



Bracia Karamazow
st. Teatr

"GLOB"
SPÓŁDZIELNIA PRACY

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53
tel. 813 42 34 tel./fax 813 44 95

TWÓRCZOŚĆ
00-490 WARSZAWA
ul. Wiejska 16

8

08 - 2000

na widnokręgu

DOSTOJEWSKI — PRZECIW MARSKOŚCI SUMIENIA

Pierwszą wersję inscenizacji opatrzoną pod tytułem — *Dialogi o miłości i zbrodni, o Bogu i szatanie z powieści „Bracia Karamazow” Fiodora Dostojewskiego* Krystian Lupa przygotował jako dyplom studentów szkoły teatralnej w 1988 roku. Dwa lata później spektakl w kształcie znacznie rozszerzonym, obejmującym już nie tylko wybrane dialogi, ale większość powieściowych wątków i postaci, został zrealizowany z aktorami Starego Teatru. Spektakl szkolny przy ulicy Warszawskiej był szkicem, rozbudowaną wielogodzinną etiudą, ten na Scenie Kameralnej dziełem przełomowym w biografii reżysera.

Powtórna premiera wyraźniej uświadamia ewolucję, jaką w ostatnim dziesięcioleciu przeszedł jego teatr. Oglądamy ją dzięki dyrektorowi Festiwalu Jesiennego w Paryżu. Po sukcesie *Lunatyków* Hermana Brocha w Odeonie, co miało miejsce w ubiegłym roku, postanowił pokazać francuskiej publiczności spektakl według Dostojewskiego, który wiele lat temu oglądał w Krakowie. Namówieni przez niego dyrektorzy teatrów w Antwerpii i Wiedniu wyłożyli pieniądze na produkcję przedstawienia Lupy, które dzięki temu objedzie jeszcze pół Europy.

Formalnie jest to wznowienie: ta sama adaptacja, reżyser, muzyka, aktorzy. Zniszczeniu uległy dekoracje i kostiumy, lecz tu także — poza wyostreniem ich rodzajowości głównie poprzez kolor, korekty przestrzeni — zmiany są niewielkie. Można powiedzieć *déjà vu*, ale nie byłaby to prawda, przynajmniej niepełna. Po dziesięciu latach ten spektakl, pisany na inną biologię zespołu, nabrał siły i powagi, swobody oraz nowych odważnych tonów. I co najważniejsze, rozszerzył skalę emocjonalności o bardzo specyficzne poczucie humoru. Diapazon doznań wzbogacony niewymuszonym komizmem dodaje przedstawieniu nie tylko lekkości, ale przede wszystkim wielowymiarowo kontrpunktuje powagę, tragizm poruszanych

problemów. Wszystkie jego elementy wydają się organicznie do siebie przylegać, co nie zawsze zdarzało się poprzednim wersjom. Proces dojrzewania spektaklu trwał więc długo, ale za to osiągnął intensywną polifonię aktorskich kreacji, jakich próżno szukać na innych scenach, choć dobrych aktorów tam nie brak.

Ponadto warto sobie uświadomić, jak bardzo ostatnia dekada zmieniła także nas widzów. Niewykluczone, że spektakl rozminął się wówczas ze swym czasem. W momencie premiery w kwietniu 1990 roku, nasze życie zdominowały skoki politycznej transformacji, rozumianej powszechnie jako nadejście samej szczęśliwości. Wszystko, co istotne, działo się w parlamencie, na ulicy, w gazetach. Społeczne wydawało się ważniejsze od indywidualnego. Siła zbiorowych uniesień tłumiła poszczególne wątpliwości. Zwłaszcza w tamtym czasie krytyka kościoła rzymskokatolickiego, analiza ateizmu, jaką podejmował w swej najdojrzałszej powieści Dostojewski, wobec entuzjazmu z odzyskanej wolności, w czym ważny udział miał Kościół katolicki, brzmiała wręcz anachronicznie, jakby z innej planety.

