les oreilles* (*Z watą w uszach*), *La petite auto* (*Mała auto*) (zob. pierwszy z wymienionych w tomie „Ossolineum” z 1975, pozostałe w albumowej książce Guillaume Apollinaire, *Nowe przekłady*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, tłumaczyli J. Hartwig i A. Międzyrzeczki), które przez dziesięciolecia odstraszały tłumaczy. Po 78 latach od ukazania się słynnego poematu Stephana Mallarmé’go *Un coup de dés jamais n’abolira l’hasard* (1885) mogliśmy wreszcie przeczytać po polsku *Rzut kości nigdy nie zniweczy przypadku*, przekład w pełni uwzględniający funkcje strukturalne zarówno kompozycji graficznej jak i zróżnicowań typów pisma w wizualnej siatce tego niezwykle ważnego dla rozwoju poezji nowoczesnej utworu. (*Un coup* przełożył M. Żurowski dla miesięcznika „Poezja”, druk w nr 7/8/1975. Obok pomieszczono komentarz tłumacza o jego pracy: tekst został w przekładzie rozłamany na dwie strony – inaczej niż w autentyku, lecz jego wizualna organizacja pozostała nienaruszona

w sensie funkcjonalnym.) Filologiczne opracowanie wyboru poezji Apollinaire’a w serii „Biblioteka Narodowa” (1975) w wielu miejscach omawia i wyjaśnia wizualne funkcje różnych, nie tylko pochodzących z tomu *Calligrammes*, utworów. W *Liście oceanicznym* świadomie kształtowane są znaki „wieloporzędkowe” (realizacje postulatu symultaneizmu), tłumaczone jest znaczenie nieprzekładalnych skrótowców, objaśnia się funkcje znaków matematycznych („+” to nie jest bynajmniej to samo co literowo napisane „plus”!), wyjaśniane są ekspresywne funkcje liczb pisanych jako cyfry, wytłumaczono, dlaczego nie udało się w przekładzie zachować akrostychu: pionowo zapisanego imienia „Lou” (kochanki poety).

Wobec druków oryginalnych przykładem wyjątkowej wnikliwości i odpowiedzialności edytora było wydanie tomu Brunona Jasińskiego *Utwory poetyckie, manifesty i szkice* ze wstępem E. Balcerzana („Biblioteka Narodowa”, Ossolineum 1972). Oto okaz (proszę redaktora „Pro Libris” o wzmożoną uwagę):

„Gdy w pierwodruku *Pieśni o głodzie* czytamy:

na ulice tłumy jasnych roześmianych ludzi
wyrzygały na słońce obdrapane domy
panny . służące . prostytutki

to nie wolno nam zniszczyć światła między kropkami i słowami w zapisie ostatniego wersu.

„Znormalizowany” zapis:

panny. służące. prostytutki

momentalnie zakłamuje intencje autora i niweczy cała urodę poetycką tekstu. Abowiem i owe „kropki” nie są tu tylko i wyłącznie „kropkami”. Są one elementem grafiki tekstu, znakami szyfru, próbą naśladowania w y g l ą d u (podkreślenie moje, J.W.) taśmy wysu-

wającej się z aparatu Morse'a. Czytajmy bowiem dalej; oto zakończenie cytowanej strofy:

na wszystkich piętrach stukające
aparaty
wyrzucają podłużne papierowe świstki:
wieść na cztery końce świata
wszystkim . wszystkim . wszystkim

Paralela jest wyraźna. Panny, służące, prostytutki są „znakami” komunikatu Miasta, które „wyrzygało na słońce obdrapane domy”, podobnie jak znakami na „papierowych świstkach” s przedzielone kropkami słowa „wszystkim . wszystkim . wszystkim”. Uchwycenie tego paralelizmu jest możliwe przy zachowaniu chwytu typograficznego z pierwodruku.

Dalej w moim wspomnianym na początku referacie („wywiedzionym” z rozprawy) robię analizę innej kropki, nie tak dawno przeze mnie odkrytej w poemacie Edwarda Stachury *Kropka nad ypsilonem* (E. Stachura, *Poezja i proza*, t I; warto przy tym przeczytać notę redakcyjną Z. Feddeckiego). Z rozprawy wyjmuję parę przekonywujących przykładów specjalnej aktywności wizualnej – u tak znanych autorów jak Louis Aragon, Julian Tuwim, James Joyce. Różnie postępują z nimi edytorzy i tłumacze.

3. Pytania ontologiczne

Sytuacja „wizualiów w edytorstwie i sztuce przekładu jest funkcją sytuacji w ontologii dzieła literackiego. „Wizualność literatury” jest zjawiskiem nielegalnym czy półlegalnym, bowiem słowo, tekst – pisany czy wypowiedzany – jest zasadniczo czym innym niż ikon czy inny jakiś znak – czy choćby indeks (w znaczeniu semiotycznym) – wizualny. Edytor i tłumacz mają problem następujący: Po pierwsze: Czy dany integralny funkcjonalnie twór graficzny (pisemny) jest **u t w o r e m l i t e r a t u r y** – w odróżnieniu od tworu sztuki plasty-

cznej czy techniki graficznej? oraz – po drugie: W jakim to zakresie dany twór graficzny jako niewątpliwie tekst literatury „jako całość” jest **i n t e g r a l n y**? – w odróżnieniu od czynników graficznych należących nie do tego to tekstu literatury, lecz do danego obiektu pisarskiego, drukarskiego, w którym jest upostaciowiany: do rękopisu, maszynopisu, druku offsetowego lub siatki graficznej komputera w postaci wydruku lub dyskietki. Oczywiście edytor i tłumacz mają ten problem tylko wtedy, gdy go widzą.

Odpowiedź na pierwsze pytanie może być następująca: Dany integralny twór graficzny jest utworem literackim, jeśli sytuuje się w **t r a d y c j i s z t u k i l i t e r a c k i e j**, a nie innej: sztuk plastycznych czy „technik graficznych” – w takim sensie, jeśli jest to przedmiot powstały na gruncie literatury w jej historycznym rozwoju, a nie na innym gruncie. I tak np. niewątpliwie literackimi, a nie plastycznymi przedsięwzięciami są zarówno kaligramy Apollinaire'a jak i „słowa na wolności” Tomasso Filippo Marinettiego. Eksperymenty te podjęli ich autorzy na pozycjach i w intencjach uprawiania sztuki literackiej a nie czego innego, i choć zapewne obaj inspirowali się współczesną im sztuką plastyczną, są one w pełni uargumentowane jako skrajne zjawiska tej skali, której drugi biegun rozpoznajemy w języku – pisanim: w „ekstrawagancjach” ortograficznych (np. Redliński pisze konsekwentnie i celowo „dópa” zamiast „dupa” w *Konopielce*), w zróżnicowaniach pisanego słowa w funkcji semantycznej i ekspresywnej (Norwid z jego „akcentami graficznymi”: spacjami, kursywami, dużymi a małymi literami), wreszcie w siatce graficznej *vers libre*. Natomiast twory formalnie podobne do pikturalnych czy pozapikturalnych eksperymentów Apollinaire'a, Marinettiego czy futurystów polskich (Jasieński, Czyżewski, Młodożeniec, Stern, Wat), takie mianowicie jak kompozycje typograficzne Theo van Doesburga, tableau-

poemes Pieta Mondriana i Michela Seuphora do literatury nie należą. Są to albo czyste fenomeny plastyki wykorzystujące znaczeniowe projekcje litery, albo – jak zwłaszcza prace Seuphora – twory graniczne („hybrydy”), wynikiem z zamiaru integracji dwóch rodzajów sztuk.

