

m

Krystyna
Pietrych

ó w

O czym (nie)

i a

poeci?

m

ó

i

ę

O czym (nie)

W

poeci?



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

m

Krystyna
Pietrych

ó

O czym (nie)

W

poeci?

i

ą



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2019

Krystyna Pietrych – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, 90-236 Łódź, ul. Pomorska
171/173

RECENZENT

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Rozalia Wojkiewicz

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

INDEKS

Piotr Pietrych

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

© Copyright by Krystyna Pietrych, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08388.17.0.M

Ark. wyd. 13,2; ark. druk. 21,625

ISBN 978-83-8142-376-2

e-ISBN 978-83-8142-378-6

<https://doi.org/10.18778/8142-376-2>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

To, co utajone	7
Co wydarzyło się Leśmianowskiej <i>Niedzieli</i> ?	13
Elegijne dykcje Aleksandra Wata	37
Elegie Piotra Sommera	59
Iwaskiewiczowska <i>Niewygoda</i>	77
Miłosz o ciele, starości i umieraniu. Nowy język czy dramat (nie)wyrażania?	95
O czym mówi Różewicz, gdy mówi o bieli?	115
Herbert w strefie lirycznej	147
Jak milczy Krynicki?	177
Tkaczyszyna-Dyckiego nieustannie ponawiana „pio- senka o...”	199
Co robią dwie Małe Dziewczynki? O dwu późnych wierszach Wisławy Szymborskiej	223
Zwierzęta (u) Szymborskiej, a zwłaszcza sarna, anty- lopa i lwica	235
Amerykańska <i>Podróż zimowa</i> Stanisława Barańczaka ...	255
Świrszczyńska, <i>Jutro będą mnie krajać</i>	273
Sny (u) Szymborskiej	281
(Przed)tekst <i>Wiersza ostatniego</i> Wata	301
Nota wydawnicza	317
Bibliografia	319
Wykaz ilustracji	335
Indeks	337

TO, CO UTAJONE

Tym, co konstytutywne dla interpretacji, jest [...] różnica między nie wprost powiedzianym a domyślnym. Domyślne to margines, chwilowy brak w doskonałości poznania, który sam domaga się swego własnego stłumienia i ze swej istoty skazany jest na zniknięcie w pełnym wyjaśnieniu i całkowitej oczywistości. Nie istnieje atoli żadna oczywistość czy wytłumaczalność, która mogłaby wyczerpać zasoby tego, co nie wprost dane, które w nich tkwi po to właśnie, by nieustannie odnawiać ich znaczenie, i które oparte jest na założeniu, że przeznaczeniem interpretacji jest zawierać prawdę jako niewyczerpalną, nie zaś wyczerpać ją w jakimś uprzedmiotowionym wypowiedzeniu. [...] Filozofia interpretacji może być tylko filozofią tego, co nie wprost powiedziane, jako świadoma faktu, że jedynym sposobem na to, by posiadać prawdę, jest uznać powinność wynikającą z tego, że jeszcze się jej poszukuje [wyróżn. – K.P.]. Interpretacja nie jest bowiem pełnym wypowiedzeniem tego, co domyślne, lecz niekończącą się rewelacją tego, co nie wprost powiedziane, i każdy może zobaczyć ubóstwo, nikłe znaczenie i ograniczenie tego pierwszego w zestawieniu z bogactwem, hojnością i nieskończonością tego drugiego¹.

Na niniejszą książkę składają się szkice, które powstawały z górą dwadzieścia lat – od roku 1996 do 2018. Gdy pisałam te najwcześniejsze, poświęcone dziewczynkom u Szyborskiej, *Niedzieli* Leśmiana czy elegijności Wata, nie byłam świadoma, że rozpoczynam w ten sposób wieloletnią przygodę lekturową, polegającą na czytaniu wierszy poetów polskich, tak by wydobyć z nich głos utajony, niejawny i niejasny, ukryty pod tym co brzmi

¹ L. Pareyson, *Źródłowość interpretacji*, tłum. A. Zawadzki, [w:] *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, wybór, przekład i oprac. M. Surma-Gawłowska i A. Zawadzki, Kraków 2015, s. 99–100.

prosto, jednoznacznie, klarownie. Poszukiwałam tego, co przesłonięte dykcją oficjalną, schowane pod czytelnymi znaczeniami, naruszające sensory (nazbyt) łatwo uznane za oczywiste i ostateczne, usytuowane na granicy języka. Taki krytyczny sposób czytania, podważający utrwalone interpretacje i nakazujący podejrzliwie przyglądać się tekstowi, pozwalał ujawniać się temu, co znajduje się na granicy możliwości wypowiedzenia, co rozszczelnia wierzchnie znaczenia i odtajnia sensory przesłonięte i zagmatwane, nie proponuje jednak w zamian następnego jednoznacznego rozumienia, lecz otwiera proces lekturowych hipotez i niepewności. To próby podglądania tego, co schowane, czego nie widać od razu – aby to wydobyć, trzeba odskrobać najbardziej zastygłą wierzchnią warstwę i dotrzeć do sensów wewnętrznych, nieustabilizowanych, dynamicznych. Dążyłam do odkrycia tego, co tekst mówiąc, jednocześnie skrywa – traktowałam to, co zapisane, jako „symptom tego, co nie mogło się wprost uobecnąć”², co jednak dawało o sobie znać poprzez różnego typu „punkty oporu”³ wobec jednoznacznej i konkluzywnej, domkniętej interpretacji. Moje czytanie jest dynamicznym stanem permanentnego nie/do/czytania, który bliski jest hermeneutycznej lekturze tekstu. Według Gadamera:

Hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka [wyróżn. – K.P.], który chce zrozumieć innego człowieka, albo – chce zrozumieć językową wypowiedź. Ale zawsze chodzi o zrozumienie tego jednego człowieka, tego jednego tekstu. Interpretator, który faktycznie opanował wszystkie naukowe metody, zastosuje je tylko po to, by umożliwić doświadczenie

² A. Burzyńska, *Granice wyrażalności. Dekonstrukcja i problem interpretacji*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, s. 64.

³ Tamże, s. 44; określenie Jacques’a Derridy.

wiersza przez lepsze zrozumienie. Nie będzie na ślepo posługiwać się tekstem, by zastosować metody⁴.

Doświadczenie/doświadczenie wiersza, zmierzanie do jego nigdy nieosiągalnej „prawdy” możliwe jest tylko poprzez proces rozumienia, jakim jest interpretacja:

Podstawową zasadą hermeneutyki – pisał Luigi Pareyson, przedstawiciel XX-wiecznej włoskiej myśli hermeneutycznej – jest to właśnie, że jedynym adekwatnym sposobem poznania prawdy jest interpretacja. Znaczy to, że do prawdy można dochodzić i osiągać ją na wiele sposobów, że żaden z nich, o ile jest godny miana interpretacji, nie jest uprzywilejowany w stosunku do innych, w tym sensie, że mógłby rościć sobie pretensje do posiadania prawdy w sposób wyłączny, pełniejszy, a w każdym razie lepszy⁵.

Wiersze, które mnie zajmują, nie tyle wybrałam, co, nie opuszcza mnie to przeświadczenie, one mnie wybrały. Jakimś zastanawiającym słowem, niepokojącym obrazem, zagadkową metaforą – apelem do mnie skierowanym, wywołującym coraz większą fascynację w trakcie kolejnych lektur. Miałam poczucie, że skrywają tajemnicę właśnie dla mnie przeznaczoną. „Jeśli przyjmujemy, pisze Ewa Rewers, przyglądając się czytaniu Heideggera przez Vattimo, że interpretacja to zdanie sprawy z napotkania granicy rozumienia – czegoś, co jest nie do pojęcia, pojawi się problem świadectwa istnienia, jakie daje interpretacja tej granicy temu, co niepojęte”⁶. To właśnie owa napotkana

⁴ H.-G. Gadamer, *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana*, [w:] tegoż, *Czy poeci umilkną?*, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 160.

⁵ L. Pareyson, *dz. cyt.*, s. 73.

⁶ E. Rewers, *Więcej niż „koiné”*: Gianni Vattimo czyta Heideggera, [w:] *Hermeneutyka i literatura – ku nowej „koiné”*, pod

granica rozumienia aktywuje interpretację i puszcza w ruch koło hermeneutyczne. To chęć odkrycia tajemnicy wiersza stanowiła bezpośrednią inspirację dla procesu czytania, czasem trwającego kilka lat, na który składały się kolejne lekturowe odsłony, z biegiem czasu palimpsestowo nakładające się na siebie.

W swej kanonicznej książce Hugo Friedrich zalecał:

Kto ma dobre chęci, niechaj przyjmie na początek taką tylko radę, aby postarał się przyzwyczaić oczy do spowijających nowoczesną lirykę ciemności. Na każdym kroku obserwujemy bowiem jej skłonność do tego, by pozostać możliwie najdalszą przekazywania treści jednoznacznych. Wiersz chce być raczej samowystarczalnym, wielostronnym znaczeniowo tworem, zbudowanym ze splotu napięć sił absolutnych, które oddziałują sugestywnie na przedracjonalne jeszcze pokłady, wprawiają też [...] w ruch tajemne strefy pojęć⁷.

Niepodobna nie przyznać racji sądom autora *Struktury nowoczesnej liryki*, że znaczna część poezji współczesnej naznaczona jest sygnaturą wieloznaczności i niewyraźności⁸. Że to poezja ciemna. Ale wiersze, którą starałam się czytać nasycone są ową „ciemnością” w stopniu zintensyfikowanym, by nie powiedzieć – ekstremalnym. Język poetycki stanowi tu tyleż jedyną możliwość wypowiedzenia, co ujawnia swą niewystarczalność, kreując przestrzeń niewypowiadalności. Jak zauważył niegdyś Edward Balcerzan, w zgodzie z myśleniem strukturalistycznym:

red. K. Kuczyńskiej-Koschany, M. Januszkiewicza, Poznań 2006, s. 121.

⁷ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 32.

⁸ Po przeciwnej stronie usytuować można te wiersze, które mówią niemal wprost, ich idiom jest przejrzysty, a sensy znajdują się – jak się wydaje, nierzadko mylnie – „na wierzchu”.

„Niewyraźalność to awaria komunikacyjna”⁹, w duchu hermeneutycznym powiedziałabym – raczej szansa na stworzenie nowego sposobu wypowiedzi, skoro stary jest z jakichś powodów niewystarczający. Zgadzam się z Derridą, trawestującym ironicznie Wittgensteina: „O czym nie można mówić, o tym nie należy milczeć, lecz to napisać”¹⁰. Tajemnica wiersza, do której staram się dotrzeć, polega, według mnie, na tym nowym zapisie – sytuuje się na ruchomej i nieostrej granicy pomiędzy tym, co jeszcze daje się wyrazić słowem i tym, co umyka próbom werbalizacji. Gadamer pisał: „[...] granicą języka chciałbym nazwać to, co ponadjęzykowe, granicę, poza którą jest to, co niewypowiedziane i być może w ogóle niewypowiadalne”¹¹.

Dlatego starałam się pochwycić poetyckie sposoby służące do kreowania owego stanu pomiędzy wyrażeniem i niemożnością wyrażenia. Moje lektury są próbami sprostania idiomatyczności tekstu. Każda z tych prób jest odrębna i osobna.

Nie zmierzam do tworzenia jakichkolwiek ujęć systemowych, nie zajmuje mnie topika niewyraźalności, poetyka niewypowiadalnego czy retoryczne środki służące do sugerowania obszarów milczenia. Interesują mnie pojedyncze, jednostkowe akty czytania konkretnych tekstów poetyckich, otwarte na to, co utajone. Proponuję więc nie tyle następujące po sobie i dopełniające się w porządku linearnym kolejne odsłony lektury (taki tryb wyznacza

⁹ E. Balcerzan, *Niewyraźalne czy nie wyrażone?*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, s. 19.

¹⁰ J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1980, s. 209; cyt. za: M.P. Markowski, *Wobec niewyraźalnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, s. 31.

¹¹ H.-G. Gadamer, *Granice języka*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, wybór, przekł. i posł. P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 36.

jedynie porządek książki), lecz układ konstelacyjny, w którym każdy z elementów zachowuje swą autonomiczność i swoistość – najlepiej oddać by to mogła publikacja pozwalająca na czytanie poszczególnych części w dowolnej, nie narzuconej z góry kolejności. Mam nadzieję, że niezależnie od przyjętego porządku lektury, książka niniejsza poświadcza jednostkowość zdarzenia, jakim jest zarówno tekst, jak i subiektywny odbiór, polegający na niekończącym się procesie ścigania tajemnicy wiersza¹². Celem tego nieustannego dążenia jest w równej mierze pragnienie (z)rozumienia tekstu, jak i samego siebie poprzez ciągle ponawianie aktu czytania i interpretacji.

¹² Gadamer pisze: „Przewracamy kilka kartek wstecz, zaczynamy od nowa, na nowo czytamy, odkrywamy nowe konteksty znaczeniowe, a to, co znajdzie się na końcu, nie jest pewną siebie świadomością zrozumienia rzeczy, wraz z którą tekst odkłada się na bok” (H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, przeł. J. Dehnel, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, s. 137). Przeciwnie – trzeba znów czytać na nowo.

CO WYDARZYŁO SIĘ LEŚMIANOWSKIEJ NIEDZIELI?

Szli tędy ludzie biedni, prości –
Bez przeznaczenia, bez przyszłości.
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Szli niepotrzebni, nieprzytomni –
Kto ich zobaczył – ten zapomni.
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Szli ubogiego brzegiem cienia –
I nikt nie stwierdził ich istnienia.
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Śpiewali skargę byle jaką
I umierali jako tako...
Widziałem ich, słyszałem ich!...

Już ich nie widzę i nie słyszę –
Lubię trwającą po nich ciszę.
Widziałem ją, słyszałem ją!...

(Ludzie)¹

Te widziane przez poetę postaci w wierszu *Ludzie z Napoju cienistego* zanim się rozplną i znikną, pozostawiając po sobie ciszę, zaistnieją w sposób pełniejszy i o wiele bardziej pochwytny w innym utworze z tego samego tomu. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że owi „ludzie biedni, prości” znajdują swe ucieleśnienie w późnym Leśmianowskim erotyku – części pierwszej lirycznej opowieści o tych, których istnienia, poza poetą, „nikt nie stwierdził”.

¹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 368.

W *Niedzieli* pojawiają się jako „dwoje nędzarzy”, starych i bezdomnych:

Za miastem na odludziu – rozpacz i Niedziela!
Puste niebo zaledwo ziemi się udziela.

Dwoje nędzarzy bladych z miłości i strachu
Szuka w rowie przytułku dla pieszczot bez dachu.

On jej piersi, zużytym śmiałkujące czarem,
Ogarnia skrzętnej dłoni przymilnym sucharem.

A ona w zmierzchach rowu źrenicami dnieje,
Oddając, zamiast cnoty – mus i beznadzieję.

Niedoleżni od żądz, śmieszni od pośpiechu
Uzręczniali się gnuśnie do żwawego grzechu.

Do jej włosów wargami wpełzał, jak do krzaka,
Raz tylko czułe słówko szepnął na bosaka.

I ona, nim wylgnęła z rąk uboczem ciała,
Raz się tylko do niego mgłą przycałowała.

Trudno im, w twardym łożu głodne żarząc brzuchy,
Ciulać steranych pieszczot poniszczone puchy!

Nawet w snach upojenia tkwią zadry i sęki:
Trzeba się docalać do nacichłej męki.

Trzeba dreszczom dać dostęp do zbolałych kości –
Więc kochali się wrogo – na przekór miłości.

Poistnieli dla siebie z łaski tego cienia,
Co ich w rowie od reszty wygrodził istnienia.

Milczkiem rozkosz spożyli – z dala od wesela,
Tyle tylko, że była naokół Niedziela!