Wszystkie te czynniki zdecydowały o interpretacji wymijającej czyli estetycznej. *Braci Karamazow* Krystiana Lupy odbierano wtedy głównie jak eksperyment formalny, kształt sceniczny przyćmił to, co najważniejsze — problem indywidualnego sumienia. Zasadnicze pytanie powieści — Jest Bóg czy go nie ma? I wynikające z niego dalsze — o winę poszczególnego człowieka, jego wolność w czynieniu dobra i czynieniu zła, o odpowiedzialność Boga za cierpienia niewinnych — dziś, po wojnie w Jugosławii, tudzież rodzimych przypadkach naruszania podstawowych norm moralnych, o co już nie można oskarżać systemu, wydają się o wiele bardziej konkretne niż przed laty.

To, co się dzieje w przezroczystym pokoju Lupy, przykuwa uwagę nie tylko dlatego, że otoczony jest on z czterech stron czarną tiulową

siatką, a w miarę potrzeby może się po scenie przesuwając bliżej lub dalej ku proscenium, by powiększać lub oddalać dziejące się w nim wydarzenia. Przypomina on wielowymiarowy ekran, na którym wyświetlane są stany serca i umysłu bohaterów albo salę operacyjną, gdzie pod skalpelem niewidocznego chirurga znajduje się świadomość, sumienie, rzadko ujawniane pragnienia, ciemne instynkty.

Kwadratowy pokój wraz ze zmianą kilku mebli i sprzętów staje się coraz to innym miejscem akcji, choć lepiej byłoby powiedzieć, że stale pozostaje przestrzenią życia wewnętrznego bohaterów, a zmiany miejsc są tylko daniną złożoną konwencji powieściowej i teatralnej. Przestrzeń ta ogarnia wszystkie plany duchowości bohaterów, targanych niepospolitymi namietnościami, obejmując również ich wizje senne, marzenia, majaki na jawie, wewnętrzne spory.

Oczywiście reżyser środkami teatru różnicuje owe stany ducha. W ciemną, duszną przestrzeń, proporcjami okien i drzwi zdradzającą rosyjską prowincję, wpuszcza „malarskie” światło. Raz przypomina ono kopiec łójówkę, która sącząc jasność z jednego punktu wydobywa z mroku kontury wykrzywionych cierpieniem twarzy, np. u Gruszeńki (Katarzyna Gniewkowska) miotającej się między tęsknotą, a chęcią zemsty na dawnym kochanku. Kiedy indziej jak u Caravaggia, pada silnym promieniem wydobywając dramatyzm starannie, na wzór jego płócien, ustawionych sytuacji, jak to ma miejsce w pierwszej scenie wizyty Karamazowów w monasterze starca Zosimy (Andrzej Hudziak). Zwłaszcza niesmaczne prowokacje, bluźnierstwa starego znienawidzonego ojca (Jan Peszek) podkreślone są właśnie punktowym oświetleniem. Innym razem jasność, padając zza umieszczonego po lewej stronie okna jak u Vermeera, oświetla promykami nadziei postać siedzącą na wózku kalekiej Lizy (Beata Fudalej).

Światło u Lupy potrafi też rzeźbić sny i halucynacje wyraźnie oddzielając je od scen „realistycznych” dziejących się na przykład w salonie głupawej Madame Chochłakow (Maria Zajączkówna-Radwan) czy pretensjonalnie napuszonej Katarzyny Iwanowny (Agnieszka Mandat), niezdolnej odróżnić uczuć do Dymitra i Iwana albo w restauracji w Mokrem, dokąd pojechała Gruszeńka ogarnięta wspomnieniem dawnych uczuć, a za nią oszalały z miłości Dymitr (Zbigniew

Ruciński) ze skradzionymi ojcu pieniędzmi.

W scenie przesłuchania Dymitra na policji, rozgrywanej na proscenium, w konwencji drobniawego realizmu, słabe światło wydobywa zza czarnej ramy pokoju postać ojca w czerwonym szlafroku oczekującego na przyjście Gruszeńki, potem szamotaninę za czerwonym parawanem i wreszcie jego zwłoki ułożone jak na obrazie Holbeina Młodsze *Martwy Chrystus*, który zrobił na Dostojewskim w Dreźnie ogromne wrażenie. Wizja przesłuchiwanego Dymitra dramatyczniej; po pewnej chwili ojciec ukazuje mu się tuż obok, w pokoju przesłuchań, w koronie cierniowej i białej szacie zmartwychwstałego króla.