Odpowiedź na drugie pytanie: Na drodze porównań różnych u postaciowań tekstu między sobą, a zwłaszcza przez odwołanie się do autografów, można ustalić, co jest tekstem literatury, a co jego opracowaniem graficznym w druku; jest to metoda, którą można nazwać *f o r m a l n ą*. Natomiast metoda *f u n k c j o n a l n a* polega na określeniu funkcji strukturalnej danego czynnika graficznego w tekście – wszystko jedno, czy jest to odstępstwo od obowiązującej ortografii (słynny *Nuż w bżuhu*), czy wintegrowany „rysunek” (np. ikoniczne kwiatki w wierszu *Mechaniczny ogród* Tytusa Czyżewskiego, różne „rączki”, „strzałki” i inne piktogramy), czy jest to układ graficzny siatki tekstu ekspresywny („schodki” Majakowskiego, rozmaite nieskonwencjonalizowane „grafizmy” nowoczesnego wiersza wolnego) czy semantyczny (wiersz-obrazek, kaligram). Na takiej podstawie w pewnych konkretnych przedmiotach graficznych, drukarskich odróżnić można by było np. siatkę graficzną tekstu *Dlja gołosa* Majakowskiego od jej interpretacji dokonanej przez El Lissitzkiego lub grafikę tekstów z tomu *Z ponad* Juliana Przybosia od nałożonej na nią interpretacji typograficznej Władysława Strzemińskiego w pierwodruku. Trzeba próbować oddzielić tekst od jego opracowania graficznego jako działania w innych konwencjach niż językowe i literackie. Daje się to zrobić w przypadku książki *Dlja gołosa* Władimira Majakowskiego w typografii El Lissitzkiego (Berlin 1923, por. reprodukcje barwne w: J. Tschichold, *Die neue Typographie*, Berlin 1928, też fotokopię w: *Iskustwo knigi*, Moskwa 1970). Inaczej z tomikiem *Z ponad* (Cieszyn 1930). Sygnowany jest

następująco: „Napisał Julian Przyboś. Ułożył graficznie Władysław Strzemiński”. Ponieważ tekst poetycki Przybosia nie zachował się w rękopisie, rozdzielenie jego grafii językowej od typografii w druku jest niemożliwe. *Z ponad* jest dziś spójnym dziełem poetycko-graficznym dwóch autorów i tylko tak można tę książeczkę wznawiać.

4. Sztuka nowa

Problem słowa wobec obrazu – dla literaturoznawcy, teoretyka czy filozofa sztuki komplikuje się wobec zjawisk w nowej sztuce, w „nowej” czy „drugiej, trzeciej itd.” „awangardzie”. Z tego mianowicie względu, że artyści prądów i tendencji, które weszły na arenę sztuki od połowy lat 60. XX wieku, otwarcie negują podział na rodzaje sztuk, nie mówiąc już o tym, że negują status sztuki w ogóle – dla tego obszaru działań Stefan Morawski proponował określenie „po-sztuka” (*Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985).

Na gruncie literatury pojawiło się w połowie ubiegłego wieku zjawisko poezji konkretnej, które w postaci „poezji wizualnej” prędko wciągnęło w swoją orbitę artystów sfery sztuk plastycznych. „Wiersze konkretne” zaczęli również pisać filozofowie, lingwiści i literaturoznawcy (w Stanach Zjednoczonych np. prof. Mary Ellen Solt, w Niemczech Max Bense, w Polsce Leszek Szaruga), następnie ludzie innych zawodów; w Polsce w latach 70. i 80. przeszłego wieku wystawy tej sfery twórczości urządzano w bibliotekach publicznych i domach kultury. Po wyczerpaniu się poezji konkretnej jako ruchu jej doświadczenia z jednej strony wzbogaciły repertuar „normalnej” literatury, z drugiej – ujawniły się w różnych sferach komunikacji wizualnej, w sztuce i poza sztuką, np. w reklamie.

Tu dodam, jako dobrze zorientowany w temacie (w druku w wydawnictwie Universitas w Warszawie jest *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, zbiorowe

dzieło naukowe, w którym znajduje się opracowane przez mnie – w 1974 r. – hasło „konkretna poezja”) dodam, że *workshop* poezji konkretnej mieścił w sobie bardzo różne rzeczy; na gruncie polskim pokazuje to antologia pt. *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977* (Wrocław 1977), opracowana przez Stanisława Dróżdża, głównego twórcę i animatora ruchu w Polsce. Świadomie używam wobec polskiej poezji konkretnej (i światowej także) słowa „ruch”, bo to był ruch. Brałem w nim udział jako referent na sesjach teoretycznych, organizowanych przez Dróżdża od końca lat 70. do 1981 roku. W 2003 roku „wiersz konkretny” Dróżdża *Alea iacta est*, opracowany przez specjalistów-designerów od wystaw plastycznych jako monumentalna instalacja (interaktywna), reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji. (O Dróżdżu jako poecie, a nie „plastyku” zob. mój esej w „Odrze”, 3/2005).

W niezwykłym nasileniu tekst językowy został antycypowany na gruncie sztuk plastycznych w konceptualizmie. Najbardziej znanymi przykładami tego zjawiska są prace Josepha Kossutha: plansza z powiększonym hasłem słownika języka angielskiego *meaning* czy zestawienie trzech krzesel: słownikowej definicji krzesła, fotografii krzesła i krzesła realnego (*Three Chairs*). Nowoczesna wersja średniowiecznego sporu o uniwersalia?

W sztuce dzisiejszej literę, napis i tekst spotkać można wszędzie: w sali wystawowej, w książce, gdzie nie zawsze wiadomo, czy dany fenomen sztuki reprezentuje poezję czy malarstwo, teatr czy film. W sali wystawowej słowo wychyla się do nas nie tylko z płaszczyzny akrylowego czy olejnego obrazu, z planszy graficznej czy fotograficznej, ale też z ekranu telewizora, z projekcji ściennej wideo, z ekranu komputera, i nie tylko jako napis czy tekst językowy, lecz nade wszystko jako „myślenie językowe” – wyrażone w obrazie.