(*Niedziela*)²

² Tamże, s. 388.

Jednak „dwoje ludzienków” z *Niedzieli* w inną, jak sądzę, niż erotyczno-miłosną narrację zostało uwikłanych. Leśmianowski poeta ogląda ich, podobnie jak bohaterów wiersza poprzedniego, „z wysoka”, jednocześnie dystansując się wobec ich historii i empatycznie w niej uczestnicząc. Różnica polega jednak na szczególnym przemieszczeniu, jakie się dokonuje, a na które dobitnie wskazują już tytuły: *Ludzie* wyznaczają niejako miejsce centralne widzianym postaciom, *Niedziela* czyni z nich element jakiegoś wydarzenia o większej niż ludzka czy nawet ziemiska skali. O czym zatem mówi poeta, snując balladową opowieść o tym, co zdarzyło się pewnej niedzieli „za miastem na odludziu”?

Wiersz *Niedziela* z rzadka interesował badaczy. Osobny tekst poświęciła mu Barbara Gutkowska, pisząc – przede wszystkim – o odmiennej niż w wierszach wcześniejszych wizji Leśmianowskiej miłości³; inni odwoływali się do niego akcydentalnie, np. na marginesie analiz języka poetyckiego autora *Łąki*, kwestii związanych z kształtowaniem sytuacji fabularnych i kreowaniem poetyckiej przestrzeni⁴ bądź traktując go jako egzemplifikację w rozważaniach dotyczących teatralizacji⁵, groteski⁶, doświadczenia

³ B. Gutkowska, *Cienisty erotyzm. O „Niedzieli”*, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślaka, Kraków 2000.

⁴ Zob. choćby: M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 78, 200, 286; E. Olkuśnik, *Słotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 170.

⁵ E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973, s. 138.

⁶ E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 134, 137, 143.

metafizycznego⁷. Może ten wiersz wydał się jasny, przejrzysty, niemal oczywisty w swych sensach i znaczeniach? Myliłby się jednak ten, kto sądzi, że *Niedziela* nie skrywa żadnej tajemnicy. Czy zresztą w przypadku Leśmiana wiersz „oczywisty” – niedomagający się uważnej lektury, weryfikacji pierwszych wrażeń i podważenia nazbyt powierzchownych odczytań – w ogóle istnieje? Na to, zdawać by się mogło, retoryczne pytanie staram się udzielić odpowiedzi nadal dalekiej od ostatecznej konkluzji, powracając po kilkunastu latach do podjętej niegdyś próby odczytania tego wiersza, aby poddać ją nie tylko istotnym uzupełnieniom, ale także daleko idącym modyfikacjom i zmianom⁸.

Niedziela wydrukowana po raz pierwszy w 1932 roku⁹ w 14 numerze „Kultury” – redagowanej przez Kazimierza Wierzyńskiego, pisma, na łamach którego wiele poetyckich tekstów Leśmiana wówczas publikował – włączona potem została do *Napój cienisty* i wraz z trzynastoma innymi utworami opatrzona nadrzędnym tytułem: *W chmur odbiciu*. Można by błędnie sądzić, że o charakterze całego tego cyklu wiele mówią tytuły tworzących go wierszy: *Poranek*, *Przed świtem*, *Wieczór* [Drobne okno otwórz niespodzianie...], *Przedwieczerek*, *W odmętach wieczoru*, *W śniegu*, *W deszczu* i potraktować je jako poetyckie zapisy chwil, oddające ulotne, niemal niepochwytne zmiany światła, barw, wyglądown otaczającego świata, tak jak dynamicznie jawią się one w doznaniach podmiotu. Jednak w liryce

⁷ T. Gruchot, *Leśmianowskie sytuacje metafizyczne*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 57.

⁸ K. Pietrych, *O „Niedzieli”*, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana*.

⁹ Chronologia jest tu ciekawa także ze względu na wiersz *Ludzie*, którego pierwodruk miał miejsce w 1936 roku, a więc cztery lata później. W tomie *Napój cienisty* utwór ten poprzedza *Niedzielę*, w procesie twórczym jednak być może było odwrotnie, co wzmacniałoby moją wstępną intuicję o bliskiej relacji między tymi tekstami.

Leśmiana nigdy nie chodzi o samą malowniczość i nastrojowość, nawet w wersji najbardziej oryginalnej i subtelnej, zmierzającej do wydobywania odrębności i niezwykłości każdego, najbardziej nawet powszedniego zjawiska. Pejzażowe wiersze, impresjonistyczne opisy, czysta wrażeniowość – jak pokazuje Anna Czabanowska-Wróbel – są w tej poezji już u jej początków podporządkowane symbolistycznej semantyce:

Celem nie jest imitowanie ani rzeczywistości, ani jej subiektywnego odbioru, lecz wydobywanie znaczenia. Śmiałość i bogactwo symbolicznych kolorów Leśmiana uderzają na tle subtelnych, zamglonych barw innych poetów. Impresjonistyczna „stylistyka niuansu” ustępuje stopniowo miejsca nowej „stylistyce intensywności”¹⁰.

Nie chodzi w tym przypadku także o wskazanie i wydobywanie – jak w *Łące* – relacji pomiędzy naturą a człowiekiem, relacji zawsze spontanicznej, bezpośredniej, pozbawionej schematyzującego i asekuracyjnego pośrednictwa racjonalnego namysłu. Choć przecież nierzadko w cyklu *W chmur odbiciu* ukazany zostaje autentyczny i niezakłamywany kontakt, wynikający z jednorazowego doświadczenia, które staje się swoistą epifanią. Raz sprawić to może nadciągający wieczór:

Ogród nawrzał zielenią już inną, już nie tą –
Zamrugany na przemian światłem i sztachetą.
O, teraz stwierz co prędzej nietutejszość kwiatów,
Gdy trawniki coś mają z obczyzny zaświatów!

(*Przedwieczerz*)¹¹

¹⁰ A. Czabanowska-Wróbel, „Niepojętość zieloności” i „możliwość szkarłatu”. O kolorystyce Bolesława Leśmiana, [w:] tejeż, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 275.

¹¹ B. Leśmian, dz. cyt., s. 390.

Innym razem śnieg, który pokrył wszystko dokoła:

Można teraz się zbłąkać wśród białego czaru,
Świat w nim bezimiennieje, gubiąc swe granice.
Można teraz nie poznać parowu i jaru,
I nie trafić na drogę i złudzić źrenice...

(*W śniegu*)¹²

Może się nawet wydawać, że obiektem najgłębszego wtajemniczenia staje się tu *natura naturans* – ujrzana momentalnie, pochwycona w dynamice nieustannych przemian, wielopostaciowa, złożona z niepoliczalnej ilości elementów, wspaniała w swym przepychu, przejawianiu się, zmienności; zawsze w swym kształcie nieostateczna – żywiołowa moc tajemna: wspaniała, nieprzenikniona i groźna. Umykająca wszelkim próbom językowego pochwycenia i zrozumienia.

A jednak tym razem nie o tej wielopostaciowej, nieobjętej naturze mówi Leśmian. Wydaje się, że w cyklu *W chmur odbiciu* stanowi ona raczej przesłonę tego, co się pod nią kryje i jednocześnie się poprzez nią, w śladach i odbiciach, ujawnia. Już w inicjalnym wierszu znajdujemy zapowiedź mających nastąpić wtajemniczeń:

W chmur odbiciu – śpią żółwie...
Woda z niebem – coś snuje i współwie –
Tą współwiedzą drżą liście,
Kwiaty o niej ziołom dają znać

(*W chmur odbiciu*)¹³

„Świat się sprawdza w jeziorze” – Leśmian po raz kolejny, posługując się w swej twórczości motywem odbicia, odsłania i ujawnia to, co w zwykłej percepcji pozostaje

¹² Tamże, s. 393.

¹³ Tamże, s. 381.

ukryte. To widzenie, prawdziwe i głębokie, pozwala odkryć jednak inne niż na początku poetyckiej drogi prawdy. W *Prologu* otwierającym cykl *Z księgi przeczuc* w *Sadzie rozstajnym*, „szereg odbić zasuniętych w wieczność” umożliwiło dostęp do „bezczasu”, w którym każde istnienie zanurzone było w „Baś[ni]”, co się sama z siebie bez końca wysnuwa / Po to, aby się nigdy nie dośnuć do końca!...¹⁴. Nawet jeśli jest to obraz zaświatów, to bardzo szczególnie pojmowanych: jako wieczne trwanie, w którym kolejne praistnienia bytują – jakże młodopolsko – „w zgróz tajemnych krasie”¹⁵. Cykl *W chmur odbiciu* inne widzenie istoty rzeczy aktywizuje, jakby w zdarzeniu najbanalniejszym nawet otwierała się jakaś szczelina, poprzez którą ujawnia się inne, głębsze znaczenie doświadczenia podmiotu. I tak np. poranek czerwcowy staje się Leśmianowską wersją Goetheańskiego zaklęcia „Chwilo, trwaj!”, wstrzymującego przemijanie (*Poranek*); dane w dzieciństwie „bezbieżne z całych sił – istnienie!”¹⁶, teraz pojawić się może jedynie we wspomnieniu (*Z lat dziecięcych*). Chwila obecna nie daje poczucia radości i upojenia, lecz zapowiada zbliżającą się noc i ciemność:

Wieczór różnie niszczeje po krzakach,
Cień do rowu włązi na czworakach.
Za miedzami, za ustroniem młyna
Bóg się kończy – trawa się zaczyna.
Kurz, świetlejąc, dogasa nad drogą,
I jest wszystko, choć nie ma nikogo!

(*Wieczór*)¹⁷

¹⁴ Tamże, s. 43.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 386.

¹⁷ Tamże, s. 387.

Elementy widzialnego świata odsyłają zaś do innej rzeczywistości:

Ogród nawrzał zielenią już inną, już nie tą –
Zamrugany na przemian słońcem i sztachetą.
O, teraz stwierdź co prędzej nietutejszość kwiatów,
Gdy trawniki coś mają z obczyzny zaświatów!

(Przedwieczerz)¹⁸

To, co dane w złowieszczym przecuciu to zapowiedź kresu. A świat, niczym wypełniona ciemnymi znakami księga, te złe przecucia co rusz potwierdza. Jest tak, jakby życie układało się pod dyktando trzech słów: „utruda”, „błędowie” i „grób” z tytułowego wiersza, a groza świata wyzierała uporczywie spoza pięknych widoków wschodu i zachodu. Takie „nie mimetyczne i [nie] malarskie, ale symboliczne”¹⁹ widzenie różowych obłoków, „koralu zórz” i „zgasłych błękitów”, wydobywające tragizm ludzkiej kondycji, wzmacniają dodatkowo wiersze o cierpieniu, które stanowi ciemny rewers feerii rozedrganych barw i zapachów. Pierwszy z nich mówi o mordędzie zwierzęcia i jego męce pośród wiosennego rozkwitu natury (*Wół wiosnowaty*)²⁰, drugi – o niedoli dziobatej Magdy i jej „czworga małomównych chłopiąt” wyraziście skontrastowanej z zachodzącym złociście „w bezkresach” słońcem (*Magda*)²¹.

¹⁸ Tamże, s. 390.

¹⁹ A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 279.

²⁰ Adam Szczerbowski zestawiał ten wiersz z *Il bove* Giosuègo Carducciego (zob. A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938, s. 50), a Anna Czabanowska-Wróbel pisze o „zderzeniu z radykalną innością, z tym, co poza człowieczeństwem” (A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian: ja i Inny*, [w:] *tejże, Złotnik i śpiewak*, s. 256–257).

²¹ Warto odnotować, że wiersz ten w pierwodruku nosił tytuł *Wieczór* („Gazeta Polska” 1933, nr 105) – zmiana wyraźnie przesuwająca akcent: z przyrody na los człowieka.

Zamykający cykl wiersz *Pejzaż współczesny* przynosi po wcześniejszych obrazach natury – co niezmiernie rzadkie w twórczości Leśmiana²² – obraz współczesnego świata wielkich miast, z wieńczącą utwór katastroficzną diagnozą:

I te sklepy, co w światel mizdrzą się potopie!
 I te drzewa, co wiedzą, że tkwią w Europie!
 I księżyc, co na dachach dołsnął się do czczości!
 I niebo – nad dachami! Niebo bez przyszłości.

(*Pejzaż współczesny*)²³

W takim świecie poeta traci swój najistotniejszy dar – język, który przenika do głębi bytu i ma moc odkrywania tajemnicy:

[...]
 Poeta, na arytmie dwojga skrzydeł chory,
 Kroczy w poszukiwaniu znikłej metafory.

Słowo się nie spokrewnia z pozasłownym trwaniem –
 Porównanie się stało tylko – porównaniem.

(*Pejzaż współczesny*)²⁴

²² Jak stwierdza Czabanowska-Wróbel: „Lektura esejów i wierszy Leśmiana dowodzi, że chociaż autor *Pejzażu współczesnego* niezwykle rzadko wypowiadał się bezpośrednio o czasach sobie współczesnych, miał na ich temat głębokie i przemyślane poglądy, którym w sposób «przemieszczony» i uniwersalizowany dał wyraz także w poezji. W napisanym tuż przed śmiercią szkicu *Z rozmyślań o poezji* powątpiewał, czy współczesność nadaje się na temat literacki, i nie bez ironii, zadawał pytanie, czym naprawdę jest «współczesność»”, zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Rozstaje*, [w:] *tejże, Złotnik i śpiewak*, s. 265.

²³ B. Leśmian, *dz. cyt.*, s. 396.

²⁴ Tamże, s. 395.

Dla Leśmiana, wedle którego słowo winno „spokrewniać się z pozasłownym trwaniem”, i który nie chce „życia w rodzajowe pokurczyć obrazki”²⁵, najwyższą powinnością poezji pozostaje wnikanie w metafizyczne wymiary bytu.

Jak się wobec pełnych ciemnych i katastroficznych przeczuć wierszy tworzących *W chmur odbiciu* sytuuje *Niedziela*? Jakie zajmuje miejsce w układzie całego cyklu? Leśmian, jak wiadomo, układał swoje poetyckie tomy pieczołowicie: wybór i układ nie były nigdy kwestią przypadku, lecz przemyślanej, rozważanej wielokrotnie decyzji²⁶. Wiersz *Niedziela*, umieszczony jako siódmy (a więc niemal centralnie w czternastoelementowej całości), łączą z pozostałymi utworami powinowactwa, związane ze starością i cierpieniem. Z drugiej jednak strony ten ciemny erotyk wyraźnie się od innych wierszy różni – w zestawieniu z estetyzująco-symbolicznymi opisami przyrody, wypełniającymi większość tekstów *W chmur odbiciu*, staje się manifestacją estetycznej surowości i groteski. Jest nadto jedynym wierszem w całym cyklu, który należy do nurtu „narracyjno-fabularnego”:

Semantyka utworu podporządkowana jest tu historii rozwijanej zgodnie z regułami przyczynowo-skutkowych powiązań oraz zasadzie znaczeniowej progresji kulminującej w zakończeniu tekstu poetyckiego, który nosi często charakter pointy lub ogólnego alegoryczno-symbolicznego przesłania. Najbardziej charakterystyczną – a także popularną – grupą tekstów tego rodzaju są zapewne specyficzne Leśmianowskie, ludowo-metafizyczne

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. choćby korespondencję Leśmiana z Miriamem dotyczącą planów kompozycji *Sadu rozstajnego* (B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 310–320; por. A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 251–266).

ballady, takie jak *Gad*, *Dusiołek*, *Dziewczyzna*, *Strój*, *Szewczyk*, *Świdryga* i *Piła*²⁷.