Biały, rozproszony równomiernie blask światła dramatyzuje w inny sposób wizję Aloszy (Paweł Miśkiewicz) — Przemiany w Kanie Galilejskiej. Jej kontrapunktem jest pojawienie się zamiast spodziewanej postaci zmarłego Zosimy, osoby żywego ojca — Fiodora Karamazowa. Lupa tak komponuje sceny, by światło fizycznie i metaforycznie wielokrotnie cienie na postaciach bohaterów, z niebywałą frajdą, a nawet bezwstydem otwierających przed sobą najciemniejsze zakamarki własnych dusz. Podobnym celom rozszerzenia znaczeń służą cytaty muzyczne. Słynna pieśń *Erbame dich* (śpiewana po scenie zaparcia się Piotra) *Pasji według św. Mateusza* Bacha uwzniośla tonację żalu scenę wizji Aloszy w Kanie Galilejskiej, uważaną za najgłębsze wyznanie wiary w dziele Dostojewskiego. Następuje ono, przypomnijmy, po chwili wielkiego zwątpienia, czyli po rozmowie z Iwanem, szermującym przykładami cierpienia niewinnych dzieci, na które w obronie dobroci Boga nie ma żadnych argumentów.

Fragment *Mszy h-moll* Bacha — *incarnatus, crucifixus, resurexi* — towarzyszą majakom Mitii, kiedy to jego dręczona wyrzutami sumienia wyobraźnia przekształca bójkę za parawanem w morderstwo Ojca, a potem w jego Zmartwychwstanie. Muzyka kwartetu smyczkowego Schuberta towarzyszy zmaganiom Lizy z kalectwem dopełniając je czystym liryzmem. Jej reakcje naznaczone są histerią i przewrotnością, choć tłumaczy je niezawinione cierpienie, którego młoda dziewczyna nie potrafi unieść psychicznie, dręcząc najbliższych, jakby oni byli winni jej nieszczęścia.

Kryminalna intryga, opleciona wokół zbrodni ojcostwa, służąca pisarzowi za pretekst rozważań o Bogu i cierpieniu, o wierze i zwątpieniu nie jest tym, co interesuje Lupę najbardziej. Nawet jej dokładnie nie opowiada, rezygnuje ze sztandarowego fragmentu powieści — *Poematu o Wielkim Inkwizytorze*, wydarzenia markuje raczej, niż je rozwija. W ostatniej, niezwykłej scenie rozmowy Iwana (Jan Frycz) z diabłem, czyli ze swoim gorszym wcieleniem przybierającym twarz i postać Smierdiakowa (Piotr Skiba), nie wprowadza Aloszy z wiadomością o samobójstwie ojcostwa. Widzowie nie dowiedzą się więc, że to właśnie on, bękart spłodzony przez ojca z kaleką, okazał się jego mordercą.

O wiele ważniejsze pozostają dla reżysera dialogi i wewnętrzne monologi wszystkich czterech synów starego Karamazowa. Wszyscy bowiem są temu morderstwu winni, bo choć faktycznie spełnił je syn z nieprawego łoża, to przecież pozostali mają w tym, co się stało, swój udział. Wszyscy pragnęli bowiem unicestwienia tego kaboty i rozpustnika, egoisty i bluźniercy, ponieważ swoim zachowaniem naruszał moralny ład świata, choć wedle przykazań powinien być jego strażnikiem. Mimo wszystkich racji, jakie przemawiają przeciw grzesznemu Fiodorowi Karamazowowi, żadna z nich nie usprawiedliwia zabójstwa. Każdy z braci jest więc winien, nawet Alosza, który tylko odczytał intencję ze słów Iwana.