5. Uwagi wyjściowe (wejściowe)

(...) „myślenie językowe” – wyrażone w obrazie. Tak się kończył mój referat zielonogórski Słowo wobec obrazu, z którego wzięłem do mego eseju obszernie fragmenty. Ostatnie zdanie opatrzone było następującym przypisem: Zob. pojęcie „tekstu wizualnego” w znaczeniu semiotycznym, obejmującym wszelkie komunikaty (przekazy) strukturyowane i odbierane wzrokowo, występujące na gruncie różnych rodzajów sztuk: plastycznych, literatury, teatru, filmu, a nawet muzyki (tzw. muzyka graficzna) w:

J. Wesołowski, *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk* (wybrane referaty konferencji Instytutu Badań Literackich PAN 1978, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego), Ossolineum 1980. Jako eksplikację skomplikowanych stosunków między słowem a obrazem oraz między „myśleniem językowym” a „myśleniem obrazowym” w dzisiejszej sztuce por. J. Wesołowski, *Grenze/Granica* (katalog wystawy) Rostock – Lübeck – Szczecin 2002, zob. również reprodukcję mojej instalacji *Bez tytułu*. Dwa przedmioty znalezione w: B. Chrzastowska, E. Wiegandtowa, S. Wysłouch, *Literatura współczesna. Podręcznik dla maturzystów*, Poznań 1997; obszerna analiza tej pracy, autorstwa B. Chrzastowskiej (z uwzględnieniem problematyki relacji „słowo – obraz”) znajduje się w suplementie do podręcznika autorki, *W klasie maturalnej. Książka nauczyciela-polonisty*, 1999.

Wystąpienie teoretyka na sesji zielonogórskiej połączyłem z prezentacją własnej sztuki – w sali konferencyjnej, za aprobatą organizatorów konferencji: *Dzien – Nik. Okazy*. (Podobnie uczyniłem na konferencji *Człowiek i rzecz. Problemy reifikacji w filozofii, literaturze i sztuce*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1999; tu bez uzgodnienia z organizatorami, wobec czego uniwersytecki woźny parę razy wynosił z sali mój eksponat, który „nie pasował”, trzeba było rzecz wyjaśniać.)

O mojej sztuce (koncept *Dzien-Nik*) najłatwiej chyba dostępne czytelnikowi publikacje w: „Format. Pismo Artystyczne”, 30 (1999) i „Exit. Nowa Sztuka w Polsce”, 4/2002 i 2/2006. Najpełniejsza egzegeza: Tomasz Zalejski-Smołań, *Do Granicy. O Dzien-Niku Jacka Wesółowskiego*, „Pro Libris”, 3/2006 oraz ten sam młody badacz: *Dzien-Nik Jacka Wesółowskiego. Historia, poetyka, etyka*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, 2/2006.

„Utwór konkretny” *?wejśćśjyw?*, którego użyłem jako motta tego oto eseju – wywiedzionego z referatu (wywiedzionego z rozprawy), napisałem (sobie) w 1980 roku, we wrześniu, gdy wróciłem z wakacji na Zachodzie i zaraz zanurzyłem się w „Solidarność” na Uniwersytecie Łódzkim. Upubliczniłem ten utworek po raz pierwszy na wystawie *Granica – Związki* w Łodzi w 2006 roku – łącząc go w koncepcie Związki z „wierszem konkretnym” Stanisława Dróżdża *Czasoprzestrzenie z osobistą dedykacją autora*.

Łódź 1976, Zielona Góra 2002, Berlin 2006

Granica – Związki

Berlin, 5.3.06

Pan Dyrektor Ryszard Czubaczyński
Muzeum Historii Miasta Łodzi,
Pałac Poznańskich

Szanowny Panie Dyrektorze
i Drogi Ryśku,

wdzięczny za konkretny już termin kolejnej mojej wystawy w Muzeum przy Ogrodowej, chciałbym krótko powiadomić o stanie obecnym konceptu. A zatem tytuł *Granica – Związki* oznacza wintegrowanie tego pierwotnego pomysłu, z którym wystąpiłem do Ciebie w 2003 roku, owych *Z-wiązków*, w *Granice*. Początkowo chciałem, aby wystawa w Łodzi odbyła się w kooperacji z Berlinem i raz jeszcze dziękuję Ci za

poparcie dla tych moich starań wobec dyrekcji Stiftung Stadtmuseum Berlin – niestety zbyt wiele trudności było do pokonania, zbyt długo by czekać na termin w domu wystawowym równorzędnym łódzkiemu Muzeum tu w Berlinie. A zatem *Granica – Związki* będzie w Łodzi i dla Łodzi. W *Grenze/Granicy*, projekcie dla Lubeki – Rostoku – Szczecina (2001-2002) m.in. chciałem „przekroczyć granicę” między autorem, a widzem. Był ten koncept zaproszeniem widza do „bycia artystą” – w obcowaniu z wytworami mojej sztuki. W *Granicy-Związkach* włączam w ten zamiar innych artystów. Trzy ściany galerii zajmą moje prace w podziale na *Rzeczy*, *Stosunki*, *Zjawiska* – jak w trzech miastach dawnej Hanzy. Podział dobry jak każdy inny – to właśnie jest idea mojej Granicy: Granice między tym a tamtym i czym innym jeszcze wyznaczamy my, ludzie, za pomocą nazw: to jest „A”, a to jest „B”. Ścianę czwartą, centralną, chcę zająć pracami innych artystów. To jest nowy element. Prace innych zestawiam tu z moimi (*Związki*); na tym pomysłu opierała się wystawa ze Schwichtenbergiem w Muzeum w 1997, pokazywana potem w Niemczech. Tyle że on był ten Jeden. W *Związkach* widziałbym ok. 20 nazwisk bliskich mi ludzi – właśnie jako ludzi, niekoniecznie jako artystów; na wystawie w Łodzi mogę pokazać najwyżej 8–10 znajomych i przyjaciół – bo bym „rozsadził granicę” własnego konceptu. Projekt *Granica – Związki* robię specjalnie dla Łodzi. Tu jest właściwe dla mnie miejsce do refleksji nad istotą „granic”. I nad istotnością „związków”. Związków z miejscami i z ludźmi mojej biografii. Czy, jako jednego z jej świadków (ile czasu się znamy? prawie pół wieku), mogę liczyć na parę słów przyjaznego komentarza na otwarciu *Granicy – Związków* w Twoim, Naszym Muzeum Historii Miasta Łodzi? No, ja myślę.