Do takich ballad można także zaliczyć *Niedzielę* – opowiada ona wszak pewną historię, a zamykające ją zdanie pełni funkcję podsumowującego uogólnienia i ma charakter sentencjonalnej konkluzji. Ta ballada, jako się rzekło, do pozostałych wierszy cyklu jakoś nie pasuje, wyróżniając się swą ostentacyjną antyestetyką²⁸ i gatunkową specyfiką. A może niesie także jakąś inną w stosunku do pozostałych tekstów problematykę?

Niedziela napisana jest strofą dystychiczną. Leśmian w wywiadzie udzielonym Edwardowi Boyé powiedział: „w balladach moich zdarzają się często dystychy jako trafiające najlepiej do pamięci, poza tym może i to, że nigdy nie przenoszę zdania do następnego wiersza”²⁹. Michał Głowiński, charakteryzując Leśmianowski dystych, zwracał uwagę, że „jest to strofa zamknięta tak pod względem składniowym, jak i rymowym”³⁰. A dzieje się tak, ponieważ węzły składniowe przypadają na średniówkę i klauzulę,

²⁷ Wszystkie pozostałe mają, wedle tej samej propozycji, charakter „opisowo-refleksyjny”, zob. R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997, s. 40.

²⁸ Elementy antyestetyczne odnaleźć można także w wierszach *Wół wiosnowaty* i *Magda*, ale cierpienie i brzydota zostają w nich ukazane na tle rozkwitającej, wspaniałej natury, choć wyraziście z nią kontrastują, to mimo wszystko pozbawione są naturalistycznej drastyczności i groteskowej dosadności.

²⁹ E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, [w:] B. Leśmian, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 546; pierwodruk: *W niepojętej zieloności*, „Pion” 1934, nr 23.

³⁰ M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu*

a całość rytmicznie dąży ku sylabotonicznemu uporządkowaniu. Tak więc najistotniejszym czynnikiem porządkującym tekst jest jego dystychiczna organizacja. Dystychowi towarzyszy zaś zjawisko paralelizmu, to znaczy odpowiedniość układów syntaktycznych i semantycznych w ramach strofy, a także odpowiedniość w strukturze całego utworu, np. na płaszczyźnie świata przedstawionego. Strofa, zwłaszcza o kroju tak wyrazistym jak dystych, staje się bowiem jednostką kompozycyjną w szerszym sensie; nie tylko fenomenem z zakresu uporządkowania wersyfikacyjnego³¹.

Niedziela składa się z 12 dystychów, każdy jest składniową całością, której spoistość wzmacnia jeszcze rym i dążenie do rytmicznego uporządkowania 13-zgłoskowca, co wynika niewątpliwie z Leśmianowskiej estetyki, zgodnie z którą rytm to podstawowy warunek wszelkiej wypowiedzi poetyckiej³².

Dystych pierwszy, jako jedyny w całym wierszu, składa się z dwu zdań, które mają charakter opisowy: kreślą scenerię dla mających się rozegrać wydarzeń. Opis ten, językowo przejrzysty i oszczędny, znaczeniowo ani prosty, ani oczywisty nie jest. Sam początek – „Za miastem na odludziu” – to relacja obiektywnie określająca miejsce. Część drugą tego zdania trudno już potraktować jako prostą kontynuację powyższego opisu – ani „rozpacz”, ani „Niedziela” nie nazywają konkretnych cech postrzeganego świata czy jakichś jego elementów. Elipsa łącząca obie części zdania sugeruje, że słowa te odnieść by raczej należało do własności miejsca, niż do stanów psychicznych

Kongresowi Słowistów w Sofii, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963, s. 139.

³¹ Tamże, s. 147.

³² Zob. B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd i U źródeł rytmu (Studium poetyckie)*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, s. 40–42; 52–58.

podmiotu, rzutowanych na zewnątrz (co zresztą wtedy miałyby znaczyć „Niedziela”?). Psychizacja pejzażu, polegająca na przypisywaniu częściom bądź całości krajobrazu przeżyć i nastrojów podmiotu, zabieg występujący bardzo często w liryce młodopolskiej, nie wszedł do Leśmianowskiego języka poetyckiego. Słów „rozpacz” i „Niedziela” używa poeta metonimicznie, wskazując własności miejsca „za miastem na odludziu”, które – posłużmy się trafnym spostrzeżeniem Głowińskiego – „zostały przywołane na zasadzie swego rodzaju przeniesienia i osadzenia w kontekście, gdyż są motywowane przez inne przedmioty, o których się w nim mówi”³³. Są więc zapowiedzią ciągu dalszego, ale jednocześnie – już na samym początku – sygnalizują szersze znaczenie mającej się rozegrać historii; nie tylko w porządku linearnym ją rozpoczynają, co w planie szerszym antycypują jej sens i wymiar uniwersalny.

Zacznijmy od słowa „Niedziela”. Mogłoby ono nazywać, zgodnie ze swym słownikowym znaczeniem, po prostu dzień tygodnia, co prawda szczególnie, bo niepowszedni, świąteczny, będący dla chrześcijan czasem przeznaczonym na religijne praktyki, skierowanym nie ku sprawom ziemskim, lecz duchowym. Leśmian zapisał to słowo wielką literą, sugerując odmienność i wyjątkowość właśnie tej niedzieli. Pisanie rzeczowników pospolitych wielkimi literami to proceder tak rozpowszechniony w Młodej Polsce, że nabierający z czasem cech pretensjonalnej maniery. U Leśmiana zabieg ten występuje stosunkowo rzadko, nie staje się stylistycznym ornamentem, zawsze motywowany jest wewnątrztekstowo i niesie jakieś istotne znaczenie. Warto w tym kontekście dla przykładu przywołać nazwy światów kolejno przemierzanych przez tytułowego bohatera poematu *Eliasz*: „Nieskończoność”, „Śnisko”, „Smuga”, „Innota”, „Ciszyzna”.

³³ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, s. 92.

Słowo „Niedziela” każe myśleć o niedzieli wyjątkowej, pod jakimś względem szczególnej, „większej”, a więc bardziej znaczącej od innych „zwykłych” niedziel. W ten sposób przywołana zostaje wizja Wielkiej Niedzieli, Niedzieli Wielkanocnej – w tradycji chrześcijańskiej najważniejszego wydarzenia, święta odkupienia grzechów i zbawienia świata, święta, poświęconej męką i zmartwychwstaniem, miłości Boga do człowieka.

Powróćmy na chwilę do pierwodruku wiersza – opublikowany w „Kulturze”, ukazał się z datą 3 kwietnia, a więc tydzień po przypadających w 1932 roku świątach wielkanocnych, co wzmacnia dodatkowo nie tylko argumenty dotyczące semantyki słowa „Niedziela”, ale – co istotniejsze – wskazuje także na zaangażowany, polemiczny wobec religii charakter Leśmianowskiego erotyku. Niedziela Wielkanocna to w chrześcijaństwie czas największej radości, czas zwycięstwa nad grzechem, złem, śmiercią. U Leśmiana – nie tyle paradoksalnie, co obrazoburczo – „rozpacz i Niedziela” (gra brzmieniowo-semantyczna: bez-nadzieja!). Zdanie drugie tego dystychu przynosi uzasadnienie: „Puste niebo zaledwo ziemi się udziela”.

„Puste niebo” to obraz tak częsty w dekadencjach wierszach, że stał się w istocie spetryfikowaną, pozbawioną siły wyrazu, językowa kliszą. Miał oczywiście wyrażać skrajne zwątpienie, a nierzadko i negację w istnienie Boga, odwoływał się do Nietzscheańskiej diagnozy: „Bóg umarł”. Z rodzimych praktyk przywołajmy choćby słynne: „Bóg umarł. Niebo puste” Leopolda Staffa czy Wincentego Koraba-Brzozowskiego: „Przestrzeń wieczności jest pusta”³⁴. U Leśmiana „puste niebo” to także wyraz zwątpienia i braku wiary w Boga, a zatem w boską

³⁴ Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 50.

miłość, odkupienie i zbawienie człowieka. Ale pojawiają się tu sensory bogatsze. Poeta zaczerpnął wyrażenie „puste niebo” z języka liryki młodopolskiej, ale zbanalizowaną metaforę ukonkretnił i udosłownił. Tu niebo, poprzez zestawienie z ziemią, staje się przede wszystkim elementem widzianego pejzażu; na dole – ziemia, na górze – niebo, tak wertykalnie porządkujemy przestrzeń. To nie jest niebo pojmowane jako przestrzeń transcendentna i metafizyczna, lecz – poprzez deleksykalizację metafory – niebo to obszar rozpościerający się ponad ziemią, jedynie to, co widać ponad, na górze.

Relacja niebo³⁵ – ziemia, określona czasownikiem zwrotnym „udzielać się komu”, oznacza, jak podaje *Słownik warszawski*, „zarazić go, przejść, rozszerzyć na niego”³⁶. Dokonująca się w ten sposób personifikacja nieba nie staje się jednak sygnałem boskiej ingerencji, lecz paradoksalnie śladem nieistnienia Boga, i jednocześnie – figurą ludzkiego sposobu bycia w świecie. Jak pisał Leśmian:

[Antropomorfizm – dop. K.P.] pojmowany funkcjonalnie, jest nieodpartym i nieuniknionym warunkiem wszelkiej twórczości ludzkiej, która dąży nie tylko do poznania przyrody, lecz i władztwa nad nią, nie tylko do przepojenia się i przesylenia jej prawami, lecz i do narzucenia jej praw własnych. Poznanie, jako cel, wyłącza antropomorfizm. Ten zaś ostatni z poznania czyniąc środek na nowo zyskuje rację bytu³⁷.

Związek nieba i ziemi, niegdyś ściśły i mocny, będący nierozzerwalnym połączeniem *sacrum* i *profanum*,

³⁵ Zob. też: M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1997.

³⁶ J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 7, Warszawa 1919, s. 240.

³⁷ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] *tegoż, Szkice literackie*, s. 26.

Boga i ludzi, zmienił się radykalnie – stał się „zaledwo” zestawieniem dwóch elementów przestrzeni, pozbawionym głębszych konotacji: góry i dołu w sensie najdosłowniejszym. Puste niebo nie „udziela się” ziemi i nie skrywa boskiej obecności, także – a raczej zwłaszcza – w Wielką Niedzielę, gdy ów brak jest odczuwany jeszcze bardziej dojmująco i tragicznie. Na ziemi, której niebo udzieliło nie swego błogosławieństwa, lecz swej pustki – panuje bezdenna i bezkresna rozpacz. W takiej scenerii pojawiają się ludzie:

Dwoje nędzarzy bladych z miłości i strachu
Szuka w rowie przytułku dla pieszczoł bez dachu.

Leśmian, który tak chętnie oddaje w wielu utworach głos swoim bohaterom, tym dwojgu każe do końca milczeć. Choć może niezupełnie... I pomiędzy tą parą zaistnieje dialog, bezsłowny i cielesny. Dystych trzeci i czwarty są bowiem jakby somatycznymi wypowiedziami bohaterów: najpierw „mówi” on, potem ona; w dalszej części tego szczególnego dialogu – w szóstym dystychu – to mężczyzna ponownie „dochodzi do głosu”, w siódmym inicjatywę przejmują kobieta. Dwuwersy ósmy, dziewiąty i dziesiąty potraktować można jako szczególny przypadek mowy pozornie zależnej, przynoszą wiedzę na temat wewnętrznych przeżyć i doznań bohaterów, w dwu ostatnich dystychach swój komentarz wypowiada zaś narrator.

Pod pustym niebem, na odludziu, toczy się miłosna, bezsłowna rozmowa ciał dwojga kochanków. To „nędzni” kochankowie: biedni, starzy, cierpiący. Należą do galerii Leśmianowskich dziadych, żebraków, kalek, pokracznych bohaterów z *Pieśni kalekujących* czy *Postaci*. Ci nędzarze zajmują w Leśmianowskim świecie uprzywilejowane miejsce, istnieją bowiem w sposób autentyczny, bez jakiegokolwiek zabezpieczenia między nimi a bytem. To daje

im bezpośredni, pozbawiony mediatyzacyjnych przesłon, kontakt ze światem i życiem³⁸. Leśmian pisał o tym wprost w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, przeciwstawiając człowiekowi przeciętnemu człowieka „wyzwolonego do życia bezpośredniego”:

Paradoksem się to wyda, bolesnym, pełnym sarkazmu paradoksem, gdy powiemy, że jedynie skargi i jęki nędzarzy, pochrzęst ich pięści, głodem pokurczonych, głuchy pomruk i rzężenie piersi, którym odmówiono „środków do życia” – jedynie te b e z p o ś r e d n i o [wyróżn. – K.P.] z życiem związane krwawe głosy i męczarnie, rozedrgane ruchy godne są i zdolne zapęłnić ową próżnię, ożywić jej martwość, uczynić ją znośną i usprawiedliwić jej obecność³⁹.

Uczucie, jakie łączy bohaterów *Niedzieli*, jest – jak oni sami – nędzne i ułomne. Nie niesie poczucia szczęścia, spełnienia, rozkoszy, nie daje też ukojenia w cierpieniu. Jest przede wszystkim „potężną i wszechobejmującą moc[ą] życia, ale jest to moc brutalna i bezwzględna, ponieważ objawia się tylko i wyłącznie poprzez zmysły”⁴⁰. Erotyzm w *Niedzieli* nie daje jakiegokolwiek, choćby chwilowej radości. Jakże daleko odszedł Leśmian w swym późnym erotyku od ekstatycznych doznań z *Malinowego chruśniaka*⁴¹. Relacja pomiędzy dwojgiem nędzarzy jest metonimicznie paralelna w stosunku do związku ziemi i nieba z początku wiersza, można by powiedzieć, że jedno

³⁸ Por. A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*, [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 16–23; J. Trznadel, *Leśmian (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 330–334; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 165–167.

³⁹ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, s. 38.

⁴⁰ C. Rowiński, *dz. cyt.*, s. 232.

⁴¹ Por. B. Gutkowska, *dz. cyt.*

drugiemu „zaledwo się udziela”. Ten paralelizm wzmacnia jedno ze znaczeń czasownika, odnotowane w *Słowniku warszawskim*: udzielać sobie, oddać się, „dopuszczać do stosunku cielesnego z sobą”⁴². Pod pustym niebem miłość pomiędzy ludźmi staje się jedynie „pustym” spotkaniem dwóch ciał⁴³.

I rozgrywa się w pustce. To szokujące u Leśmiana, który nawet zaświat wypełnił bytem i zaludnił, że świadkiem miłosnej schadzki nie staje się choćby najbardziej karłowate drzewo, najlichszy kwiatek, najmniejsza kępa trawy.

⁴² J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *dz. cyt.*, s. 240.

⁴³ Warto w tym kontekście przytoczyć cenne rozpoznanie Cezarego Rowińskiego: „Sens erotyzmu w całości filozoficznych poglądów Leśmiana w pierwszym rzędzie dałby się sprowadzić do tego, że nadaje on miłości wymiar kosmiczny. Miłość stoi u źródeł tajemnicy życia, u źródeł tajemnicy bytu. Seksualność nie jest już domeną człowieka, ale prawem samego życia i cechy seksualności przejawiają się we wszystkich formach życia. Panseksualność nabiera tutaj nowych metafizycznych znaczeń. Spotkanie dwóch partnerów w akcie miłosnym może być spotkaniem dwóch światów, które właśnie wtedy zaczynają się przenikać; tym bardziej, że ci partnerzy mają czasami zupełnie różny status ontologiczny [...]. To, co widziane w zbyt ciasnej perspektywie – zwłaszcza w Leśmianowskich balladach – może wydawać się perwersją seksualną, jest w swej istocie wielkim poetyckim obrazem ukazującym potęgę Erosa, zrywającą wszelkie tamy i obalającą wszystkie przeszkody w wielkim kole metamorfoz życia” (C. Rowiński, *dz. cyt.*, s. 240–241). W balladzie *Niedziela* miłość dwojga nędzarzy ma także wymiar kosmiczny – każdy element świata podlega owej relacji „zaledwo”. Por. W. Gutowski, *Poezja Bolesława Leśmiana a mity erotyczne Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 332–353; A. Sobieska, *Leśmianowski motyw zmysłowej pieśczoły*, [w:] tejże, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 269–293.