Spektakl rozpoczyna się pytaniem — Ktoś ty jest? Alosza Karamazow — pada odpowiedź. Kończy się zaś triumfalnym zawołaniem — Skoro Boga nie ma — wszystko wolno!!! Wykrzykuje je nagi Diabeł, w kusej koszuli wprost w twarz Iwanowi, którego rozgorączkowana wyobraźnia powołała do życia. Zjawił się przedtem obleśny, prowokacyjny, śliski jak wąż kusiciel, leżąc na podłodze pod brudną pierzyną, wymachiwał nogą przekornie i radośnie. Bies wyległy z mroków duszy, by ogromnieć w koszmarnych przywidzeniach. Nocna rozmowa Iwana ze swoim sobowtorem, rakiem wyzwolonego i wątpliwego umysłu, poraża swoją siłą. Śmieszna i tragiczna, nasycona cierpieniem i zwątpieniem zamyka spektakl pytaniem o granice ludzkiej wolności. Wraz ze sceną otwierającą spektakl staje się kłamrą rozważań o tożsamości współczesnego człowieka. Cierpiącego na

marskość sumienia. Indywidualna odpowiedzialność człowieka została w dzisiejszym świecie zastąpiona naukowo wyjaśnionym wpływem środowiska, biologii, polityki, ideologii, stosunków społecznych i wszystkiego, czym można usprawiedliwić każdą podłość. Spektakl Krystiana Lupy przypomina, za Dostojewskim, zasadniczą kwestię europejskiej duchowości — potrzebę indywidualnego sumienia. W polifonicznej powieści znajdziemy tyle samo argumentów za jak i przeciw wierze. Ale fakt, że stawiał te kwestie wyznawca prawosławia, najwybitniejszy komentator Ewangelii wśród pisarzy, przy tym zagorzały krytyk instytucji kościoła rzymskokatolickiego oraz zachodniej umysłowości poddanej kultowi rozumu, nie pozostaje bez znaczenia.

* * *

Bracia Karamazow to spektakl w biografii Lupy przełomowy. Przemyslenie sytuacji człowieka współczesnego poprzez pryzmat rosyjskiego pisarza, filozofa i myśliciela dało reżyserowi narzędzia, może też odwagę, zmierzenia się z duchowością innego kręgu kulturowego. Od tego czasu poświęcił się on niemal całkowicie adaptacjom prozy, zwłaszcza tej powstałej w orbicie Wiednia. Stolicy imperium, którego upadek przypieczętował koniec wieku XIX, ale też nie likwidując narosłych konfliktów, by się tak wyrazić społeczno-ideologicznych, dał początek okrucieństwom wieku właśnie mijającego. To w końcu w noclegowniach Wiednia studiując pilnie nacjonalistyczne gazetki i programy politycznych organizacji wychował się przywódca III Rzeszy. To w malowniczych czasach wiedeńskiej dekadencji, zwanej apokaliipsą, tkwią korzenie współczesnego postmodernizmu i europejskiej duchowości.

Kompletnie, wydawałoby się, niesceniczne powieści jak *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila, *Malte Rainera* Marii Rilkego, *Kalkwerk* Thomasa Bernharda, *Lunacy* Hermana Brocha przygotowani w dwóch częściach — *Esch*, albo *Anarchia* i *Hugenau*, albo *Rzeczowość* określiły teatr Lupy zarówno w sensie estetycznym, jak i poruszanej problematyki. Kryzys wartości, upadek życia duchowego, powodujący chaos pojęć, magmowata, nie zakotwiczona ani w religii, ani w filozofii egzystencja jednostki rzadko

stawały się przedmiotem zainteresowania dramaturgów rysujących konflikty znacznie ostrzejszą kreską. Swoje miejsce znalazły w prozie Austriaków, wspaniałych spadkobierców Nietzschego, przyglądających się z wielką uwagą niejasnym, skrytym, sfalszowanym aspektom egzystencji mieszkańców wielkiego miasta, poddawanych wpływom wielu ideologii oraz rozmaitym manipulacjom, jakie dziś nazywamy kryzysem europejskiej duchowości.