Pozdrawiam Cię –

Jacek Wesółowski

Nota:

Wystawa miała miejsce w Muzeum Historii Miasta Łodzi od 18 maja do 2 lipca 2006 r. Muzeum wydało dwujęzyczną (pol.-niem.) publikację: Jacek Wesołowski, *Granica – Związki*, Łódź 2006 – zeszyt uzupełniający do książki-albumu: Jacek Wesołowski, *Grenze/Granica*, Rostock – Lübeck – Szczecin 2002.

W moim koncepcie Związki, wintegrowanym w projekt Grenze/Granica uczestniczyli artyści: Jan Berdyszak (Poznań), Leif Draeby (Silkeborg), Stanisław Dróżdź (Wrocław), Wolfgang Friedrich (Rostock), Ryszard Hunger (Łódź), Klaas Krüger (Berlin/Hamburg), Ellen Lehmann (Berlin), Bernhard Schwichtenberg (Kiel), Dąbrówka Sobocka (Berlin/Kraków), Klaus Staeck (Heidelberg/Köln/Berlin), Jerzy Treliński (Łódź).



Chciałem napisać bardzo krótki wiersz
O miłości
A może o Bogu
Ale nie ma takich wierszy o Bogu

Nawet ten
Który zamyka się w czterech wersach
Jest za długi

Fakt
Mogę go skrócić do bez tytułu
Ale nawet czysta kartka
Rozrasta się
Poza granice wszechświata
I myśli

Od samego początku
Do bez końca

Wtedy znudzony szukam puenty
W dłoniach którymi ogrzewam pacierz

Bóg złata

Ostatniej modlitwy nie pamiętam
Chyba że była podobna do kobiety
A nie zapominam ciała
Jest jak amen na ustach

Ostatniej kobiety też nie pamiętam
Chyba że była Tajemnicą
Bo nie zapominam Boga
Na plecach mi wyrósł jak Garb

Ostatniej chwili też nie pamiętam
Rozskrzydlony anioł puka do drzwi domu
W którym prócz brudu
Zaduchu
I gnoju

Wielka gromnica odmierzała czas

Bez – nadzieja

Bez
Krzew kwitnący majowo
Woni się majem

Za Przybosiem
Skowronek
Lot podnosi do nieba
Wpada w szyby brzęk

Nadzieja
Imię kobiety
Róża
Imię wyjęte z Różewicza

Nie spotkałem takiej
W żadnej galerii
W żadnym muzeum
Nie odnalazłem na żadnym śmietniku

Piersiami
Karmi nasze

Podglądam
Te dwa
Mleczne księżycy w pełni

Noc prawie betlejemaska
Niewiniątek rzeź

Bez
Krzak gorejący

Nadzieja
Kołysanie do snu

Miało być tak pięknie

Może nie będzie smutno rozstać się
Z tą mydlaną operą
Za 3 grosze
- co mi tam brecht –

Z cieniami
Które nawiedzają mnie-nas w pełni słońca
W pełni miesiąca

We śnie

Jestem-jesteśmy jak lunatycy
Błądzący po nocy
Kołyskami rynien
By spać
By nie spać

Jak zjawy
Wśród wybuchów wiosennych
Kalin
Spadających
Na nasze głowy

Jedynie domyślaliśmy się
Że życie mogłoby być sobą

Że życie mogłoby być

Miało być pięknie

Linie papilarne ociekają krwią
Człowiek jest już bez tożsamości
Nikt

W archiwach powybijane zęby
Połamane nogi
Gwoździe spod paznokci
Nieprzespane sny
Niedośnione noce

Miało być piękniej
Jeszcze tylko kilka chwil

Do śmierci

Stadion w ekstazie

Bieg tych kikucich sprinterów
Podnieca wyobraźnię

Powinien milczeć

Owacje

Dzieje się to teraz
A jakbyśmy błędzili po katakumbach

To ani forsa
Ani dramat

Jest smutno
A miało być pięknie

To może nie będzie aż tak źle
Rozstać się

W porę

20.05.2005

Mroki średniowiecza

Boże
Panienko Przenajświętsza
W imię Ojca i Syna

Ci ludzie chyba nie mają sumienia
To bestie

Przyszli wczoraj kilka minut po piątej
Najpierw zadali kilka rutynowych pytań
Jak długo stoję na tej wystawie
Ile razy zmieniłem ubranie
Jak często byłem doprowadzany do porządku

Pytali o przyjaciół i znajomych

A ja o Ewie nic
Mogłaby nie przeżyć tych tortur

Później zaczęli wykręcać mi ręce
Łamali palce
Łokcie
Rzucili je w kąt
Jakby nie były to ręce
A kawałki drewna na rozpałkę

Kiedy wyrywali nogi
Myślałem że nie wytrzymam
Że serce rozpęknie się na kawałki

Odchodząc
Mówili że jeszcze wrócą

I śmiali się
Śmiali się serdecznie

Łaskiś pełna po drugi brzeg nocy
Przez twoje włosy chmury
Przez palce moje wiatr przepływa
Gdy idziemy mostem z wyciągniętych ramion

Łaskiś pełna po kielich świtu
Przez twoje ciało fala
Przez moje bałwan się przelewa
Gdy zbliżamy się nad nagości skraj

Unosząc w pustych jeszcze rękach
Słońce jutra
I gwiazdę
Pod którą nasz dach

Erotyk 2

Twoje ciało
Syberia
Na białym prześcieradle zima

Twoje ciało
Ocean niespokojny
Na białym prześcieradle fale

Twoje ciało
Afryka
Błądzą po saharze

I budzi się suka w tobie
We mnie jakiś kundel

Nieznane związki Goethego ze Śląskiem i Ziemią Lubuską

Moje zainteresowanie życiem i działalnością Johanna Wolfganga Goethego sięga roku 1973, kiedy to w pierwszym zielonogórskim antykwariacie, w niemal dwusetną rocznicę wydania, kupiłem „Cierpienia młodego Wertera” w przekładzie Leopolda Staffa. Byłem wówczas w podobnym stanie ducha jak tytułowy bohater, czytałem zatem listy nieszczęśliwego Wertera pełen emocji. Na zawsze zapamiętałem czterowiersz z książki pierwszej będącego według mnie mottem życia poety, który potrzebował stanu zakochania, fascynacji i cierpienia, żeby tworzyć:

*Takiej miłości każdy młodzian czeka,
tak być kochana chce każda dziewczyna;
czemuż w najświętszym z popędów
człowieka*

tkwi tak strasznego cierpienia przyczyna?