Jest rów i nic poza tym. Jakby dokoła panowała pustynna martwota. W wierszu, co prawda, pojawia się krzak (dystych szósty), ale jako człon porównania, i tym samym nabiera abstrakcyjnego znaczenia związanego z gmatwaniną i splątaniem; nie tyle jest krzakiem, co oddaje pewną jakość, którą krzak posiada. Podobną funkcję pełnią „zadry i sęki” w dystychu dziewiątym.

W *Niedzieli* bohaterowie nie mówią do siebie ani słowa. Milczy także przyroda: żaden owad nie brzęczy, ptak nie śpiewa, drzewo ni rzeka nie szumią. To kolejny paralelizm – pod pustym niebem rozciąga się pusta ziemia. Ta pustka oddaje nieobecność Boga, ale także brak miłości jako relacji łączącej pierwiastek cielesny i duchowy. Jak zauważa Władysław Stróżewski, Leśmianowski „świat napiętnowany jest brakiem”:

Brak to jak gdyby szczegółowe, partykularne „nic”, objawiające się w tajemniczy sposób w wyniku pozbawienia czegoś jakiejś własności, która z „natury” powinna mu przysługiwać. Tej nie istniejącej własności nie da się zastąpić niczym innym, co by ją zrównoważyło: dlatego określanie braku mianem niebytu [...] jest po prostu błędne. [...] wszystko trzeba interpretować w kategoriach braku, odwołującego się do nicestwiejącej świat nicości⁴⁴.

W cyklu *W malinowym chruśniaku* Leśmianowska miłość działa się pośród rozkwitu przyrody, jej nieprzebranego bogactwa, wspaniałości, przepychu. Kontekst to odległy, ale jest również znacznie bliższy: wiersza sąsiadującego z *Niedzielą* w cyklu *W chmur odbiciu*. W *Poranku* tak opisana została sceneria spotkania kochanków:

Miedzą w zieleń idziemy. Najskrytym źdźbłem dłoni
Wżywaj się w kwiat, oślepy od słońca i rosy!

⁴⁴ W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 204–205.

Deszcz zrywamy! Pod wierzbą przykucnął wiatr bosy!
Ciszom, spadłym z zaświatów, do ucha świerszcz dzwoni!

(*Poranek*)⁴⁵

Kontrast z pustką, brakiem, nicością *Niedzieli* jest porażający.

Człowiek – pisał Rowiński – stanowiący nieodłączną część natury, poddany jest tym samym prawom, co i cała przyroda, a jej najbardziej podstawowym prawem jest prawo życia, które ujawnia się w tajemnicy Erosa. Miłość, miłość zmysłowa, jest więzią, która w sposób najbardziej oczywisty łączy człowieka z naturą. Leśmianowska liryka miłosna odzwierciedla dokładnie witalizm całej filozofii poety. Nawet w tak bardzo osobistych utworach, które składają się na cykl *W malinowym chruśniaku*, natura nie tylko jest malowniczą scenerią do dramatu miłosnego, lecz stanowi żywą analogię sytuacji erotycznych opisywanych przez Leśmiana⁴⁶.

Bohaterów *Niedzieli* łączy nie tyle miłość zmysłowa, co jakiś rodzaj ślepej determinacji, której całkowicie podlegają. Jałowa i pusta jest przestrzeń ich spotkania i – prawem odbicia – tak samo jałowa i pusta jest istota ich związku: „Więc kochali się wrogo – na przekór miłości”.

A jednak ta miłość, jak by nie była ułomna, kaleka i groteskowa, jest dla obojga bohaterów jedyną wartością: dzięki niej oboje „poistnieli” – dzięki sobie i poprzez siebie, bo ów cień, „co ich w rowie od reszty wygrodził istnienia”, jest jedynie widowym znakiem braku jakiegokolwiek łaski czy choćby opieki sprawowanej nad ludzkim światem. „Poistnienie” odległe jest wprawdzie od pełnego i trwałego „zaistnienia”, ale – być może – stanowi jedyny sposób ludzkiego bytowania, zawsze niepełny, kaleki, ułomny, w rzeczywistości bez Boga. „W świecie, który dzieje się

⁴⁵ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 382.

⁴⁶ C. Rowiński, *dz. cyt.*, s. 227.

sam – napisał Tomasz Cieślak – człowiek potrzebuje najbardziej drugiego człowieka⁴⁷. Bo tylko drugi człowiek daje szansę na jakąkolwiek więź, choćby wypełnioną męką i – jak wszystko dokoła – rozpaczą.

Milczkiem rozkosz spożyli – z dala od wesela,
Tyle tylko, że była naokół Niedziela!

W wielkanocną Niedzielę jedyną wartością okazuje się nie boskie, lecz ludzkie cierpienie, obecne nawet w ludzkiej miłości. Dwoje biednych, starych i cierpiących bohaterów *Niedzieli* buduje wyrazistą opozycję do mitu „bogumiłego muzyka”, o którym wspomina Artur Sandauer⁴⁸. Można by, prawem kontrastu, zestawiać ich także z tymi, o których mowa w Ewangelii św. Mateusza (5, 3–5):

Błogosławieni ubodzy w duchu, albowiem do nich należy królestwo niebieskie.

Błogosławieni, którzy się smucą, albowiem oni będą pocieszeni.

Błogosławieni cisi, albowiem oni na własność posiadają ziemię⁴⁹.

Leśmianowscy „ubodzy, cisi i smutni”, na pustej ziemi i pod pustym niebem, nie są błogosławieni i nie zostaną zbawieni. Jak niegdyś konstatawał Rowiński:

problem śmierci Boga nabiera niekiedy u Leśmiana zabarwienia tragicznego, wtedy mianowicie, kiedy widziany jest nie w optyce Boga filozofów, lecz Boga prostaczków. Dumna samotność i tragiczna wolność stają się nie do zniesienia dla zwykłych ludzi; nie znajdując oparcia w Bogu, nie znajdują go już nigdzie⁵⁰.

⁴⁷ T. Cieślak, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1, s. 42.

⁴⁸ A. Sandauer, *dz. cyt.*, s. 23.

⁴⁹ *Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich, Poznań–Warszawa 1980, s. 1128.

⁵⁰ C. Rowiński, *dz. cyt.*, s. 165.

Tak jest choćby w przypadku bohaterów wierszy *Dwoje ludzińków* i *Ludzie* czy klechdy *Podlasiak*. Tak jest również w omawianym utworze – „tyle tylko, że była naokół Niedziela!”. Owo „tyle tylko” przeczytać można jako wyraz tragicznej i gorzkiej ironii, jako: „I co z tego, że była naokół Niedziela”. Nie jedynie sarkastyczne, ale także bluźniercze rejestry, da się w tym okrzyku usłyszeć.

Niedziela nie jest jednak – jak sądzę – wierszem-oskarżeniem skierowanym do nieobecnego Boga, nie jest wygrazaniem pięścią pod pustym niebem i na pustej ziemi. Najgłębszym i najczystszy tonem w tym utworze rozbrzmiewa współczucie. Nie znajduje ono werbalnego wyrazu, narrator ani razu nie ujawnia bezpośredniego zaangażowania w rozgrywającą się sytuację, stara się ją – takie można odnieść wrażenie – po prostu relacjonować. A nawet buduje, jak się wydaje, wyraźny dystans pomiędzy sobą opowiadającym a tymi, których „miłosna przygoda” rozgrywa się przed jego oczami. Nieprzypadkowo Leśmian wybrał balladową konwencję i sięgnął po dystych, strofę dającą możliwość neutralnego opisu bez eksponowania sfery wewnętrznych przeżyć podmiotu⁵¹. Jednak ten dystans niepostrzeżenie niknie – w dystychach ósmym, dziewiątym i dziesiątym perspektywa narratora zlewa się ze sposobem widzenia postaci. Następuje połączenie i utożsamienie, poeta staje się nie tylko jedynym świadkiem miłosnej męki, ale także tym, który współ- jest i współ-cierpi z dwojgiem nędzarzy. W istocie ich los jest bowiem losem zarówno poety, jak i nas wszystkich. Tę tragiczną diagnozę Leśmian już nie za pomocą kostiumu opowieści, lecz w formie liryki bezpośredniej wyraził w wierszu *Ubóstwo*:

Kto potrafi żal dłońmi tak tłumić obiema!
Kto zdoła, gdy mu z oczu nicość jawę zmiecie,

⁵¹ Por. M. Głowiński, *Dystychy balladowe Leśmiana*, s. 149.

Tak nic nie mieć, naprawdę nic nie mieć na świecie,
Jak człowiek, co nic nie ma, naprawdę nic nie ma!

(*Ubóstwo*)⁵²

Fundamentalny brak staje się wyznacznikiem ludzkiej kondycji. Życie jest nieustającym podążaniem za nieosiągalnym szczęściem i niemożliwym spełnieniem, a zakończyć się musi nieuchronną katastrofą. Jak napisał autor *Świata jako woli i przedstawienia*, którego poglądy stanowiły wyraźną inspirację dla Leśmiana:

Każde życie wynika z jakiejś potrzeby, jakiegoś cierpienia, a każde zaspokojenie jest tylko odjęciem bólu, a nie uzyskaniem szczęścia pozytywnego, [bowiem – dop. K.P.] cierpienie jest istotą całego życia i jest z nim nierozłączne⁵³.

Ten głęboko pesymistyczny akord przejmująco wybrzmiewa w *Niedzieli*. Związek dwojga bohaterów – w zgodzie z myślą Schopenhauera – to miłość, pojmowana jako popęd płciowy, najgłębsze źródło i najsilniejsza motywacja ludzkiego życia, będąca w istocie ślepą determinacją, która czyni z człowieka bezwonną istotą dążącą jedynie do chwilowego, bo innego być nie może, zaspokojenia.

Co człowiek, postawiony wobec takich metafizycznych uwarunkowań, może zrobić? W późnym dziele o etyce Schopenhauer pisał:

samo [...] współczucie jest niezaprzeczalnym faktem ludzkiej świadomości, jest jej istotnie właściwym i nie opiera się na żadnych przypuszczeniach, pojęciach, dogmatach,

⁵² B. Leśmian, *Poezje zebrane*, s. 439.

⁵³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Cyt. za: W. Abendroth, *Artur Schopenhauer*, przeł. R. Różanowski, Wrocław 1998, s. 69 i 70.

podaniach, wychowaniu, ani wykształceniu; jest pierwotne i bezpośrednio, tkwi w samej naturze ludzkiej⁵⁴.

Leśmianowska *Niedziela* jest świadectwem współbycia z innymi, stanowi wyraz współczucia dla cudzego i własnego losu. Pod pustym niebem, na pustej ziemi Leśmian, utożsamiając się z dwojgiem nędzarzy, niemych w swym cierpieniu, staje po ich stronie. I o tym cierpieniu empatycznie opowiada. Jedyną wartością w świecie zdegradowanego istnienia i wątpliwej transcendencji są bowiem współczucie i współbycie. Nie dokonuje się tu zmartwychwstanie Boga, ale otwiera przestrzeń ludzkiej wspólnoty, połączonej miłością. „To jest właśnie istota Leśmianowskiego zbawienia – rzecz trafnie rozpoznawała Anna Czabanowska-Wróbel – (i jedyna nadzieja zbawienia, która jest u niego afirmowana bez zastrzeżeń): inny człowiek tak samo jak ja ogołocony ze wszystkiego ma w sobie uzdrawiającą dla mnie moc”⁵⁵. W *Niedzieli*, co prawda, nie ma ta moc cudownej siły uzdrowicielskiej, ale działa poprzez pełne czułości spojrzenie, którym poeta ogarnia stare, udręczone, nie tylko miłosnym znojem, ciała kochanków. Bowiem „jedyne, co może zrobić poezja, to, pamiętając o śmierci, ogarnąć miłością wszystko, co da się nią objąć”⁵⁶. Taka poezja staje się konsolacją, rodzajem świeckiego braterstwa w świecie bez Boga.

⁵⁴ A. Schopenhauer, *Dwa podstawowe problemy etyki*. Cyt. za: W. Abendroth, *dz. cyt.*, s. 125.

⁵⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Leśmian: ja i Inny*, [w:] *też*, *Złotnik i śpiewak*, s. 252.

⁵⁶ *Tamże*, s. 361.

ELEGIJNE DYKCJE ALEKSANDRA WATA

Zacznijmy od końca, czyli od wierszy Wata opublikowanych już po jego śmierci. W ineditach znajdziemy jedynie dwa utwory w całym lirycznym dorobku, które poeta sam nazwał elegiami. Pierwszy z nich to *Elegia biurokraty*, drugi – *Na piękną jesień 1953 r.* (z podtytułem *Elegia*) – oba nie były wcześniej, to jest przed wydaniem *Wierszy zebranych* (Kraków 1992), drukowane, oba z rękopisów męża wydobyla Ola Watowa¹, oba, jak można sądzić, powstały pomiędzy rokiem 1953 a 1956. Obu także nie zdecydował się Wat włączyć do wydanego w 1957 roku tomu *Wiersze*. Warto im się przyjrzeć, wyznaczają bowiem dwa bieguny Watowskiej elegijności.

W cieniu wielkiego brata nie spało się spokojnie –
co prawda
to prawda.
Za to w dzień, za to w dzień – jakaż to była pycha!
Ach żyło się, żyło się w cieniu wielkiego brata.

Sfrygać kotletów troje i popić literkiem,
Zrypać sekretarkę i gnać w limuzynce,
dać w kark petentowi, podwładnych nastraszyć...
Ach, żyło się, żyło w cieniu wielkiego brata.

¹ Zob. *Od wydawców*, [w:] A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992, s. 539–540. Wiersze pochodzą (według informacji Oli Watowej): *Na piękną jesień* – z *Notatnika 1953*, *Elegia biurokraty* z *Moralistów*. Krzysztof Rutkowski, pierwszy edytor pism Wata, ustalił, że *Moralia* powstały w latach 1953–1957 – zob. K. Rutkowski, *Nota redakcyjna*, [w:] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. i P. Pietrychowie, Warszawa 2001, s. 6.

I w tym nawet był jakiś pieprzyk osobliwy:
w wygodce, w prezydium czy w ciepłej limuzynie,
tupiąc na podwładnych czy pisząc donosy
słuchać jak zapiszczał gdzieś w dołku fistułą
Strach...

Ach, żyło się, żyło w cieniu wielkiego brata.

[1956]

(*Elegia biurokraty*)²

Ten monolog partyjnego aparaczyka tęskniącego za minionym czasem to w istocie wiersz rozrachunkowy, syntetycznie prezentujący realia życia w systemie stalinowskim. Trywialna rzeczywistość sowieckiego państwa ukazana tu została przez zastosowanie liryki roli i ironiczną kreację podmiotu lirycznego, od poglądów którego sam Wat jest oczywiście jak najdalszy. W ten sposób sportretowany został typowy urzędnik tamtych czasów, czerpiący małe korzyści z funkcjonowania w mechanizmie władzy, oferującej swoim funkcjonariuszom określone przywileje. Jego wyznanie – czynione z perspektyw, kiedy najlepsze czasy już minęły – z refrenicznie powracającym westchnieniem: „Ach, żyło się, żyło w cieniu wielkiego brata”, ujęte zostało w elegijną formę, mającą wyrażać żal za tym, co bezpowrotnie utracone. Podmiot i jednocześnie bohater tego wiersza uosabia najbardziej typowe cechy sowieckiego obywatela – koniunkturalizm i działanie pod wpływem strachu. W ten sposób Wat kreuje sarkastyczny wizerunek sowieckiego *everymana*, tyleż podporządkowanego dziejącym się procesom politycznym, co współtworzącego system władzy oparty na terrorze i oportunizmie.

