

się pół metra nad powierzchnią bagna. W rezultacie tego niskie sosny i brzozy porastające je z rzadka, wyglądały jakby posiadały jedynie pół metrowy najniższy fragment pnia i czubek różnej, w zależności od drzewa, długości. Zaś ich środkowa część znikła za sprawą jakichś czarów.

Wrażenia, których doznaje się w związku z mgłą są różne, niekiedy diametralnie różne. A to w zależności od tego czy obserwuje się ją z pewnej odległości (w tym wypadku istotne jest miejsce, z którego prowadzi się obserwację: otwarta przestrzeń czy pomieszczenie), czy też, gdy zbliża się ku miejscu, nad którym zawisła „zawiesina mikroskopijnych kropelek pary wodnej”. Zupełnie inne doznania wchodzi z kolei w grę, gdy otacza ona obserwatora. Ważne jest przy tym to, czy ma się do czynienia z mgłą lekką, białą, gęstą, wręcz nieprzenikną; jak też poranną bądź wieczorną. Nie bez znaczenia, jeśli chodzi o ludzkie doznania, mam tu na myśli jednak przede wszystkim estetykę, może też być postać jaką ona przybiera: obłoku, pasma, kłębow, czy też welonu. Już dawno bowiem zauważono, że mgła, i to bez względu na to, w jakiej prezentuje się postaci, i o jakiej porze, jest bardzo malarskim zjawiskiem atmosferycznym (podobnie jak np. burza, sztorm, chmury, a w o wiele mniejszym stopniu – deszcz, opad śniegu). Przykładem jej częstego wykorzystania, i to z tego właśnie powodu, może być klasyczne malarstwo chińskie, szczególnie to powstałe za panowania dynastii Song (IX i X w. n.e. to złoty okres malarstwa pejzażowego) i Ming. Jest ona bowiem jego istotnym, obok obłoku, elementem. Nie stanowi jednak tematu samego w sobie.

Owa częsta obecność „zawiesiny mikroskopijnych kropelek pary wodnej unoszącej się nad ziemią w postaci lekkiego obłoku” we wspomnianym malarstwie, zresztą nie tylko klasycznym, ma swoje uzasadnienie / wyjaśnienie m.in. w pojęciu Pędzla i Tuszu obecnych we wszelkich opracowaniach dotyczących malarstwa Kraju Środka. Chodzi o przekonanie, że rozcieńczając mniej czy bardziej, w zależności od potrzeb, czarny tusz jest się w stanie oddać wszelkie barwy i ich odcienie występujące w naturze. Uzupełnieniem tego poglądu znajdującego szerokie zastosowanie w malarstwie chińskim, jest koncepcja Jednej Kreski. Według której kreska jest czymś więcej niż linią, konturem, posiada bowiem głębię. Su Dongpo tak napisał na temat tego pojęcia:

Góra, skała, bambus, drzewo, zmarszczki na wodzie, mgły i chmury, wszystkie te rzeczy z natury pozbawione są stałego kształtu, ale każda z nich ma stałą wewnętrzną linię.³

Jedną z konsekwencji braku stałego kształtu jest wynikające z tego „ułatwienie” w malowaniu mgły i obłoków. Tym bardziej, że za określeniem „mglistość” kryje się np. właśnie „brak wyraźnych zarysów, kształtów; niewyraźność»: Mglistość rysunku. Mglistość postaci, przedmiotów, konturów”.⁴

W sumie poglądy teoretyczne i charakter „zawiesiny mikroskopijnych kropelek pary wodnej” zaowocowały, jakby naturalną rozmytością pejzaży namiętnie malowanych przez malarzy chińskich w różnych epokach.

Podobną rolę mgły, jak i chmury, można

obserwować w malarstwie japońskim. I to nie tylko tym inspirowanym zenem. Rola ta wynika bowiem także z bardzo istotnego wpływu kultury chińskiej na japońską (i nie tylko na nią). Przejawem tego, obok np. pisma, było właśnie malarstwo. I to zarówno jeśli chodzi o tematy, techniki malarskie, jak i teorię dotyczącą tej gałęzi sztuk plastycznych.

W malarstwie zachodnim mgła długo nie była obecna (w przeciwieństwie do chmury), podobnie zresztą, jak, mówiąc ogólnie, wszelka mglistość. Pojawiła się w nim dopiero w XVI w. W kolejnych wiekach, z wyłączeniem jednak XX (co będzie w XXI w. czas pokaże), było pod tym względem „coraz lepiej”. A malarze romantyczni mgłę wprost uwielbiali – nie ma w tym przesady (nie pozostawali pod tym względem w tyle, choćby o krok, poeci romantycy). Caspar Dawid Friedrich jest ich przykładem. I to przykładem wyjątkowo, że użyję takiego określenia, mglistym (także chmurnym, wieczornym, nocnym).

¹ Słownik języka polskiego, PWN, Warszawa 1979.

² Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*; Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2006.

³ François Cheng, *Pustka w chińskim malarstwie*; w: *Estetyka chińska. Antologia*, pod red. Adiny Zemanek, Universitas, Kraków 2007.

⁴ Słownik języka polskiego, PWN, Warszawa 1979.