Po latach zrozumiałem, że nie był to przypadek. Wertując „Rozmowy z Goethem” Johanna Petera Eckermanna w zapiskach z 2 stycznia 1824 roku, znalazłem taki fragment wypowiedzi poety: *...i byłoby źle, gdyby każdy z nas choć raz w swoim życiu nie przeżył takiego okresu, w którym by mu się wydawało, że Werter jest właśnie dla niego napisany.* Właśnie ta uniwersalność, ponadczasowość jego twórczości to dla mnie przejaw geniuszu. Frapująca jest

także wszechstronność zainteresowań Goethego - od rysunku, poezji, teatru, poprzez znajomość takich dziedzin nauki jak geologia, botanika aż po anatomie włącznie. Wszystko to wzbudza podziw i uznanie.

Pobyty we Frankfurcie nad Menem i zwiedzenie domu rodzinnego pisarza przypomniało mi młodzieńczą fascynację. Ponownie sięgnąłem do lektur oraz do bogatego źródła informacji, jakim jest Internet. W trakcie tych poszukiwań natrafiłem na związki Goethego z moją małą ojczyzną. Okazało się, że poeta podróżował wzdłuż Odry, na Śląsk i do Małopolski, a także poznał ludzi wywodzących się z okolic Zielonej Góry, które zaznaczyły swój ślad w życiu genialnego artysty. Goethe miał zwyczaj pisania dzienników i prowadzenia bogatej korespondencji, co okazało się bardzo cenne dla jego biografów. Dzięki temu ze sporą dokładnością został opisany niemal każdy dzień jego życia; nad czym pracował, w jakim był nastroju i stanie zdrowia. Prawdziwym kompendium wiedzy o „śląskiej” podróży poety w 1790 roku jest praca Juliana Maliszewskiego zatytułowana „J. W. Goethe na Śląsku”, wydana w 1993 roku przez Instytut Śląski w Opolu.

Z tego opracowania zaczerpnąłem większość danych o Annie Luizie Karsch i Coronie Schröter. Ponadto, o innych

„nadodrzańskich” przyjaźniach Goethego dowiedziałem się z publikacji Jerzego Piotra Majchrzaka „Na peryferiach historii” i „Suibusium felix...: epizody z 700 lat dziejów Świebodzina i okolic.” Ale jak dotąd nikt nie podjął próby policzenia, ile tych osób tak naprawdę było.

Anna Luiza Karsch

Anna Luiza Karsch (Karschin) odnotowana została przez Maliszewskiego jako ta, która: *obudziła w nim [Goethem, przyp. P. Karwowski] pierwsze zainteresowanie tym, co można było nazwać śląskie*. Karsch prowadziła korespondencję z Goethem, dedykowała mu wiersz „Schön gutten Morgen Herr Doktor Göth”. Rozbawiony słowami Karsch Goethe, będąc w Berlinie w maju 1778 roku, znalazł czas na spotkanie z tą, wówczas popularną na dworze, poetką. Jak pisze J. Maliszewski: *w osobie Anny Luizy Karsch poznał Goethe nie tylko osobowościowe cechy Ślązaków, lecz po raz pierwszy zetknął się z tym co później nazwał die Betulichkeit* (życzliwość, usługowość, sympatyczność), co zawsze kojarzył ze słowem śląski. Jej osobowość, otwartość i serdeczność zrobiły na poecie niebagatelne wrażenie. Wspomnienie o Annie Luizie zawarł w jednym z aforyzmów: *Wahrheitsliebe zeigt sich darin, daß man überall das Gute zu finden und zu schätzen weiß. (Miłość do prawdy ukazuje się w tym, iż wie się, jak odnaleźć dobro i jak je cenić)*.

Anna Luiza Karsch pochodziła z nizin społecznych. Była przykładem awansu zdobytego talentem, ale też ciężką pracą i wytrwałością. Poetka, zbieraczka pieśni ludowych, zwana marchijską lub niemiecką Safoną, urodziła się w 1722 roku w bliżej nieokreślonym majątku Hammer między Sulechowem a Krosnem Odrzańskim, lub w pobliżu Świebodzina, jak twierdzą inni. Była córką ubogiego piwowara Christiana Dürbacha mieszkającego w Świdnicy koło Zielonej Góry. Matka pochodziła z podsulechowskiego

Mozowa. Anna Luiza w wieku szesnastu lat wyszła za mąż za sukiennika Hirsekorna i zamieszkała w Świebodzinie. Dziesięć lat później rozwiodła się (prawdopodobnie był to pierwszy rozwód w protestanckich Prusach) i wyszła ponownie za mąż za krawca Karscha ze Wschowy. Już wcześniej, pisząc rymowane mowy pogrzebowe, objawiła talent poetycki. Gdy po odejściu od drugiego męża zamieszkała w Głogowie, na jej twórczość zwrócił uwagę hrabia Rudolf von Kottwitz, ówczesny właściciel Bojadel. Hrabia zawiózł ją w 1761 roku do Berlina i przedstawił na dworze. Karschin stała się osobą sławną i podziwianą, przyjmowana była na berlińskich salonach. Łaskawy był dla niej zarówno Fryderyk Wielki, jak i jego następca Fryderyk Wilhelm II, który podarował jej dom. Poetka zmarła w Berlinie w 1791 roku. Jej spuścizną zajęła się córka, Karolina Luiza von Klencke, publikując wiersze. Do obecnych czasów zachowała



się tablica pamiątkowa, umieszczona na północnej ścianie berlińskiego Sophienkirche. Jak podaje Jerzy P. Majchrzak w „Suibusium felix...”: *dziś Karschin jest już tylko pojęciem historycznym. Reprint pierwszego wydania jej wierszy ukazał się w roku 1966 jako wydanie bibliofilskie, w ograniczonym nakładzie. Nie ma polskiego przekładu jej twórczości.*

Corona Schröter

Urodziła się 14 stycznia 1751 roku w Gubinie. Jej ojciec służył w orkiestrze wojskowej; był trębaczem-waltornistą. W 1754 r. rodzina Schröterów przeniosła się z pułkiem do Warszawy (tu Corona nauczyła się języka polskiego), a po kilku latach do Lipska. Od wczesnych lat Corona wykazywała uzdolnienia muzyczne. Naukę śpiewu i gry na instrumentach klawiszowych rozpoczęła w Warszawie. W Lipsku zadebiutowała jako sopranistka i wtedy po raz pierwszy ujrzał ją na scenie student Goethe. Już wtedy zawładnęła jego sercem. Osobiście



Goethe poznał ją dopiero w Weimarze, gdy wiosną 1776 roku została gwiazdą tamtejszego teatru. Nie tylko śpiewaczką, ale i znakomitą aktorką dramatyczną. Nie był jedynym adoratorem Corony. O jej względy zabiegał także książę Karol August. Do pewnego czasu spotykali się całą trójką, ale wkrótce doszło do niesnasek. Jak wynika z jedyne go zachowanego listu, Corona czyniła wyrzuty Goethemu za niezręczność sytuacji. Poeta prosił o wybaczenie, proponował: *powinniśmy żyć w przyjaźni... nie możemy odwrócić przeszłości, ale zostaniemy panami przyszłości, jeśli tylko będziemy mądrzy i dobrzy.* Hołd przyjaciółce złożył Goethe w wierszu „Auf Miedings Tod”, najdłuższym z tamtych lat, co prawda poświęconym nadwornemu stolarzowi i autorowi dekoracji teatralnych, ale będącym doskonałą okazją do wplecenia wersów dotychczasowych aktorskiego światka:

Ihr Freunde, Platz! Weicht einen kleinen Schritt!