Warto zauważyć, że w *Moraliach*, a więc w notatkach Wata z lat 1953–1957, z których Ola Watowa wydo była

² A. Wat, *Poezje*, oprac. tekstu A. Micińska i J. Zieliński, posłowiem opatrzył J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 364.

Elegię biurokraty, znajdziemy jeszcze niejednego ironicznie skonstruowany portret drobnego beneficjenta ludowej władzy³. W efekcie Wat, prezentując różne warianty egzystencji w określonej rzeczywistości politycznej, czerpiąc z własnych obserwacji życia z początków PRL-u, buduje biografię przeciętnego obywatela sowieckiego państwa.

Elegia biurokraty nawiązuje, jak się wydaje, do retorycznego wzorca *exemplum*⁴. Jak pisze Jerzy Ziomek:

Exemplum jest [...] definiowane jako „kommemoracja”, czyli wspomnienie lub przypomnienie zdarzenia [...] rzeczywistego lub fikcyjnego, użytego w funkcji perswazyjnej. Istotną cechą [...] *exemplum* jest fakt, że, w odróżnieniu od innych argumentów, *exemplum* pochodzi „spoza sprawy” [...]. Sprawą jest w tym sensie całokształt zdarzeń będących przedmiotem sporu, narady i pochwały (lub nagany), *exemplum* zaś nie podlega postępowaniu dowodowemu, ponieważ do faktów [...] odnosi się tylko poprzez podobieństwo⁵.

Wat bez wątpienia wpisał w *Elegię biurokraty* silną funkcję perswazyjną – miała z niej płynąć nauka o niegodziwości i trywialności życia w państwie sowieckim, a także o niszczącym wpływie stalinizmu na ludzką egzystencję, argument potwierdzający zaś prawdziwość tego rozpoznania stanowi właśnie przykładowo skonstruowana biografia obywatela, któremu tak dobrze się „żyło w cieniu wielkiego brata”. Wat nawiązywał w ten sposób także do *exemplum* jako gatunku literackiego często wykorzystywanego w homiletyce czy literaturze dydaktycznej, która oferowała przykłady

³ Zob. choćby *Dziennik bez samogłosek*, s. 14, 16, 18.

⁴ Na rolę i znaczenie *exemplum* w poezji Wata zwrócił uwagę i wnikliwie tę kwestię omówił Przemysław Rojek, zajmując się wierszem *Biografia*; zob. P. Rojek, „*Historia zmaczona autobiografią*”. *Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 159–172.

⁵ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 107.

do naśladowania, w przypadku *Elegii biurokraty* oczywiście mamy do czynienia z jaskrawym antywzorem.

Wat zatem w *Elegii biurokraty* w szczególny sposób gra tonacją elegijną. Czyniąc z niej istotny modulant wypowiedzi sowieckiego urzędnika, *de facto* używa elegijności w celu ośmieszenia i skompromitowania postawy wykreowanego dla celów wychowawczych antybohatera lirycznego. Elegijność zostaje tu nie tyle ironicznie przełamana⁶, co w szczególny sposób odwrócona i zakwestionowana (na co dodatkowo zwraca uwagę element sytuacyjnie komiczny: piszczący „w dołku fistułą strach...”) – jej wariant sparodiowany w efekcie realizuje zadania typowe dla *exemplum*.

A teraz drugi biegun Watowskiej elegijności:

Kto zmierzy bezmiar moich cierpień?
Czas tylko – bólu powiernik.
Już minął styczeń, minął sierpień.
Przemija październik.

Żywcem przypiekany, bez chwili ochłody,
Wołam do śmierci: „Przybądź!”
Gracje z Nimfami wiodą korowody.
Na wodach żeglują łabędź.

I życiu pilne prace się sporzą,
Nad ziemią Nadzieja się waży,
I tylko starzy, zbolali i chorzy –
Jak krepa na pięknej twarzy

(*Na piękną jesień 1953 r. Elegia*)⁷

To wiersz bardzo osobisty. Jego autobiograficzny charakter wydobywa już inicjalny wers, cała pierwsza strofa

⁶ Zjawisko ironicznej elegijności opisała Anna Legeżyńska w książce *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

⁷ A. Wat, *Poezje*, s. 359.

w skrócie rekapitułuje zaś przebieg choroby Wata, która rozpoczęła się ostrym atakiem w styczniu 1953 roku. Z kolei początek strofy drugiej – „Żywcem przypiekany, bez chwili ochłody” – stara się oddać najostrzejsze bólowe doznania, o których poeta tak pisał w dzienniku:

No więc kiedy po trzech dniach rozpaczliwych starań odwieziono mnie wreszcie do szpitala, choroba była w najostrzejszej fazie. Cały zespół opuszkowy Waldenberga – lekarze wiedzą, co to znaczy. Laikowi wystarczy powiedzieć, że czułem się jakby mi czołg miażdżył głowę i całe ciało. Piekące bóle lewej strony tułowia i prawych kończyn. Zwężony przełyk, mdłości, czkawka, światłowstręt, zawroty i ból głowy, podwójne widzenie⁸.

Jednak nie o wierną relację z osobistego doświadczenia tutaj chodzi. Kolejne wersy nie tyle wydobywają, co raczej przesłaniają autobiograficzny plan wiersza, aktywizują bowiem wywiedzione z tradycji strategie mówienia, dążąc tym samym do uniwersalizacji tego, co osobiste. I tak: najpierw apostrofa do śmierci, potem symbolicznie sugestywny obraz gracji, nimf i pływającego łabędzia, następnie wydobyty kontrast pomiędzy porządkiem ziemskich i nadziemskich spraw, i w końcu – zamykające wiersz mroczne porównanie. To jednak nie wszystko. Wat, chcąc jeszcze dobitniej zaznaczyć retoryczny wymiar tekstu, stosuje wyrazistą archaizację („pilne prace się sporzą”), a także stylizację przez odwołanie do skonwencjonalizowanego modelu wersyfikacyjnego. Sięga po zakorzenione w tradycji sposoby mówienia, wypróbowując ich przydatność, sprawdza, czy za pomocą „starych języków” da się wypowiedzieć ból własny, teraz odczuwany. I w ten sposób buduje swoją elegię bólu i rozpacz – nie tyle z materii życia (choć w ciele jest jej początek), co z repertuaru kulturowych masek i lingwistycznych kodów.

⁸ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 35.

Obie powyższe elegie, polityczną i osobistą, tak – здаwać by się mogło – różne, łączy jedna zasadnicza cecha: wyraźnie w nich zaznaczona (nad)świadomość gatunkowej formy. To ona sprawia, że w pierwszym przypadku przez parodię, w drugim – przez zabiegi stylizacyjne i kulturowe rekwizyty ujawnia się krytyczny stosunek Wata do języka (języków?) elegii. Aby go wnikliwiej rozpoznać, sięgnijmy po kolejne przykłady.

Wiersz *Wierzby w Alma-Acie*, napisany w 1942 roku w Kazachstanie, stanowi w poezji autora *Ciemnego świci-dła* przypadek odosobniony⁹. Wydaje się bowiem wierszem po prostu elegijnym, niekwestionującym możliwości wypowiedzienia kwestii najistotniejszych takim właśnie trybem, nieopatrzonym żadnym autorskim znakiem dystansu czy ironii. Decydująca jest w tym przypadku sytuacja i okoliczności, w jakich ten utwór powstał – Wat wówczas zwolniony z więzień i deportowany do Kazachstanu, pozbawiony jakichkolwiek wieści o żonie i synu (wiersz dedykowany jest „zaginionej rodzinie”), w konfrontacji z rzeczywistością sowiecką wyraża nie tylko tęsknotę za krajem, ale w pamięci silnie zakorzenionej w domowej przestrzeni upatruje możliwości ocalenia. Zestawienie „wierzby almaatyńskiej” i „suchej wierzby z ulicy Rozbrat”, gór Tiań-Szań i rodzimych Tatr dokonuje się tu nie tylko na prawach kontrastu; stanowi także swoistą introdukcję do uruchomionego procesu przypominania warszawskiej przeszłości, utkanej ze wspomnień intymnych, wywiedzionych z czasów dzieciństwa czy przeżywanej miłości. Tęsknota za tym, co minione, wyrażona zostaje przez nostalgiczną aurę emocjonalną wiersza, natomiast jak refren powracająca

⁹ Na wyjątkowość tego wiersza zwrócili też uwagę Tomas Venclova (*Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 225–229) i Ewa Boniecka (*Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008, s. 71–76).

trawestacja biblijnego psalmu staje się nakazem wierności ojczyźnie. Ojczyźnie – co warto podkreślić, bo jedyny to bodaj przypadek w twórczości Wata – przez figurę „walczącej”, „w krwi spienionej”, „pięknej dumą swych mogił” Warszawy, uwznioślonej i heroizowanej. Jak słusznie zauważył Wojciech Ligęza: „Modlitewna, inkantacyjna fraza oraz uroczyste apostrofy podkreślają ważność sprawy”¹⁰. I to ważność, dopowiedzmy, w sensie podwójnym – patetyczny, biblijny styl i wzniosła poetyka wyrażają zarówno najbardziej osobiste przeżycia i wspomnienia związane z rodziną, jak i tęsknotę wygnańca za ojczystym krajem, dając także poczucie trwałego z nimi związku. Jak rzecz rozpoznał Tomas Venclova:

...imaginowane spotkanie samotnego wygnańca z przyrodą miasta i własną młodzieńczą miłością okazuje się pomocne w utwierdzaniu się w tożsamości. Rozłączony siłą z ojczyzną i z rodziną [...], poeta mimo to niezmiennie jest z nimi zjednoczony¹¹.

Wierzyby w Alma-Acie zaskakują traktowaną niezwykle serio elegijną tonacją u twórcy, który przed wojną, w swych młodzieńczych tekstach burzył w ramach awangardowych eksperymentów tradycyjne sposoby wypowiedzi, prześmiewczo obnażając fiasko dotychczasowych stylów i dykcji. Venclova, pisząc o dadaistyczno-surrealistycznym poemacie Wata, zauważył:

Jednym z najbardziej rzucających się w oczy rysów *Piecyka* jest obsesja brudu, nieczystości [...] i gwałtu, któremu należy poddawać nieustannie zastane formy i uładzone konwencje, a którego symptomem jest gwałt zadawany regułom języka¹².

¹⁰ W. Ligęza, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 100.

¹¹ T. Venclova, *dz. cyt.*, s. 229.

¹² Tamże, s. 87.

Wierzby w Alma-Acie to utwór, w którym konwencjonalność nie staje się przeszkodą; „wolny [...] od mistyfikacji, ani na chwilę nie schodzi z wysokiego tonu, jego przejrzystość zaś jest niemal klasyczna”¹³ – wiersz ten zdaje się powrotem do „starych” wzorców poezji: stanowi połączenie elegii osobistej i patriotycznej, nierozzerwalnie z sobą splecionych. Po taki tryb, „pieśni tułaczey”, sięgnie Wat wygnaniec na sowieckiej ziemi, znajdując w nim szansę mówienia o rzeczach dla siebie najważniejszych. Postąpi tak jak wielu wówczas poetów rzuconych daleko od kraju melancholijnie wspominających ojczyznę; z jednej strony zbliży się swym poetyckim idiomem do skamandrytów, „których nostalgia znajdowała ujście w wierszach i poematach wskrzeszających czas miniony”¹⁴, z drugiej – odniesie się do modelu liryki martyrologicznej, poddającej minioną przeszłość idealizacji, a terażniejszość patetycznej heroizacji.

Tak tradycyjnie użytego elegijnego tonu nie odnajdziemy już w powojennej poezji autora *Mojego wieku*. Kolejne tomy – począwszy od *Wierszy* (1957), przez *Wiersze śródziemnomorskie* (1962), aż po *Ciemne świedldo* (1968) – przynoszą, rzec można, używając przydatnej w tym miejscu muzycznej metafory, bogatą polifonię elegijnych głosów. Wszystkie jednak poświadczają krytyczny i zdystansowany stosunek do możliwości budowania wypowiedzi niezapośredniczonej, niekorzystającej z różnego typu cytatów i zapożyczeń, niebędącej swoistą sumą „wcześniejszego powieźdianego”. Konieczność ponowienia tego, co już było, powtórzenia istniejącego wzorca mówienia organizuje sposób kształtowania wypowiedzi w późnej twórczości poetyckiej Wata. Jak sam pisał w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*:

¹³ Tamże, s. 227.

¹⁴ J. Święch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1999, s. 355.

[...] tak się niefortunnie stało, że chyba właśnie od czasu romantyków artyści jak gdyby nagle zjedli jabłko z drzewa wiadomości złego i dobrego. Nagle odkryli konwencjonalność form i z tą chwilą, z tym nowym, nieznanym dawniej poczuciem konwencjonalności zrodziło się poczucie *déjà vu*, *déjà lu*, *déjà peint*, stare przekleństwo Eklezjasty: „Wszystko, co jest – było”. Ratunku szuka się w pościgu za czymś nowym, ale gdy się raz ma poczucie konwencjonalności, wszystko nowe konwencjonalizuje się w rękę. Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety. To znaczy pisanie wierszy jako przeistaczanie własnej psychiki i odwrotnie: przeistaczanie własnej psychiki w twórczość¹⁵.

Wat, który za młodu przerobił awangardową lekcję odkrywania literackich łądów nowości i oryginalności, ma świadomość tego, że „literatura z istoty swej [...] jest plagiatowa”¹⁶, że utwór w pełni nowatorski, suwerenny, niezależny od tradycji nie istnieje¹⁷. Wie, że jedyna droga, jaką można podążać, wiedzie poprzez obszary literackości dawno już zdobytej i wielokrotnie eksplorowanej, że sięgać można jedynie po już istniejące style, gatunki, dykcje – i z nich, nimi, na nich budować swój głos. Intertekstualność jest więc i koniecznością, i szansą własnej wypowiedzi. Dlatego też elegijne wiersze w późniejszej twórczości Wata są stylizacjami, trawestacjami, pastiszami bądź parodiami – mniej lub bardziej czytelnymi

¹⁵ A. Wat, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, [w:] tegoż, *Publicystyka*, zebrał, oprac., przypisami, posłowiem oraz indeksem opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 723.

¹⁶ Tamże, s. 727.

¹⁷ Tomas Venclova, zestawiając poglądy autora *Poematu bukolicznego* ze stanowiskiem Jurija Łotmana, pisze: „W latach dojrzałych Wat był bliski uznania wielotekstowości za podstawowy wyróżnik tekstu literackiego jako takiego”, zob. T. Venclova, *dz. cyt.*, s. 308–309.

nawiązaniem do utrwalonych sposobów mówienia elegijnymi językami.

Używam terminu „elegijność” w znaczeniu współczesnym. Nie mam zatem na myśli jakichkolwiek wyznaczników formalno-gatunkowych, które od dawna wszak przestały obowiązywać. Podążając w kierunku wskazanym przez Annę Legeżyńską, przyjmuję, że dziś:

[e]legijność oznacza aurę emocjonalną wiersza, którą buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu. [...] W utworach elegijnych sytuację liryczną określa „gest pożegnania”: refleksja nad przemijaniem, próba scalenia życia, podsumowanie klęsk i zwycięstw, przygotowanie do nadchodzącego kresu¹⁸.