Ale najpierw teatr, czyli reżyser i jego aktorzy, musieli stworzyć odpowiednie instrumentarium, by owe powieści mogły się stać budulcem wielogodzinnych, wybitnych spektakli, charakteryzujących się zupełnie osobną technologią reżyserowania. Estetyka przedstawień Lupy pozostaje bardzo bliska codzienności i zwykłego życia, choć trudno ją określić jako realizm czy naturalizm. Elementem najbardziej rzucającym się w oczy pozostaje czas przedstawień rozciągnięty ponad konwencjonalne normy, zbliżający się jak najbliżej rzeczywistego, choć nigdy z nim nie zrównany. Owe chwile bezruchu, ciszy, powolnego ciemnienia lub rozjaśniania światłem przestrzeni, zanim nie przerwie ich szept aktorów przecinający milczenie jak krzyk, dają widzowi możliwość pogrążenia się w tajnych zakamarkach duszy, analizie własnego sumienia.

Podobną zasadą możliwie maksymalnej autentyczności rządzi się scenografia budowana z prawdziwych elementów architektonicznych — starych, zużytych drzwi, okien, pękniętych tynków, zniszczonych tapet, mebli, sukien, przedmiotów codziennego użytku noszących ślady lat. Wszystkie te elementy nie pojawiają się na scenie jak replika prawdziwego wnętrza z odjętą czwartą ścianą, lecz ustawiane bywają zgodnie z kompozycją plastyczną przestrzeni, ułatwiającą aktorom wydobywanie sensów całości. Mroczny koloryt tych wnętrz, poza którymi czuje się inną przestrzeń, słysząc szum deszczu, śpiew ptaków, odgłos miasta, stukot pojazdów o bruk ulicy lub bicie dzwonów koresponduje z niejasnymi wnętrzami dusz bohaterów błądzących po labiryncie życia. Jak lunatycy stąpają niepewnie w poszukiwaniu kierunku, tak bohaterowie Lupy po omacku poszukują idei, która mogłaby nadać ich egzystencji porządek, zorganizować ją wokół sensu. Jakiegokolwiek. Bez niego grzęzną w nijakości,

nerwicowych kryzysach, totalnym zwątpieniem. W kontaktach z innymi poszukują przynajmniej nadziei, że porozumienie jest lub będzie możliwe, tak samo jak znalezienie zasady usprawiedliwiającej ich codzienną szamotaninę. Pochlōnięci uprawianiem sobie tylko znanych rytuałów psychicznych, demonstrowaniem przed partnerami garderoby duszy, lęków, majaków okazują się zupełnie bezbronni wobec życia. Śmieszni, gdy odkrywają naiwnie swe pragnienia, okrutni, gdy poddają presji innych.

Najważniejsza więc — poza sposobem zorganizowania czasu i przestrzeni — pozostaje w tym teatrze gra aktorów. Stapiających się z graną postacią tak intensywnie, by słowa być i grać znaczyły to samo. Często, choć nie zawsze, aktorzy Lupy, pozbawieni manier gwiazdorstwa potrafią wywołać w widzach poczucie, że oglądają na scenie samo życie, tak bardzo ich zachowanie pozbawione jest aktorskich póż, ornamentów, charakterystycznie podniesionego głosu czy wyrazistego, teatralnego gestu. Podobnie jak w przypadku czasu i przestrzeni, aktorzy dają bardzo sugestywne wrażenie prawdziwego życia, mimo że bardzo świadomie, cytując na podobnej zasadzie rzeczywistość, filmy czy malarstwo, komponują intensywne bycie swych postaci.

Gdyby Krystianowi Lupie szło o samą estetykę, epatowanie efektami, eksperymentem itp., nie warto byłoby się jego teatrem zajmować bardzo poważnie. Ale trudno nie zauważyć, że od ponad dziesięciu lat Scena Kameralna Starego Teatru (tam powstają jego najważniejsze spektakle) stała się specyficznym laboratorium teatralnym, gdzie prowadzi on badania nad współczesną duchowością, czyli nad tym, co stało się z człowiekiem w Europie mijającego wieku. A co wiąże się z kryzysem wiary lub erozją świadomości religijnej. Śmierć Boga na Zachodzie ogłosił Nietzsche, a w Rosji Dostojewski i choć minęło ponad stulecie, te podstawowe pytania stanowią nasze uniwersalne dziedzictwo, wciąż domagają się określenia.