Seht, wer da kommt und festlich näher tritt!

*Sie ist es selbst - die Gute fehlt uns nie -
Wir sind erhört, die Musen senden sie.*

Ihr kennt sie wohl! sie ist's, die stets gefällt:

*Als eine Blume zeigt sie sich der Welt;
Zum Muster wuchs das schöne Bild
empor,*

Vollendet nun, sie ist's und stellt es vor.

*Es gönnten ihr die Musen jede Gunst,
Und die Natur erschuf in ihr die Kunst.*

*So häuft sie willig jeden Reiz auf sich,
Und selbst dein Name ziert, Corona, dich.*

Sie tritt herbei. Seht sie gefällig stehn!

*Nur absichtslos, doch wie mit Absicht
schön.*

*Und hocherstaunt seht ihr in ihr vereint
Ein Ideal, das Künstlern nur erscheint.*

Najbardziej znaną kreacją Schröter, uwiecznioną obrazem Georga Melchiora Krausa, była tytułowa rola w prapremierze „Ifigenii w Taurydzie” zagrana

6 kwietnia 1779 roku. Coronie w roli Orestesa towarzyszył sam Goethe, wykazując niemały talent aktorski. Corona Schröter uprawiała też malarstwo, pisała wiersze, deklamowała. Skomponowała kilka zbiorów pieśni, między innymi melodię do „Godności niewiast” Schillera. Kłopoty z głosem zmusiły artystkę do zakończenia kariery scenicznej i poświęcenia się pracy pedagogicznej. Ze względów zdrowotnych w 1801 roku opuściła Weimar i zamieszkała w leśnej miejscowości Ilmenau. Rok później zmarła. Do ostatnich chwil życia towarzyszyła jej wierna przyjaciółka Wilhelmina Probst.

Wilhelmina Herzlieb

Wilhelmina Herzlieb, zdrobniale zwana Minną lub Minchen, zaliczana jest do grona muz J. W. Goethego. Stosunek poety do pięknych i młodych, takich jak Minna, kobiet charakteryzuje Richard Friedenthal w słynnym dziele „Goethe: jego życie i czasy”: *To, że Goethego tak często coś pociągało do owych zagadkowych i właściwie „nietykalnych” istot, jest rzeczą zrozumiałą. Chronią go one przed zbyt głęboką namiętnością i są na tyle urzekające, że mogą wcielić się w kształt literacki w formie bardziej wzniosłej i zmienionej. Goethemu zawsze był potrzebny impuls osobistego przeżycia, okazja do pisania wierszy okolicznościowych; jeśli więc chce raz wypróbować rękę w klasycznej formie sonetowej, której zazwyczaj nie stosuje, to Minchen jest pożądaną ku temu okazją.* Wilhelmina urodziła się 22 maja 1789 roku w Sulechowie w rodzinie drukarza pracującego w oficynie wydawniczej rodu Frommannów. Osieroconą w dzieciństwie Minną zaopiekował się pracodawca zmarłego drukarza, Karl Frommann. W 1798 r. wydawca przeniósł się z rodziną do Jeny, gdzie zyskał wysokie uznanie, a w jego gościnnym domu odbywały się spotkania z literatami i artystami. W listopadzie i grudniu 1807 r. ro-

dzinę Frommannów odwiedzał 58-letni wówczas poeta i jednocześnie książęcy minister kultury, opiekun uniwersytetu w Jenie, J.W. Goethe. Minna, czarnooka piękność, wywarła na nim ogromne wrażenie. Na przełomie lat 1807/1808 niewątpliwie pod jej wpływem, a także zachęcony sonetami Zachariasza Wernera pisze własne, nazwane od miejsca powstania, jenajskimi. Tak je określa Anna Miłska w zbiorze „J. W. Goethe - Listy miłosne”: *pod ręką wytrawnego artysty sonety stały się prawdziwymi klejnotami poezji miłosnej. Winniśmy więc wdzięczność Minnie Herzlieb, że stała się ich natchnieniem.* Jednym z najbardziej znanych jest sonet „Szarada”, oparty na grze słów nazwiska Herz-serce i Liebe-miłość:

Zwei Worte sinds, kurz und bequem
zu sagen,

Die wir so oft mit holder Freude nennen,
Doch keineswegs die Dinge deutlich
kennen,

Wovon sie eigentlich den Stempel tragen.



Es tut gar wohl in jung und alten
Tagen, Eins an dem andern kecklich zu
verbrennen;

Und kann man sie vereint zusammen
nennen,

So drückt man aus ein seliges
Behagen.

Nun aber such ich ihnen zu
gefallen Und bitte, mit sich selbst mich zu
beglücken;

Ich hoffe still, doch hoff ichs zu erlan-
gen.

Als Namen der Geliebten sie zu lallen,
In Einem Bild sie beide zu erblicken, In
Einem Wesen beide zu umfassen.

Dwa słowa są, misterne jest ich
powiązanie,

Wybieramy je chętnie z innych słów
gęstwiny,

Lecz nie możemy dociec prawdziwej
przyczyny,

Która im sens nadaje i przelotne
trwanie.

W młodym i starym wieku miło
niesłychanie

Obydwa sprzęgnąć z sobą zuchwale
jak rymy;

Jeśli w imieniu jedno z drugim
połączymy,

To wyrazimy przez to lube pożądanie.

Pragnę teraz być u nich w miłosnej
estymie,

By zespolone w jedno mnie uszczęśli-
wiły;

Mam nadzieję, że los mi nagrodę
wypłaci:

Że będę je smakował jak wybranki
imię,

Że oba w jeden obraz połączą się
miły,

Że będą żyły w jednej uroczej postaci.

przekład - Leopold Lewin

W 1808 r. Goethe rozpoczął pisanie powieści „Powinowactwa z wyboru”, a postać Minnie była pierwowzorem Otylii, jednej z najpiękniejszych i najtragiczniejszych postaci literackich, jakie wyszły spod pióra Goethego. W tym samym roku Wilhelmina powróciła do Sulechowa, a w 1810 roku wzięła ślub z profesorem gimnazjalnym Karolem Wilhelmem Walchem. Małżeństwo było nieudane. Związek z niekochanym człowiekiem doprowadził ją do wyczerpania nerwowego i w efekcie do choroby umysłowej. Przez 14 lat mieszkała u brata Gottfrieda, pastora ewangelickiej gminy, na plebanii w Przytoku. Po jego awansie na superintendenta do Zielonej Góry, w 1832 roku wróciła do Sulechowa. Zmarła w wieku 76 lat i - jak podają źródła niemieckie - została pochowana w Görlitz.