Tom *Wierszy* zdominowała tak właśnie pojęta, rozpisana na wiele głosów, tonacja elegijna. Mamy tutaj do czynienia z inwariantnymi sposobami przedstawiania pewnego sposobu przeżywania świata, wynikającego z ekstremalnego doświadczenia bólu i choroby. Twórczość autora *Ciemnego świecidła* to fenomen tekstowego świadectwa jak najosobiściej tragicznego: wieloletniego cierpienia psychosomatycznego. Wat pisze najdosłowniej o własnej skórze, własnym ciele, własnym cierpieniu; stale i na różne sposoby opowiada historię bólu, zmagania się z nim i kolejnych upadków. I ciągle na nowo, próbując wrazić ten wymiar własnego życia, sięga po różne dykcje, języki i style, które w efekcie budują melancholijno-autoironiczny obraz „ja” lirycznego, rozpoznającego i rejestrującego w otaczającym świecie przejawy rozpadu, katastrofy, śmierci. Ujmuje doświadczenie własnego życia wieloaspektowo, próbuje oświetlić je z wielu stron; raz zajmuje go bardziej wymiar duchowy, innym razem czysto cielesny; i choć nie raz wikła się w sprzeczności, jednemu nakazowi pozostaje

¹⁸ A. Legeżyńska, *dz. cyt.*, s. 17–18.

wierny: pragnie dać wyraz – zmieniającej się wraz z wpływem kolejnych dni i lat, poddanej rytmowi, to nasilającego się, to opadającego bólu – dojmującej prawdzie własnego doświadczenia. Prawdzie wyrażanej często właśnie różnorodnymi tonacjami elegijnymi.

Już słynny wiersz rozpoczynający się od słów: „W czterech ścianach mego bólu...” – otwierający tom z 1957 roku, realizujący tradycyjny wzorzec wersyfikacyjny, oparty na jednej przewodniej metaforze ciała-więzienia, w którym symboliczne znaczenia (ciemności, zła, śmierci) wynikają ze znaczeń utrwalonych w tradycji – kreuje sugestywną aurę emocjonalną. Podmiot uwięziony we własnym ciele w sposób zintensyfikowany doświadcza somatycznej opresji. Niczym skarga brzmią słowa: „Gdzieś tam pewno lecą lata / z ognistego krzaka życia” przywołujące inną, niedostępną rzeczywistość; stają się wyrazem żalu i tęsknoty za życiem toczącym się gdzieś „tam”, na zewnątrz głucho zamkniętej celi bólu. Wat sięga tutaj tylko pozornie po konfesję, w istocie posługuje się wzorcem konwencjonalnym, silnie zrygoryzowanym (metrum, koncept-metafora). Odpowiedzią na ból jest bowiem, w przypadku tego wiersza, wyostrenie świadomości, maksymalne napięcie intelektualne, oddzielenie „ja” umysłu od „ja” cierpiącego ciała. Jasność myśli, klarowność słowa, moc nazywania postawione zostają wobec „niemoty” cierpiącego ciała. Słowo sytuuje się tu na antypodach cielesności, chce być jej przewyciężeniem i zaprzeczeniem. I choć doświadczenie ciała zapisuje, to nie po to, by o nim świadczyć, ale – aby mu do końca nie podlegać, aby się z nim nie identyfikować, by stanąć po stronie myśli i przejrzystej konstrukcji. Przeniknięte smutkiem i rezygnacją westchnienie, które się w zakończeniu tego utworu pojawia, jest istotnym sygnałem świadczącym o nie do końca udanym, bo niemożliwym, procesie zapanowania jasną, conceptualną formą nad ciemnością udręczonej materii. Elegijność byłaby więc tutaj rewersem porządkującego, sensotwórczego działania poetyckiego,

odślaniałyby te sfery podmiotowości, które pozostają we władaniu ciała i afektów.

Inną jakość elegijnego tonu ujawniają wiersze szpitalne z cyklu *W okolicach cierpienia (W szpitalu, *** [I znów się dzień zaczyna gruchaniem synogarlic...], Noc w szpitalu)*. Wat posługuje się w nich niemal tradycyjną formą liryki wyznania, ponawiając stare sposoby mówienia, przywołuje litanijno-modlitewne zwroty, gra sugestywnymi kontrastami, stosuje enumerację jako figurę niewyraźności. Gesty te, w kontekście całego tomu, nabierają jednak szczególnego znaczenia – są bowiem wykonywane ze świadomością powtarzania fragmentów repertuaru rozpoznawalnego jako elegijny. Ujawniając zatem retoryczny wymiar poetyckiego słowa, kwestionują tym samym możliwość komunikowania wprost wyrażanych treści. Świadomość powtórzenia nie skazuje Wata na milczenie – przeciwnie, uświadamia konieczność korzystania ze zdeponowanych w tradycji kodów i tworzenia z nich dykcji własnej. Dlatego też sięgac będzie Wat po kolejne „stare” elegijne języki.

Wiele utworów nie tylko z tomu *Wiersze* odwołuje się do wzorców poezji senilnej i testamentarnej. Niezwykle często pojawiają się w nich motywy funebralne, czynione są „gesty pożegnania”, dokonywany jest ostateczny bilans życia. Można tu choćby wymienić teksty tak osobiste jak *Kołyśanka dla konającego* czy *** [Czemu mnie z trumny wyciągasz...] stylizowane na pełen żalu i smutku monolog, wypowiedzany ze świadomością zbliżającego się kresu.

Wat, *poeta doctus*, żegna się także z mitem śródziemnomorskim, a pożegnanie to staje się jednocześnie diagnozą kondycji naszej cywilizacji „chorej i delikatnej”¹⁹, skazanej podobnie jak on sam, na zatrąę. Takie katastroficzne rozpoznanie przynoszą teksty: *Odjazd na Sycylię, Wieczór – noc – ranek* czy *Odjazd Anteusza*.

¹⁹ A. Wat, *Poezje*, s. 236.

Z kolei wiersze *Buchalteria* czy *Na naszej ulicy*, pochodzące z *Ciemnego świedła*, układają się w tragiczny rachunek elegijny, którego domknięcie stanowi albo świadomość kolejnych zbliżających się cierpień, albo przecucie własnego pogrzebu, „który odbędzie się we wtorek o godzinie jedenastej i pół”²⁰. Wat korzysta tutaj z dykcji typowej dla liryki osobistej, w innych tekstach stosuje zaś zabieg ekwiwalentyzacji uczuć i wyraża je przez psychizację pejzażu (np. *Pejzaż*, *Widzenie*, *Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca*). W takim samym celu posługuje się ekfrazą, wydobywając z malarstwa Pierre’a Bonnard’a czy Odilona Redona kolorystyczną symbolikę związaną ze starzeniem, umieraniem, śmiercią (*Przed Bonnardem*, *Na wystawie Odilon Redona*). Tonacja tych wierszy jest ciemna, dominuje w nich nastrój smutku, rezygnacji, przenika je poczucie przemijania i utraty.

Podobną funkcję pełnią także wiersze składające się na cykl *Sny*. Wypełniają je wieloznaczne i sugestywne obrazy zagubienia, rozpacz, trwogi, przerażenia: lecące ptaki skazane zostają na zatrąte, bo wszędzie „Tylko woda. Nic tylko woda” i ani „kruszyny łądu”²¹ (*Sen flaminga*); sen starości wypełnia „tylko kurtyna z kiru”²²; *Poranek nad wodą* przynosi iście Boschowskie bestiarium wywiedzione ze snu starotestamentowego proroka Daniela; *Potępio-ny*, który już tytułem określa kondycję podmiotu, mocą upiornej transformacji zmienia staroświecki młynek do kawy w piekielną maszynę tortur kruszącą ludzkie kości²³. Wszystko prowadzi do ostatecznego poznania celu własnego życia:

²⁰ Tamże, s. 59.

²¹ Tamże, s. 147.

²² Tamże, s. 150.

²³ Zob. wnikliwą interpretację tego zwłaszcza cyklu Anny Sobolewskiej „Poczekalnia sądu ostatecznego”. *Sen w poezji*

Dokąd? Czy to ja wiem dokąd?!
W każdym bądź razie – ku zatracie.

(*Potępiońy*)²⁴

Kontynuują to rozpoznanie *Sny sponad Morza Śródziemnego*, druga część *Wierszy śródziemnomorskich*²⁵. Kolejne części tego cyklu także układają się w swoisty rejestr strachów i przerażeń. Kreowana w nich rzeczywistość jest opresyjna w stosunku do bohatera i niesie poczucie zagrożenia, lęku, osaczenia. W Watowskich snach zagrożenie umyka próbom ukonkretnienia i dookreślenia, jest nieuchwytnie, niemożliwe do precyzyjnego nazwania, poddaje się tylko opisom przybliżonym, mniej lub bardziej metaforycznym, którym sprzyja oniryczna poetyka. Buduje się ciemna atmosfera wszechogarniającej trwogi, osaczającej bohatera zewsząd – i z cielesności pełnej bólu i wpisanej w nią śmierci, i z planu realnych i potencjalnych historycznych wydarzeń, i z transcendentnych wyżyn gniewnego i okrutnego Absolutu. Sny-koszmary przynoszą rozpoznanie straszliwych praw rządzących człowiekiem i światem, dopełniając elegijny rachunek.

Wat wykorzystuje także często pojawiającą się w poezji elegijną topikę podróży. W cyklu *Obce miejsca, obce twarze* swój poetycki kształt znalazły wrażenia z wyprawy na Południe. Włoskie przestrzenie przemierzane w celach terapeutycznych nie oferują jednak w swej poetyckiej realizacji pocieszenia – ani tym bardziej – radości, ewokują mroczne sensory i ciemne treści. *Przypomnienie Wenecji* to wiersz o Wenecji widmowej i mrocznej. Nie

Aleksandra Wata, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 185–200.

²⁴ A. Wat, *Poezje*, s. 156.

²⁵ Pisałam o tym dokładnie. Zob. K. Pietrych, O „*Wierszach śródziemnomorskich*” Aleksandra Wata, Warszawa 1999, s. 107–165.

znajdziemy w nim rozświetlonych obrazów placu Świętego Marka, pełnego ludzkiego gwaru i gołębi. Wenecja Wata jest ciemna, niepokojąco związana z rozkładem i śmiercią.

Z kolei w wierszach rzymskich wypełniona śladami przeszłości przestrzeń Wiecznego Miasta rodzi nostalgiczną zadumę nad przemijaniem i melancholijną refleksję nad nietrwałością ludzkich miast. Utwór *W Rzymie*, będący w planie pierwszym poetyckim opisem rozświetlonego małego kościółka Kuźmy i Damiana na Forum Romanum, wydobywa kontrast pomiędzy światem współczesnym a mitycznym światem przeszłości. Pojawiający się w „świecie rubinu i starego złota” gołąb to nie widomy znak obecności, jak można by się spodziewać, Ducha Świętego, lecz „przybysz z innego słonecznego świata, / domownik dwóch białych kolumn / Kastora i Polluksa”²⁶. Tamten świat, świat antyku, jest jego domem zapewniającym poczucie radosnej wolności, ten świat, świat chrześcijański, staje się napawającym trwogą więzieniem.

I wiersze florenckie. Pierwszy z nich, *We Florencji (naśladownictwo)*, poświęcony pamięci Jana Lechonia, pisany tercynami, nawiązuje swym pastiszowym charakterem do poetyki autora *Karmazynowego poematu*. Spacer „duży znękanej” po „mrocznej” Florencji, spotkanie Giotta – na moście nad Arno, jego tajemnicza przepowiednia: „Jeszcze przeżyć masz tyle, Sienę i Rawennę. / Choć pod śmiercią – żyj kto żyw – pośród marlin”²⁷ – nabierają sensu bardziej uniwersalnego: to jakby zapowiedź wkraczania w problematykę egzystencjalną, stawiania pytań o wybór własnej „drogi na Assyż” i o możliwość ocalenia przed cierpieniem i śmiercią. Drugi utwór, *Przed ostatnią Pietą Michała Anioła*, uznawany za jeden z najważniejszych wierszy

²⁶ A. Wat, *Poezje*, s. 220.

²⁷ Tamże, s. 223.

religijnych autora *Mojego wieku*²⁸, przynosi dramatyczne świadectwo własnego bólu ukrytego za podmiotowym kostiumem, będącym konfiguracją trzech postaci Nikodema, Michała Anioła i samego Wata, co reprezentatywne dla Watowskiej poetyki ciągle zmieniających się utożsamień. W istocie *Pietà Rondanini* służy tu bowiem do zbudowania poetyckiego wykładu na temat istoty sztuki, religii, cierpienia i śmierci – wykładu wynikającego z tragicznej sytuacji życiowej autora. Odpowiedź na pytanie, „Bo mnie jaka czeka nagroda / – prócz Gehenny ogniowej?” przynosi finał wiersza:

Nicość
może
Morze milczenia.

(Przed ostatnią *Pietą* Michała Anioła)²⁹

Topika podróży połączona z topiką przejścia organizuje także pierwszy cykl *Wierszy śródziemnomorskich*, choć tutaj jego realizacja staje się szczególnym wariantem (niemożliwej) katabazy. Poeta-wędrowiec przemierzający prowansalskie pejzaże, udaje się najpierw w góry, w „świat kamienny”, który ma być możliwością uwolnienia się od spraw ludzkich i dotarcia do esencji bytu. Schodzi jednak na dół, w krąg ziemskich spraw, lecz nie po to, aby w nich uczestniczyć, ale by odkrywać ukryte w nich „treści sekretne”, przeświecające przez to, co widziane. W planie najgłębszym wędrowka ta jest zaś podróżą do kresu własnego życia, podobnie jak wyprawa podjęta w wierszu *Schodzenie*, zamykającym *Ciemne świeciddo*. Na końcu swej drogi poeta-bohater-podmiot – już nie Orfeusz, z którym

²⁸ Zob. J. Borowski, „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998, s. 215–216.

²⁹ A. Wat, *Poezje*, s. 225.

Wat identyfikował się w *Wierszach somatycznych* – żegna kreowaną rzeczywistość mitu. „[...] w chwili, kiedy ostatecznie zapadła decyzja o odejściu – pisze Jacek Brzozowski – kiedy stawało się ono bliskie i realne, ów Orfeusz tracił mistyczne złudzenia i tęsknoty, gubił swoją «orficką» metafizykę i eschatologię, i tym samym otwierał się na nagą rzeczywistość ostatniej drogi”³⁰. A ta ostatnia droga pozbawiona zostaje perspektywy eschatologicznej: „to tylko – odnotował Wat w *Wierszu ostatnim* – trzy łokcie pod ziemią”³¹.

Wat przewartościowuje również topos mądrzej starości. We fragmencie VIII *Pieśni wędrowca*, pierwszego cyklu *Wierszy śródziemnomorskich*, ironicznym trybem przywołuje słowa Seneki: „aetas serenitatis”, dodając do nich sarkastyczny komentarz. W konfrontacji z doświadczeniem bohatera poematu, *alter ego* samego Wata, powyższe rozpoznanie ujawniają swą śmieszność i okazują się całkowicie fałszywe. To tylko „słowa, słowa”, które może mogły niegdyś wyrażać istotne prawdy, dziś natomiast tym boleśniej uświadamiają swą anachroniczność i bezużyteczność. Stary poeta nie jest mędrce, ani filozofem doświadczającym u schyłku życia spokoju i spełnienia; jest – jak sam siebie autoironicznie nazywa – „starym grzybem”, pogrążonym w chaosie własnych myśli, wydanym na pastwę ciemnych sił natury i historii.

W ten sposób poprzez reinterpretację motywu starego poety ujawnia się drugi – ironiczny – biegun Watoskiej elegijności, kształtujący tak wyraziście dykcję przywoływanej na początku *Elegii biurokraty*. Wiersze autora *Dziennika bez samogłosek* częściej jednak łączą wzniosłość z trywialnością, tragizm ze śmiesznością, ton serio z zabiegami parodystycznymi – niż konsekwentnie

³⁰ J. Brzozowski, *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, [w:] *Szki-ce o poezji Aleksandra Wata*, s. 160.