Elżbieta Baniewicz

Stary Teatr w Krakowie — *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Przekład Aleksander Wat, adaptacja, reżeria i scenografia — Krystian Lupa, muzyka Stanisław Radwan. Wznowienie 18, 19 grudnia 1999 r.

PRYWATNA HISTORIA POEZJI

26 IV 2000

Czuł się drzewem. Białoszewski chciał być drzewem. Chociaż krępujące to niechodzenie, ale przedtem już leżał. Żył dłuższy czas tylko leżąc. Od leżenia tylko krok do bycia drzewem. Chciał być drzewem chodzącym. Patrz *Ruszę z miejsca* w: t. *Odczepić się*, 1978.

27 IV 2000

Świtez ma wieszczka. Krym i Rzym, i Wilno, i podziemia warszawskiej Katedry. Wieszczka mają blokowiska — to Stróż-Latarnik.

Z wiersza *Na nowym punkcie* (t. *Odczepić się*, 1978):

Potem w ramach wywiadu
— Co pan powie o człowieku?
Niech pan powie o kwiatach.
A ja nic.
— Jest pan tym stróżem rzeczywistości.
— Właśnie stróżem.
— Kto ci kupił takie róże?
— Sam sobie.
— O —

Inna sprawa, czy stróż może być wieszczem. Może?

Koniec wiersza Mirona Białoszewskiego *Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca* (t. *Odczepić się*):

Mińmy.

My.

Wy, co latacie
i jesteście popychani.

Nieprawdopodobny Białoszewski. W sposób prosty i niespodziewanie zrozumiały w krótkim wierszyku zaprojektował blok z cechami realności, z cechami wysokości, z cechami metafizyczności. Latający jako naddatek.

Kto lata? Kto jest popychany? Jakiej przestrzeni strzeże poeta?

28 IV 2000

Pustej.

Przestrzeń blokowisk u Białoszewskiego to Mars Warszawy. Jakież hałasy rur, jakież klatki, korytarze, jakież widoki na topole, na ptaki. Samotność latarnika, który nad swym wysokim gniazdem ma jeszcze hałasującą podłogę.

Gdyby nie poezja byłibyśmy w miejscu beznadziejnym. Przekład na sztukę ratuje.

A już dezintegracja miała się udać.

Przecież to specjalnie mieszano środowiska. Rozdzielano i napuszczano jedno na drugie, żeby się rządziło masą.

29 IV 2000

Blokowiska rosły i wędły w tej samej chwili.

30 IV 2000

w nocy wszystkie zielska szare

Miron Białoszewski *Przejeżdżam teraz w dzień klusem* (t. *Odczepić się*).

1 V 2000

Paweł Althamer, rok urodzenia 1967, i blok-potwór na Bródnie, rok urodzenia nie podany, lata siedemdziesiąte. Typowy produkt dobrobytu schyłkowego socjalizmu. Wielka płyta, dziesięć pięter, sto siedemdziesiąt rodzin.

Udało mu się — Althamerowi — zintegrować nieintegrowalne (? , integrowalne).

Umówił się ze wszystkimi, że zapalą i zgaszą światła w jednym czasie w sposób zaplanowany. Wobec czego 27 lutego 2000 roku ukazał się tłumom (bo byli i tłumy) i fotografom napis „2000”.

(Galeria) Foksal, bo i ona jedną z matek dzieła, wyszła na Krasnobrodzką 13.

Niedowierzający wyszli na dudka.

2 V 2000

Białoszewski jakby z musu decydował się na dostrzeżenie pewnych objawów stanu starości, ale być starym poetą nie zamierzał.

Różewicz decyduje się być starym poetą. Czy za Staffem? Nie. Staff nigdy by nie pomyślał o emeryturze albo powiedzmy, może nie o „emerytalnym” słowie w wierszu. Leopold Staff *List*, (t. *Dziewięć muz*, 1958):

Pytasz mnie, jak się czuję. Tak jak czuć się może
Człowiek dość pełnoletni w końcu listopada,
Gdy w niebie zmierzch pochmurny i błoto na dworze,
A za oknem bez przerwy deszcz ze śniegiem pada.