Christiane Becker-Neumann

Christiane Becker-Neumann, nasza najmniej popularyzowana krajanka,



urodziła się w 1778 roku w rodzinie aktorskiej Johanna Christiana i Johanny Elisabeth Neumann, w Krośnie Odrzańskim. W 1784 roku wraz z rodziną przeprowadziła się do Weimaru, gdzie trzy lata później zadebiutowała na scenie. Kształcona przez aktorkę Coronę Schröter i samego Goethego osiągnęła wkrótce duże sukcesy. Do jej najświetniejszych, tytułowych ról należały „Emilia Gallotti” i „Minna von Barnhelm” w tragediach Gottholda Ephraima Lessinga, postaci Amalii w „Zbójcach” i Luizy w „Intrydze i miłości” Fryderyka Schillera, Klary w „Egmoncie” Goethego, czy Ofelii w „Hamlecie” Szekspira. Goethe w swoich dziennikach nazywał ją „najmilszym, naturalnym talentem”. W 1793 roku wyszła za mąż za aktora Heinricha von Blumenthal-Becker. Po urodzeniu drugiego dziecka zaczęła poważnie chorować. Zmarła na gruźlicę 22 września 1797 roku, w wieku 19 lat. Poeta, wstrząśnięty śmiercią ulubionej aktorki upamiętnił Christiane w pięknej elegii „Euphrosyne”, którą Schiller umieścił w „Almanachu Muz na rok 1799”. Jak piszą Norbert Oellers i Robert Steegers w „Spotkajmy się w Weimarze”: *w elegii tej znaleźć można piękne strofy, które dla Schillera stały się najprawdopodobniej inspiracją do napisania „Nenii”*:

Lebe wohl schon zieht mich's dahin in schwankendem Eilen.

Einen Wunsch nur vernimm, freundlich gewähre mir ihn:

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!

Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.

Denn gestaltlos schweben umher in Persephoneias

Reiche, massenweis, Schatten, vom Namen getrennt;

Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,

Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.

Żegnaj! Już muszę stąd zniknąć i we mgle się rozwiać ulotnej,

Jedną-li prośbę mam, na przyjaźń naszą się klnę:

O, nie pozwól mi zstąpić w krainę cieni bez sławy,

Tylko muzy to moc życiem obdarzyć śmierć.

Tam, w Persefony królestwie, bezkształtne unoszą się cienie,

Gromady cieni, mdły rój tych bezimien-nych dusz;

Lecz gdy sławny poeta którąś opisze w swej pieśni,

Wtedy ją przyjmie rad wielkich herojów chór”

Przekład – Wanda Markowska

Karl Joseph Raabe

Karl Joseph Raabe zetknął się z Goethem we Wrocławiu. Wywodził się z Otynia, gdzie urodził się w 1780 roku.



W wieku 10 lat wraz z rodziną wyjechał do Wrocławia. Jego ojciec otrzymał niewielką posesję w radzie miejskiej. Karl Joseph uczył się malarstwa. Związał się z kulturą śląską, był ilustratorem wrocławskich wydań Goethego i zarazem miłośnikiem jego twórczości. Poeta zaprzyjaźnił się z młodym artystą, a w 1811 roku zaprosił go do Weimaru, gdzie wspólnie spędzali wiele czasu. K. J. Raabe wielokrotnie malował mistrza (jeden z portretów w tekście powyżej), portretował też jego żonę Christianę Vulpius, syna Augusta oraz kilku przyjaciół poety, między innymi Fryderyka Riemera, czy aktora Aleksandra Wolffa. W „Dziennikach” Goethego Raabe nazywany był: *der so geschickte als geffallige... talentreich verstanding und... wacker (ten tyleż zdolny co uprzejmy... utalentowany, rozsądny i... zacny)*. Dzięki poecie Raabe otrzymał stypendium we Włoszech, a później objął katedrę rysunku na uniwersytecie w Bonn. Po latach Raabe powrócił do Wrocławia i wykładał w szkole sztuk pięknych.

Intensywny tryb życia, mnogość posiadanych talentów i zainteresowań, łatwość nawiązywania kontaktów, pełnienie eksponowanych funkcji państwowych oraz częste podróże powodowały, że

Goethe był powszechnie znany i wciąż poznawał nowych ludzi. Świadczą o tym choćby obszerne skorowidze nazwisk w biografacjach, czy publikacjach poświęconych poecie. Na ich tle skromnie prezentuje się ilość zaprezentowanych powyżej postaci, ale jakże cenną kartę historii Środkowego Nadodrza tworzą. Pamięć o nich jest naszą powinnością, mamy tym samym wkład w europejskie dziedzictwo kulturowe.

Bibliografia:

1. Czarnuch Zbigniew, *Arsenał Gorzowski, Anna Luiza Karschin*, Gorzów 1998.
2. Friedenthal Richard, *Goethe – Jego życie i czasy*, Warszawa 1971.
3. Majchrzak Jerzy Piotr, *Na peryferiach historii*, Żagań 2005.
4. Majchrzak Jerzy Piotr, *Suibusium felix ...: epizody z 700 lat dziejów Świebodzina i okolic*, Świebodzin 2001.
5. Maliszewski Julian, J. W. *Goethe na Śląsku*, Opole 1993.
6. Milska Anna, J. W. *Goethe – Listy miłosne*, Warszawa 1971.
7. Oellers Norbert i Steegers Robert, *Spotkajmy się w Weimarze*, Poznań 2004.

Internet: Bibliotheca Augustana, MDR.de, Wikipedia.

* * *

nie mogę zapomnieć jej twarzy

pełna zachwytu
życia
pasji
odwagi
z głową uniesioną
pewna kroku i spokojna
mijała ratusz

był czwartek

podobno we wtorek
miała próbę samobójczą

nie znam jej imienia

* * *

kimkolwiek jesteś
obserwuj nas

gdy przemijanie ponad nasze siły
a starania niedoceniane przez żywych
obserwuj nas

tylko daj czasem znak
że patrzysz
pomóż wstać gdy upadamy

zagadko tysięcy teologów

* * *

ćma baletnica
trzeпоce kruchymi skrzydłami

zadziera nosa
krzyczy
głośniej i głośniej

przestała

ciekawość owada
nabiła ją na języki świec

jeszcze wzdryga
ostatnią nutą życia
w gorących łzach świecy

z rozpaczy czy z uciechy

sandał

moja stopa do połowy opalona
część stopy sandał chowa

jak z prawdą bywa

zawsze do połowy
za sandałem ludzkiej głupoty

Pięć dni w Cottbus, czyli Europa wzdłuż cienkiej, niebieskiej linii

Cienka, niebieska linia ma kształt perforowanej taśmy filmowej. Wystarczy dreptać wzdłuż niej choćbuskim deptakiem, ulicami, przez torowiska... i zawsze się trafi do któregoś z czterech kin Festiwalu Kina Wschodnioeuropejskiego.