Fizyka smutku

(Dokończenie ze strony 4)

togo, co straciłem”[5]; „Piszę w pierwszej osobie, żeby mieć pewność, że jeszcze żyję. Piszę w trzeciej osobie, żeby mieć pewność, że nie jestem tylko projekcją własnego »ja«, że jestem trójwymiarowy i mam ciało”[6]; „Oto co mnie obecnie zajmuje. Czy cofanie się w czasie z przypominaniem sobie nawet najdrobniejszych szczegółów, włączając wszystkie zmysły, może wywołać punkt krytyczny zmiany? Przeskoczy jakiś mechanizm i Wszechświat ruszy z powrotem z całą swoją maszyną (...). Nie wiem, czy będziemy mogli ingerować w nadchodzące minione dni. Na nowo będziemy musieli przeżyć swoje porażki i depresje, ale i kilka szczęśliwych minut pośród nich”[7]. Ach, ta ogromna potrzeba ciągłego bycia, zbierania historii, opowieści, pamiętania wydarzeń, słów obok niego wypowiedzianych! Strach przed porzuceniem? Cienie dziadka i ojca krążą posępnie obok Georgiego. Podobnie komunistyczna Bułgaria jest nieprzyjemną, tragiczną i komiczną zarazem częścią życia pisarza. Zatrzymać, złapać, jeszcze raz przeżyć. Albo pozbierać wszystko, co się da, te drobiazgi wygrzebane z głębi szafek, szuflad, na dnie garderoby, gdzieś w wersalce pod starymi kołdrami. Zapakować do szkatułki i wysłać w kosmos. Już nie tylko mieć dla siebie, lecz umiejscowić na zawsze we Wszechświecie, niech krąży, tuła się, będzie zawsze. Niech za kilka miliardów okrążeń wróci tutaj, tak jak wróciła do Gospodinowa Bułgaria z lat młodości. Wstrętna, szara, prząśna, ale jakże bliska, bo tworząca jeden czas

dla dziadka, ojca i Georgiego: „Ostatnim razem, kiedy wróciłem do T., zauważyłem dziwne rzeczy. Odbudowano pomnik na placu z 1980 roku”[8]. „W związku z tym wszystkim i z bezowocnymi próbami na cząstkach elementarnych przeszłości nasunęło mi się pewne podejrzenie, które postanowiłem poskromić, zmieniając je w niby-wymyśloną historię”[9].

W rodzinie Gospodinowów opowiadana jest pewna historia. Jeden z dziadków, będąc trzyletnim dzieckiem, został na chwilę zapomniany. Odjechano bez niego. Zasnął na workach z mąką na dziedzińcu młyna. Budzi się: „Mamo? Pierwszy krzyk – to nawet nie krzyk, ma na końcu znak zapytania. Mamoo? Ostatnie »o« się wyduża, ponieważ rozpacza wzrasta. Mamoooo...Mamooooooo...”[10].

Strach. W gardle wielka kula, nie do przełknięcia. Serce i żołądek zamieniają się miejscami. Potężny huk w uszach. Spazmy. Drżenie podrywa całe małe ciało. Ta opowieść ma pierwszą część, dotyczącą wydarzenia sprzed dziesięciu lat. Dłaczego jest pierwsza choć chronologicznie późniejsza? Gospodinow nie przywiązuje wagi do ciągłości opowieści w czasie. A zatem dwunastoletni chłopiec wraca z jarmarku i nie odzywa się. Nie mówi. Zanieważ. Oniemiał. „Tylko muczy”[11]; „Po sześciu miesiącach samo z siebie przeszło”[12]. Wiele lat później ojciec pisarza wspomina coś o minotaurach w piwnicy. Syn pyta, co to jest Minotaur? W odpowiedzi otrzymuje zbiór greckich mitów. Książka i Minotaur pozostają z nim na zawsze. Ale jakże to? Przecież już w 1925 roku dziadek, także o imieniu Georgi, spotyka na jarmarku Minotaura... Czy to ja urodzony w 1913 roku, czy ten, który przyszedł na świat 1 stycznia 1968 roku, jak pisze na pierwszych stronach powieści Gospodinow? To ten, który jest urodzony od zawsze. Gospodinow z mitów. Ten, który wykrzykiwane w rozpacz szeptem »mamo« wywodzi od smutnego, rozpaczliwego wołania zabijanego Minotaura, porzuconego w labiryncie syna: „Jedyną słowem, które we wszystkich językach – ludzi, zwierząt i bestii – brzmi tak samo: Mamooooooo... Labirynt amfiteatru wyłapuje ten krzyk, niesie go między ścianami swoich korytarzy, odsyła w stronę najdalszych odnóg, odbija go i zawraca nieco wykrzywniony do labiryntu ludzkiego ucha jako niekończące się: Muuuuuuuuuuuuuuu... A to jest podmiana. Zupełnie niewielka podmiana. Labirynt zmienił »o« w »u«. Gdyby tylko człowiek wiedział, że to jest to samo słowo, to samo Mamoooo... - historia świata i historia śmierci (nic dziwnego, że chodzi o tę samą historię) byłaby inna” [13].

Jerzy Lengauer

[1] Georgi Gospodinow, „Fizyka smutku”, przeł. Magdalena Pytlak, Wydawnictwo Literackie 2018, str. 54.

[2] Tamże, str. 7.

[3] Tamże, str. 8.

[4] Tamże, str. 47.

[5] Tamże, str. 135.

[6] Tamże, str. 273.

[7] Tamże, str. 277.

[8] Tamże, str. 298.

[9] Tamże, str. 299.

[10] Tamże, str. 20-21.

[11] Tamże, str. 18.

[12] Tamże, str. 19.

[13] Tamże, str. 175.