³¹ A. Wat, *Poezje*, s. 76.

realizują estetyczną i stylową jednorodność. Jak to ujął Stanisław Barańczak, zwracając uwagę na antytetyczność tej poezji: „poeta powagi i patosu osiągnął ciego diapazon biblijnych proroków, ale zarazem poeta drwiny z samego siebie i groteskowej błazenady”³². Dlatego też w jednym tekście współbrzmia dwie elegijne tonacje: ironiczna i tragiczna. Pierwsza z nich organizuje początek i pierwszą część wiersza *Przed Breughellem starszym*:

Praca jest dobrodziejstwem.
Ja wam to powiadam, ja – leń zakuty!
który przebarłożyłem się w tyłu więzieniach! W czternastu!
I w tyłu szpitalach! w dziesięciu! W gospodach – bez liczby!
Praca jest dobrodziejstwem.

(*Przed Breughellem starszym*)³³

Druga, poważna i tragiczna, pojawia się po autotematycznym komentarzu „nie kpij!”, zmieniając całkowicie wymowę tekstu, który od tego miejsca staje się refleksją na temat śmierci:

Która jest jak morze,
gdzie każdy jest Ikarem, jednym z niespełna trzech miliardów,
a poza tym tyle dzieje się wokół
a wszystko jednakowo małoważne, właśnie: małoważne,
a tak trudne, tak nieludzko trudne, tak bolesne!

(*Przed Breughellem starszym*)³⁴

Elegijność Wata odsłania także czasem swe jaśniejsze strony. W niektórych wierszach pojawiają się akcenty

³² S. Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 33.

³³ A. Wat, *Poezja*, s. 183.

³⁴ Tamże, s. 184.

hymniczne oddające piękno i wspaniałość świata. *Nieszpory w Notre-Dame* to zapis chwili wyjątkowej, w której „odradza się dusza zaszczuta”. Światło, które przenika przez witraże do wnętrza katedry, łącząc się z muzyką Bacha, tworzy synestezyjny „chór kolorów”³⁵, staje się w widomym znakiem obecności Ducha Świętego i przynosi uczucie wszechogarniającego spokoju. *Paryż na nowo*, po wielu latach ponownie zobaczony przez Wata³⁶, jest źródłem już nie tylko spokoju, ale nieograniczonej radości życia, daje poczucie zachwytu i uniesienia. Przestrzeń Paryża jest niczym arkadyjska kraina – każdy element pejzażu, każde zdarzenie, nawet najbłahsze, posiada moc niezwykłą: ujawnia piękno, ład i dobro istnienia. Jasna strona świata ukazywana jest jednak w tej poezji stosunkowo rzadko – można tu jeszcze wymienić wiersze *Dobra chwila*; *W kawiarni na Place de la République*; *W barze, gdzieś w okolicach Sèvres-Babylone*; IX fragment *Pieśni wędrowca*. Równie rzadko pojawiają się w niej tony łagodnej melancholii, pogodnego pożegnania z bliskimi, ze światem, z własnym życiem, takie jak w wierszach *** [Zmije i ważki w dobrej zgodzie...] czy *** [Uroda rzeczy nadziemskiej...], w których dochodzi do pogodzenia przeciwieństw, do pełnego wyciszenia, do otwarcia nadziejskiej perspektywy.

Podsumujmy. Nie mówi zatem Wat jednym językiem, nie wybiera jednej najbardziej odpowiedniej dykcji, która dawałaby możliwość wypowiedzenia siebie i własnego doświadczenia, bo przecież o takie nierozzerwalne połączenie życia i pisania mu chodziło, skoro uwierzytelnieniem poetyckiego słowa miały być twarz

³⁵ Tamże, s. 226.

³⁶ Wat był po raz pierwszy w Paryżu w młodości, w latach dwudziestych XX wieku. Poeta wspomina ten pobyt często zarówno w swoim dzienniku pisanym, jak i mówionym.

i los poety³⁷. Próbuje raczej mówić różnymi elegijnymi głosami, raz pełnymi smutku, melancholii, rozpaczony, raz ironii i sarkazmu – takimi, jakie w danej chwili wydają się najbardziej odpowiednie. Ma świadomość, że nie istnieje jeden język, który mógłby pomieścić i wyrazić wszystko. To wiedza zdobyta już za młodu. „Cokolwiek można powiedzieć o *Mopsożelaznym piecyku* – pisze Venclova – jeden jego rys wydaje się oczywisty: tekst ten posiada odniesienia do niemal nieskończonej liczby innych tekstów, a wśród nich nie ma żadnego tekstu nadrzędnego, tekstu «ostatniej instancji», w którym zakotwiczony byłby sens utworu”³⁸. Można to rozpoznanie, dotyczące spotęgowanej intertekstualności młodzieńczego poematu, w pełni odnieść do dojrzałej poezji autora *namopaników*, którą cechuje wyraźna nadwyżka retoryczna. Wydaje się, że Wat sytuuje się pomiędzy *homo seriusus* a *homo rhetoricus*; pomiędzy, ponieważ z jednej strony nie wierzy już ani we własną spójną podmiotowość, ani w proces komunikacji prowadzony w sposób jasny i szczerzy, z drugiej zaś – język nie stanowi dla niego ani centrum świata, ani instancji ostatecznej³⁹. Nie może „dowolnie bawić się językiem”⁴⁰, nie jest jedynie (choć bywa) błaznem, czasami (wcale nie rzadko) staje się kapłanem⁴¹. Świadom kryzysu tożsamościowego i językowego, uparcie, wciąż od nowa, podejmuje próby wyrażenia własnej egzystencji. Tworzy

³⁷ Zob. A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, s. 267.

³⁸ T. Venclova, *dz. cyt.*, s. 308.

³⁹ Zob. M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003, s. 217–220.

⁴⁰ R.A. Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven 1976, s. 4. Cyt. za: M. Rusinek, *dz. cyt.*, s. 218.

⁴¹ Zob. L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, [w:] tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, t. 2, przedm., wybór, oprac. Z. Mentzel, Londyn 1989.

– jak zauważa Przemysław Rojek – „narrację tożsamościową w oparciu o pewną uniwersalność kulturową, zakorzenioną [...] w powtarzalności i ponadjednostkowości struktur retorycznych”⁴². Wykorzystuje zdeponowane w kulturowym repertuarze elegijne kody i, traktując je jako tworzywo, buduje z nich wielogłosowe kompozycje, które jednak nie stają się wyłącznie bytem czysto tekstowym, przynoszą bowiem mimo wszystko świadectwo osobistego doświadczenia.

⁴² P. Rojek, *dz. cyt.*, s. 168. Wnioski Rojka wynikające z rozważań na temat retoryczności Wata wydają mi się jednak zbyt daleko posunięte; nie nazwałabym autora *Ciemnego świadła* po prostu poetą retorycznym nawet we współczesnym, złożonym znaczeniu terminu „retoryka” (zob. rozdział „*Homo rhetoricus*” w *deltach rzek zapuszczenia*, [w:] P. Rojek, *dz. cyt.*, s. 267–279).

ELEGIE PIOTRA SOMMERA

Czy Piotr Sommer pisze elegie? Na pewno nie, jeśli brać pod uwagę wyznaczniki formalno-gatunkowe. Nie pisze, podobnie jak niemal wszyscy współcześni poeci, wyłączając jedynie przypadki zastosowań mniej bądź bardziej jawnych kostiumów stylizacyjnych. Nie układa zatem Sommer wierszy dystychem elegijnym, nie cyzeluje archaicznej formy bezpośrednio nawiązującej do wzorca „dwuwiersza zbudowanego z heksametru i pentametru” w tradycji antycznej, a w polskiej pisanego 13-zgłoskowcem¹. Nic w tym zresztą dziwnego, skoro wyznaczniki czysto formalne, przede wszystkim metrum, już w oświeceniu „zostały zastąpione przez tematyczne i emocjonalne”². Znamca elegii oświeceniowej, Roman Doktor, uznaje za jej najważniejsze kryterium identyfikacyjne dominantę problemową, a jest nią „utrata jakiegoś dobra i porównywanie stanu obecnego z przeszłym oraz specjalna nastrojowość”³. Z biegiem czasu elegię zaczęto więc traktować – przywołajmy jeszcze opinię Michała Głowińskiego – „jako gatunek liryczny o cechach tylko z grubsza zarysowanych [...], charakteryzujący się tokiem refleksyjnym, dopuszczający elementy narracyjne, w sposób swoisty operujący czasem”⁴. Niegdyś pisano elegie żałobne zbliżone do trenu, epitafium czy lamentu, ale także historyczne, polityczne, refleksyjno-filozoficzne,

¹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 17.

² Tamże.

³ R. Doktor, *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*, Lublin 1999, s. 72.

⁴ M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 234.

miłosne, a nawet biesiadne. „Dziś mianem elegii najczęściej określają swoje wiersze poeci podejmujący tematy upływu czasu, starości i śmierci”⁵. To, oczywiście, mocno nieprecyzyjne i nazbyt ogólne określenie, by można je było stosować jako kryterium gatunkowej klasyfikacji nawet w dobie gatunków zmaconych, gdy „erozja kodu gatunkowego”⁶ stała się faktem dokonanym. Nie o genologiczną precyzję wszak chodzi, lecz o wydobycie i wskazanie niezmiernie ważnego tonu dla dużej części współczesnej poezji polskiej, który – podążając za myślą Anny Legeżyńskiej – lepiej nazwać „elegijnością” niż silić się na utopijne projekty rodzajowo-gatunkowych stratyfikacji.

Piotr Sommer rzadko wprowadza do swojej poezji określenia genologiczne, choć od czasu do czasu pojawiają się jednoznaczne nazwy już w tytułach, na przykład: ballady (*Ballada z wakacji*), listy (*List do Jerzego Ficowskiego*, *List z Kijowa*), piosenki (*Piosenki uliczne*, *Piosenka pasterka*), ody (*Oda do karnawału*), najczęściej jednak wskazanie jest maksymalnie ogólne i pojemne – „wiersz” – i temu określeniu, wydobywającemu jakąś zasadniczą odmienność od „prozy”, pozostaje Sommer wierny, poczynając od debiutanckiego tomu *W krześle* (1977) – np. wiersze o incipitach: „Spływam po zwierciadle...” czy „Ale jeszcze nie zaczę...”⁷, aż po tom najnowszy *Dni i noce* (2009) – *Wiersz czasownikowy* czy *Wiersz przymiotnikowy*. Elegia w tytule nie pojawia się zaś nigdy.

A jednak mam głębokie poczucie, że Piotr Sommer konsekwentnie i wytrwale pisze elegie. Że to właśnie elegijność jest nieujawnianym wprost, „nigdy czytelnikowi bezpośrednio nie wskazywanym”⁷, podskórnym nurtem jego poezji; i że utajony sposób jej istnienia nie wynika z marginalnej pozycji, jaką zajmuje, lecz przeciwnie

⁵ A. Legeżyńska, *dz. cyt.*, s. 18.

⁶ Tamże.

⁷ M. Głowiński, *dz. cyt.*, s. 247.

– z potrzeby przesłonięcia tego, co najboleśniej dotyka i rani. Klucz do tej „przesłoniętej” i nieoczywistej elegijności wskazał sam poeta, snując rozważania dotyczące *Chmur* Wisławy Szymborskiej:

Myślę, że *Chmury* – pisze Sommer – współtworzą w polskiej poezji nowy język odczuwania śmierci i mówienia o śmierci kogoś bliskiego. Śmierci, wobec której nasze całkiem skądinąd sprawne i świetnie wyuczone języki drętwieją – i nie dają się utrzymać. *Chmury* mówią o śmierci językiem tak niepozornym i tak wiarygodnym, że – przekraczając ograniczenia gatunku – nieomal przeczą naturze elegii, której język częściej przecież naddaje i dopowiada, niż nie dopowiada i przemilcza. A że tak dzielnie przeczą i przekraczają, kto wie, może uda się im na jakiś czas przekroczyć granicę niepamięci⁸.

„Zamaskowana elegijność”⁹ autora *Czynnika lirycznego* przenika i łączy kilka poetycko-egzystencjalnych wymiarów. Choć za każdym razem Sommer, podobnie jak Szymborska, „woli udawać, że wiersz elegią nie jest, że [pisze – dop. K.P.] o czym innym”¹⁰. I podobnie jak poetka prowadzi swą grę z czytelnikiem, pozbawioną „tradycyjnych chwytów elegijnych”¹¹, jednocześnie dyskretnie, acz konsekwentnie, nakierowując na fundamentalny rejestr estetyczno-emocjonalny. Włącza się w ten sposób w „nową elegijność”, którą tworzy „charakterystyczny i może najsilniejszy nurt w literaturze końca wieku, łączący tradycję z głównymi rytmami liryki współczesnej”¹².

⁸ P. Sommer, *Nieśmiertelne chmury*, [w:] tegoż, *Po stykach*, Gdańsk 2005, s. 27.

⁹ Tamże, s. 27.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 26.

¹² A. Legeżyńska, *dz. cyt.*, s. 9; zob. także I. Adamczewska, *Elegia* [hasło], [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006;

Poezję Sommera można by więc umieścić obok dokonań Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Barańczaka czy Ewy Lipskiej¹³.

Piotr Sommer jest poetą elegijnym nie tylko w tomie najnowszym, choć bez wątpienia to w *Dniach i nocach* ton elegijny brzmi, jak się wydaje, najdobitniej. Tym niemniej jest Sommer poetą elegijnym niemal od samego początku swojej drogi twórczej. I nie idzie mi tu o ogólnikowe, słownikowe wskazywania dotyczące „refleksyjnego charakteru”, „poważnej treści” czy podejmowania „spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych”¹⁴. Jaka zresztą poezja – w taki bądź inny sposób – refleksyjna nie jest?

Dla współczesnej elegijności istotny wydaje się ścisły związek z planem biograficznym, czy – jak to nazywa autor *Kolejnego świata* w szkicu poświęconym ważnemu dla siebie poecie, Aleksandrowi Watowi – „styk doświadczenia egzystencjalnego z językowym”¹⁵. A więc szczególny sposób poetyckiego mówienia o własnym życiu i własnej

M. Semczuk, *Elegia* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in. Wrocław 1992; A. Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007.

¹³ Zob. A. Legeżyńska, *dz. cyt.* Obok wyżej wymienionych poetów badaczka określa mianem elegijnej również niektóre tony twórczości Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Wisławy Szymborskiej, Wiktora Woroszyłskiego, Anny Świrszczyńskiej, Adama Zagajewskiego, a także młodszych poetów – Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadłę, Artura Szlosarka czy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego (tamże, s. 12–20).

¹⁴ Zob. J. Sławiński, *Elegia* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000; I. Adamczewska, *dz. cyt.*; M. Semczuk, *dz. cyt.*

¹⁵ P. Sommer, „Kwartalnik Artystyczny” pyta o „trzy najważniejsze wiersze polskiej poezji XX wieku, [w:] tegoż, *Po stykach*, s. 12.

przeszłości. Przy czym ważne jest tutaj przywoływanie wybranych, z jakichś względów ważkich momentów własnej egzystencji: wspomnianie dzieciństwa, babci, matki, potem przyjaciół, ich odchodzenia, narodzin syna, własnej starości, a także świadomość, że proces ten może dokonywać się tylko w wierszu i przez wiersz. Refleksja o przemianiu, wynikająca z wyrazistej opozycji pomiędzy „dziś” a „wczoraj”, w sposób konieczny i nierozdzielny jest spleciona z wymiarem metatekstowym tej poezji. A więc praca języka jest tu zawsze jakby rewersem (a może awersem?) pracy pamięci.