[...]

I jestem zawsze ufny i pełen pewności,
Czekając niezachwianie tej chwili jedynej,
Gdy ujrzę, że na świecie są same radości,
I zegar na raz wszystkie wskazuje godziny.
1953

Tadeusza Różewicza *prognoza do roku 2000*:

mój najlepszy wiersz
nie został jeszcze napisany

brzmi to jak obietnica
i pogróżka pod adresem
warszawskich poetów

mogę ich jednak pocieszyć
że mój najgorszy wiersz
też nie został napisany

tymczasem czytam
stare gazety
i przesiaduję w kuchni

poeta *emeritus*

I to w tomie *zawsze fragment* wydanym w roku 1996. Jednak ten 2000 każdemu się wciśkał w wyobraźnię. I zupełnie niespodziewanie dla wszystkich przybył. Już 1996 człowieka postarzał, a co dopiero 2000.

Ale to tylko prognoza do 2000, a emerytura czasowa.

Zanim się spostrzegliśmy, Różewicz został starym poetą.

Już w marcu 1989 roku twierdził, że daje uciekać wierszom. Nie zmusza się do realizowania ich. Przeciwnie niż dawniej.

Wiersz *teraz* (t. *Płaskorzeźba*):

dawniej
czuwałem
w każdej chwili
mogła mnie napaść poezja
biegłem do utraty tchu
za obrazem który się poruszył

W *czytaniu książek* (t. *Płaskorzeźba*) czas zachowuje się jak czas.

Niewidocznie. Ledwie urodzony w roku 1921, ledwie zaczytany w czymś w roku 1978, już czyta co innego w roku 1984, ale rzuca to, żeby kontynuować czytanie w roku 1978. Coraz częściej nie zdąża dokończyć listów, wierszy, opowiadań, a one coraz częściej nie zdążą osiągnąć adresata.

19 maja 1988 roku
byłem w Buczkowicach
u Stanisława Gębali
właśnie zegar na kościelnej wieży
wybił godzinę dwunastą

Głos Rembranta (z książki którą zamkną-
łem):

Zostań w domu
— mówił do młodego artysty,
który chciał jechać w świat —
zostań w domu. Życia nie starczy
na poznanie cudów, jakie
się tam znajdują...
siedzę pod jabłonką
na otwartym zeszycie drżą
cienie gałęzi
jabłonka przekwita
płatki opadają na stolik
na trawę na książkę

3 V 2000

Nie można pojąć, dlaczego Gustaw Zemła wprowadził Henryka Sienkiewicza w depresję. Tak smutnego spojrzenia nie ma żaden z pomników Warszawy, a powody by się znalazły. Nie tylko „Bar... wzięty!”.

Nowy pomnik w Łazienkach jest piękny w swoim dziewiętnastowiecznym rodzaju. Zemła dziewiętnastowieczny, na zamówienie państwa Porczyńskich. Jakby tam stał wiecznie. Bluszcz i zieleń. Może dobrze, że się nie widzą z Chopinem.

Dopiero co natknęłam się (23 II 2000, *Prywatna historia poezji*, 29 II 2000) na list Sienkiewicza (z 23 II 1899) w sprawie wspólnego (nigdy nie powstał), pomnika Krasińskiego i Słowackiego, a już stoi pomnik Sienkiewicza.

5 V 2000

Przez Warszawę przeszły szkoły imienia Sienkiewicza. Właściwie najciekawsze było to, że poziom znudzenia nie odstawał od normy znudzenia nastolatków w szkole. W każdym razie podobno tak wyglądało. Może to pozór. Dziś, w obecności szkół jego imienia, odsłonięto jego pomnik. Niektórzy mieli stroje historyczne — z wypożyczalni.

7 V 2000

Do mej historii kajetów. Pierwszy kajet zaginiony, ale opisany. Maria Kurecka *Niedokończona gawęda*:

„Urzeczenie antykiem trwało do ostatnich szkolnych lat, a nawet się pogłębiało. Gruby, chyba z 600-kartkowy gładki brulion w połyskliwej, tekturowej, jasnobrązowej okładce, spo-