Ostatnia 16. edycja choćbuskiej imprezy (14-19 listopada) była szczególna. Wypełniona sala Teatru Miejskiego posłusznie powtarzała za prowadzącym uroczystość otwarcia: - Chosiebusz... Choszebusz, Chocze... W kularach goście z zagranicy pytali: - O co chodzi z tymi Serbołużyczanami? Z tym napisem „Radnice” obok „Rathaus”? A dyrektorujący festiwalowi od 10 lat Roland Rust tylko się uśmiechał. Udało mu się celnie wpisać swoją imprezę w obchody 850-lecia Choćebuza i podbić zainteresowanie korzeniami tej części Niemiec. A przecież R. Rust już kilka lat temu mocno zaakcentował serbołużyckie pochodzenie Cottbus. Wszak festiwalowa nagroda - szklana statuetka - nosi serbołużyckie imię Lubina.

Piramida szczęścia

Plakat festiwalu: na czerwonej piramidzie litery „Chosebusz”, ułożone niczym słynny „Hollywood” w Los Angeles. Tylko przewrotny żart autora? Aluzja do amerykańskiej Fabryki Snów? Może, trochę... W końcu w Cottbus filmów się nie kręci, ale też nie tylko je pokazuje. To tu od lat pod szyldem Connecting

Cottbus spotykają się producenci, dystrybutorzy, szefowie kinematografii kilkunastu krajów Europy Środkowej i Wschodniej, by dogadywać sprawy międzynarodowych koprodukcji. Tu przedstawiciele 17 festiwali w Moskwie, Warszawie, Kijowie, Belgradzie, Sofii, Tallinie, Zagrzebiu czy w Trieście „sprzedają” sobie nawzajem najnowsze, najciekawsze tytuły.

Ale jest jeszcze piramida. Ta na plakacie znów nawiązuje do historii Cottbus. Wszak dwie piramidy - na wodzie i na ziemi - kazał usypać w swoim słynnym, pięknym parku Hermann Fuerst von Pueckler-Muskau. A działo się to na początku drugiej połowy XIX wieku.

Piramida jest tu symbolem fascynacji kulturą Egiptu. Trochę to kosmopolityczne? Wydumane?

Nie w Cottbus, gdzie na ulicznych tabliczkach pod słowem „Strasse” stoi słowiańska „Droga”.

Nie w Choćebużu, gdzie na ulicy ciągle mijasz ludzi trzech ras.





Nie w Cottbus, gdzie na studenckiej dyskotekce słyszysz jak młodzi Ukraińcy klną... po polsku, bo... „A jak ma być inaczej, skoro dwa lata mieszkamy w pokoju z Polakiem?”.

Taki bliski obcy

Kino (mniej komercyjna odnoga tej Muzy) zwykle się kojarzy z awangardą. Łamaniem reguł, ruszaniem tabu... Dla piszącego te słowa Europa zaczęła jednoczyć się w Cottbus już 16 lat temu. A jeszcze wcześniej, bo w 1989 r. w Łagowie - na Lubuskim Lecie Filmowym, które wtedy zapragnęło być „oknem” na kinematografie sąsiadów.

Dziś, kiedy goście chociebuskiej imprezy spieszą na finałową galę w Hali Miejskiej po czerwonym dywanie, witani flesztami przez fotoreporterów, kiedy pod wejście zajeżdżają limuzyny - festiwal pachnie Cannes czy Berlinem. Ale to tylko zwodniczy blask celebry potrzebnej mecenasom i sponsorom (impreza kosztuje sporo, skoro tylko pula nagród wynosiła w tym roku 56,5 tys. euro!).

Festiwal nie stracił swej istoty: pomaga zbliżyć się do obcego, do sąsiada na wyciągnięcie ręki (czasem „uzbrojonej” w kufel piwa). I po „obcym” już nie ma ani śladu.

Z czego śmieją się Rumunii

Idąc wzdłuż namalowanej między najważniejszymi punktami festiwalu,

niebieskiej linii trafiasz przed wielki ekran w Hali Miejskiej. Po półtoragodzinnym seansie spadasz ze śmiechu z fotela (wraz z resztą międzynarodowej publiczności), bo Rumuni w filmie „12:08 Bukareszt - był pan tam czy nie był?” pokazują, że obalanie dyktatora Ceausescu 16 lat temu to temat na pyszną satyrę o rodakach. O cudzie (czasem alkoholowej) niepamięci, fałszywej martyrologii.

Za chwilę na tym samym ekranie odkrywasz - pokazywany pod szyldem „Narodowe hity” - „Bumer 2”, czyli, że Rosjanie też mają swojego Pasikowskiego, który obsadza w swoich sensacyjnych filmach odpowiednika Bogusława Lindy: porachunki mafii, tajnych służb, pościgi terenowymi limuzynami...

A przed 22.00 gonisz po niebieskiej linii do Weltspiegel. To stare kino uruchamia się tu już tylko na czas festiwalu. I to dla tego budynku prawdziwa fiesta! Kolejka do kasy wygasa wraz z kartką za szybą: „Bilety wyprzedane!”. Co przyciągnęło tu tych 400 szczęśliwców (ci, co się dostali)? Tzw. „Długa noc krótkiego filmu”, czyli etiudy studentów różnych szkół filmowych. Ich nazwiska nic wam nie powiedzą. Na razie.

Ale to tu Bartosz Paduch - student wydziału radia i telewizji w Katowicach - pokazuje swój 9-minutowy „x 2”: rzecz o skinie i punku, którzy nagle dowiadują się, że nie bez powodu noszą to samo nazwisko, choć przecież znają się tylko z barykad nienawiści i uprzedzeń.

Powrót do korzeni

Tak, reżyserzy z Czech, Rosji, Węgier, Niemiec, Polski, Bułgarii czy Rumunii, których filmy pokazuje się w Cottbus grzebią nam w genealogicznych trzewiach.

Mieszają w korzeniach?! Ależ skąd. Tam już dawno namieszali nasi przodkowie. Jeśli już, to filmowcy mieszają nam w głowach. I potem trochę boli. Najlepsza tabletką na taki „ból głowy”? Bilet na kolejny festiwal w Chociebużu!