Warto dokonać krótkiego rekonesansu najważniejszych elegijnych motywów pojawiających się w poezji Sommera. Wiersz *Babcia* – z debiutanckiego tomu *W krzesle* (1977) – przynosi obraz strasznej choroby pamięci, wywłaszczającej z poczucia własnej tożsamości i boleśnie niszczącej relacje z najbliższymi. W ten sposób, słowem poetyckim, zainicjowana zostaje żydowska historii rodzinna, której następujące po sobie odsłony współtworzą kolejne teksty; np. w tomie *Pamiętki po nas* (1980) wiersz *Domowy* – to jakby pogłos wiersza *Babcia*, której tragiczny los staje się tym razem mniej osobistą, a bardziej uniwersalną opowieścią; w tomie *Kolejny świat* (1983) utwór *Mikuś, Adam, Wieniek i ja* – to nostalgiczne wspomnienie dziecięcych, „sielskich” zabaw z kolegami w muzyków, gdy każdy jeszcze mógł być „multi-instrumentalistą” i dopiero „nadszły czasy specjalizacji”, czy mroczniejsza w nastroju *Ballada z wakacji*, zakończona przypomnieniem pewnego wieczoru: „Był ciepły czerwiec, ale liście traw / zmoczyły nam po drodze buty”. Czy – jak w tomie najnowszym – w wierszu *Nic się nie stało*, w którym kolażową techniką – zestawiania szybko rejestrowanych śladów-sygnalów z przeszłości – opowiedziane zostają, w sposób niepełny i nieudomknięty, lecz przez to tym bardziej dramatyczny, rodzinne dzieje. Albo jak w wierszu *Maleją sprzęty*, gdy przywołano łódzkie dzieciństwo matki w studio „Bernardi”,

przy ulicy Piotrkowskiej 17, po to, by zapytać o możliwość utrwalenia na zawsze mijających dni na jakiejś kliszy:

[...] Sam poszukuję
atelier, gdzie jest rejestrowane
wszystko, dzień po dniu, a klisze
nadal przechowują się i rejestrują,
teraz też.

(*Maleją sprzęty*)¹⁶

Historia rodzinna opowiadana przez Sommera łączy się ściśle z innymi równie osobistymi wspomnieniami przyjaciół, gdy rzecz zapamiętana dotyczy, zdawać by się mogło, nieistotnego szczegółu, jak wtedy, gdy:

Cztery lata temu w Ustce
szliśmy w czwórkę po piasku i
zacząłem pisać moje drugie
opowiadanie [...]

(*Pierwsze zdanie*)¹⁷

Bądź, gdy przyjaciółka, rozważająca możliwość emigracji, przyjechawszy z Francji, przywiozła „wyjątkową” cytrynę, jakby doskonałą w swej „cytrynowatości”, bo „była już całkiem sobą [...], nawet nie żółta / ale lekko kostropata” i „nie trzeba było wystawiać jej w oknie / żeby do siebie doszła, jak nasze blade pomidory” (*Lekarstwo*, tom *Czynnik liryczny*). Poczucie związku z innymi staje się szczególnie dojmujące, gdy ich życie już się domknęło. Wiersz *Pomyłka* (tom *Czynnik liryczny*), poświęcony zmarłemu tragicznie Michałowi Sprusińskiemu, pisany jest jak gdyby tuż „przed” kresem życia:

¹⁶ P. Sommer, *Po ciemku też (wiersze z książek)*, Poznań 2013, s. 326.

¹⁷ Tamże, s. 42.

Chciałbym cię wywołać
w tym ostatnim momencie –
mógłbyś jeszcze wrócić żywy

(*Pomyłka*)¹⁸

Biały bez (tom *Czynnik liryczny*) to wiersz-tren, dedykowany *Pani Irenie*, krótkie przypomnienie wydarzeń z jej życia, zwieńczonego doprawdy gorzko-ironiczną kodą:

Tuż przed odprowadzeniem ciała

córki spostrzegły, że na tabliczce
zamiast Plisecka, napisano
Plisiecka, ale zdążyły jeszcze
dać tabliczkę do przemalowania.
Kiedy zatknięto ją w mogiłę, odkryły
że zamiast żyła lat 59, napisano żył.

(*Biały bez*)¹⁹

W *Dniach i nocach* swe poetyckie upamiętnienie – i to nie jedynie w manierystyczno-konceptualnym konterfekcie – znajdzie również „towarzysz stójkowy przy posilkach”, „niespełniony pingpongista”, „przyjaciół rodziny” – stary pies, „bezzębny”, „chory na serce” jamnik, Binio (*Kolega z boiska*, tom *Dni i noc*).

Z biegiem czasu intensyfikuje się w wierszach autora *Piosenki pasterskiej* poczucie uniwersalności ludzkiego losu, ufundowanego na wspólnocie śmierci. Cmentarz, coraz częściej obecna w tej poezji przestrzeń, to widomy znak „pionu łączności” – „I nie martw się, ty również jesteś / jej barwnym pośrednikiem!”²⁰ (*Pion łączności*, tom

¹⁸ Tamże, s. 167.

¹⁹ Tamże, s. 173.

²⁰ Tamże, s. 239.

Nowe stosunki wyrazów). Jutro widziane jest w perspektywie ostatecznej:

Kto przetrwa, opowie jak było; kto przeżyje
innych, opowie dokładniej

(*Jutro*)²¹

Wątki wanitatywne i motywy funeralne splatają się ściśle ze świadomością własnego odchodzenia i „ubywania”, bo „w domu korzenie bzu / powoli pełzną w stronę twojej głowy” (*Wiersz przymiotnikowy*, tom *Dni i noce*) i „Wszystkie brązowe oczy gniją już pod ziemią” (*Podsluch*, tom *Dni i noce*). Z kolei *Pseudonimy* (tom *Dni i noce*) to wanitatywna rymowanka, pobrzmiewająca jakby Bakowskim „siekańcem”, w której perspektywa ostateczna pozbawiona zostaje jakiegokolwiek sankcji metafizycznej:

Może i więcej coś mamy
ale to są te główne ramy –
grób, w nogach bluszcz, szczaw i mięta.

(*Pseudonimy*)²²

Wobec dojmującego poczucia utraty, jej nieuchronności, wobec kruchości ludzkiego istnienia, znikomość i „znikliwość” objawia również własne działanie poetyckie. Mamy w tej twórczości, tak świadomej swej językowej natury, do czynienia z ironicznie odwróconą wersją toposu *exegi monumentum*:

[...] twój rytm
zdania, myślenia, języka
okaże się mniej ważny, niż się
spodziewałeś, czy może niż chciałeś.
To były wszystko pobożne życzenia –

²¹ Tamże, s. 258.

²² Tamże, s. 332.

nie będziesz czytany do muzyki mowy
ale do zgiełku rzeczy.

(*Korekta*)²³

A zatem – by rzecz podsumować – poczucie przemijania i utraty, ostateczność i definitywność, dotykające tak wielu wymiarów, współtworzą psychiczny krajobraz poezji Sommera, nadając jej tym samym tak wyrazisty ton elegijny. A jednak, przyznając, najbardziej dla mnie poruszające są inne elegie, te w których linearność czasu zostaje podważona, w których przeszłość przestaje być tym, co minęło, w których dochodzi do tajemnego przekroczenia granicy pomiędzy „niegdyś” a „dziś”. Jak to określił sam poeta:

Czas przeszły niepostrzeżenie
zamienia się w czas teraźniejszy
ciągły, jak gdyby wszystko
działo się w języku [...]

(*Konfirmacja*)²⁴

Ten najgłębszy wymiar Sommerowej elegijności konstituuje się jako byt językowy właśnie – możliwy do zaistnienia jedynie w przestrzeni tekstu. Tak dzieje się w wierszach-elegiach poświęconych matce, których – paradoksalnie – wraz z upływającym czasem jest coraz więcej. Warto przypomnieć, że tom z 1986 roku, *Czynnik liryczny* (1980–82), został dedykowany matce, która jest w tej poezji (nie tylko w tym tomie) nieustannie i konsekwentnie obecna. Poczynając od *Pamiętek po nas* (1980) i wierszy takich, jak *Między przystankiem a domem*, w którym znajdujemy informacje o niedającym o sobie zapomnieć telegramie z informacją o chorobie, czy *Białe pieczywo*:

²³ Tamże, s. 179.

²⁴ Tamże, s. 342.

Torsje po razowym chlebie
 dwa krwiaki białek, brązowe bratki żrenic
 Gorączkowe podziały testamenty dla kogo skąd
 (co tu dzielić) Jeśli istnieje niebo
 będzie gdzieś na samej górze
 i będą zawsze sucharki, białe pieczywo

(*Białe pieczywo*)²⁵

Fizjologiczny wymiar choroby zostaje tu wpisany w perspektywę nie tylko kresu życia, ale zyskuje także ironiczno-eschatologiczne domknięcie. Często jednak wartości największej w tej poezji nabiera szczególnie reaktywujący czas, gdy matka jeszcze żyła – taki jak na przykład obraz, który wisi „teraz” – tak samo jak „przedtem” na ścianie – „ładny, / szczególnie po południu, / gdy nałapie słońca” (*Oddalające się planety jarzębin*, tom *Czynnik liryczny i inne wiersze*).

Odnoszę wrażenie, że z każdym kolejnym tomem obraz matki się intensyfikuje. Matka – można powiedzieć, trawestując Różewicza – nie odchodzi, lecz coraz bardziej istnieje, jakby jej obecność, wraz z upływem czasu, nie podlegała zapomnieniu, jakby nieustannie przekraczała próg pomiędzy „tam” i „tu”, jak gdyby poezja stawała się szczególnym obrzędem pozwalającym trwać temu, co inaczej skazane jest na unicestwienie. W jaki sposób się to dzieje? W jaki sposób w poezji Piotra Sommera jest przekraczana, mówiąc jego językiem, „granica niepamięci”²⁶?

Pisząc przed laty o elegiach autobiograficznych Leśmiana, Michał Głowiński, podążając tropem monografistki gatunku, Abbie Findlay Potts, tak opisywał ich właściwości poznawcze:

podstawowym dla elegii czynnikiem jest Arystotelesowska kategoria *anagnorisis*. Kształtowana inaczej niż w fabule epickiej

²⁵ Tamże, s. 56.

²⁶ P. Sommer, *Nieśmiertelne chmury*, s. 27.

lub dramatycznej, nie oznacza nagłego rozpoznania takiego czy innego elementu, wskazuje zaś na ogólne właściwości elegii. Dzięki *anagnorisis* jasność wychodzi z ciemności, a to, o czym się sądziło, że jest pogrążone w mroku, staje się przedmiotem poznania. Elegia bowiem nie tyle opowiada, co stanowi wyznanie; podporządkowuje te ujęcia tokowi rozmyślania, a więc wprowadza je w porządek poznawczy. Tak pojęta elegia może się spokrewniać z listem poetyckim, monologiem dramatycznym, a także – autobiografią. Również w związkach z tą ostatnią dochodzą do głosu jej rewelatorskie właściwości [...], *anagnorisis* działa więc i w tej dziedzinie, ujawniając momenty dla autora elegii wspomnieniowych najważniejsze²⁷.

U Sommera tak właśnie się dzieje: przekraczanie granic czasu, swoista transgresja, jaka się w jego elegiach poświęconych matce dokonuje, jest nierozzerwalnie połączona z pracą pamięci znoszącą linearną temporalność, a ponadto silnie eksponuje wymiar epistemologiczny poetyckiego działania. Więcej jeszcze – szczególny sposób bycia, jaki zostaje w ten sposób powołany do istnienia, jakieś trwanie będące jednocześnie wszystkich czasów (przeszłego, teraźniejszego, a bywa, że przyszłego) pozwala na ocalenie kochanej osoby przed rozplynięciem się w nicości, pozwala na swoiste zawieszenie śmierci ostatecznej, równoznacznej z niepamięcią.

Przypomnijmy jeszcze, co pisał niegdyś Zdzisław Łapiński o specyficie Leśmianowskich wspomnień:

Jest kilka wierszy, w których odsłonięty zostaje mechanizm tworzenia się owych połowicznie bytujących osobników. [...] Następuje przesunięcie z wewnątrz na zewnątrz. Zacierającej się pamięci odpowiadają wówczas ginące na ostatnim szczeblu egzystencji byty. Nasilającym się wspomnieniom odpowiadają z kolei wyłonione z nicości postaci. Ich pęd do istnienia jest zobiektywizowaną tęsknotą za nimi. W większości wypadków prościej by było powiedzieć, że jest to działanie fantazji, której kształtom nadaje się znamiona porządku niezależnego.

²⁷ M. Głowiński, *dz. cyt.*, s. 236.

Ale pragniemy wydobyć logiczne pierwszeństwo mechanizmu wspomnień nad mechanizmem wyobraźni²⁸.

U Sommera dzieje się coś bardzo podobnego – zdaje się, że siła jego wspomnień wciąż na nowo wydobywa z niebytu matkę, że jego żywa tęsknota przekształcona zostaje w poezji w jej „pęd do istnienia”. Przyjrzyjmy się kilku wierszom z najnowszego tomu.

To lato naprawdę mogło nie mieć końca –
matka żyłaby wiecznie.
Na moście oddychał jeszcze południowy wiatr.
Liście mijanych topól z końcem września
dyskretnie wskazywały północ.
Na Rondzie czas, przymocowany do budynku,
bezglówny, o przezroczystej twarzy, rozkładał ręce
w linii nieomal prostej: krótsze ramię
wyciągnięte było w stronę chmur,
dłuższe wyznaczało obroty ciał przyziemnych
białych i czerwonych ciałek miasta –
było po w pół do pierwszej.

W opustoszałej poczekalni niosło się echo życia –
i tego dnia wszystko się jakoś ułożyło.
Na plakaciku ściennym
wisiało serce w kształcie kropli krwi.
Wbiegłem na górę, ale za oknem, w koronach drzew,
wylew czerwieni rysował się dopiero
na liniach papilarnych liści, a pod nogami
nie wzbierał szelest powodzi.
Ale zbiegając na dół byłem zupełnie mokry
i rozgarniałem powietrze jakbym płynął.

(Taksówka)²⁹

²⁸ Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 44.

²⁹ P. Sommer, *Po ciemku też (wiersze z książek)*, s. 307.

Ten wiersz to szczególna rekonstrukcja, którą animuje tęsknota wyrażona trybem przypuszczającym:

To lato naprawdę mogło nie mieć końca –
matka żyłaby wiecznie.

Aby stał się możliwy „wieczny żywot matki”, trzeba wskrzesić ostatnie chwile jej życia albo może te ostatnie, gdy się jeszcze nie wiedziało o śmierci, ale już się ją przeczuwało, w drodze do szpitala. Trzeba powołać na powrót do istnienia czas, gdy na moście „oddychał” (a zatem żył) „jeszcze południowy” (a nie jesienny, choć to przecież wrzesień) „wiatr”, ale liście topól jakoś niepokojąco wskazywały mroźny kierunek – północ. Wskazówki mrocznie personifikowanego („przezroczysta twarz”) zegara na mijanym budynku układały się w geście rozkładanych w poczuciu bezradności rąk, wskazując jednocześnie jakieś „górne” (a więc pozaziemskie) rejony bytu i „dolne”, „przyziemne”, nader somatyczne – „białe i czerwone ciała” miasta. „W opustoszałej poczekalni niosło się echo życia” – echo, sugerujące nie tylko pogłos dobiegających skądś odgłosów, ale także jakąś martwość, bo wszak serce w kształcie kropli krwi to acielesny, jedynie ikoniczny sygnał z plakatu na szpitalnym korytarzu. Za szpitalnym oknem kolor liści był zaś dopiero daleką zapowiedzią jesiennego „wylewu czerwieni”, zażegnującego jakby tym niedokonanym gestem natury coś, co zdarzyć (by) się mogło w wymiarze dotyczącym ludzkiej somatyki. Jednak to, co zdarzyć się miało – zdarzyło się, choć nie powie o tym Sommer wprost ani słowa. Ostateczność i definitywność są stale w wierszu obecne przez oscyłowanie sensów dosłownych i sugerowanych, odraczanych, jakby przyczajonych w złowrogim ukryciu. W finale utrwalony zostaje moment tuż po:

zbiegając na dół byłem zupełnie mokry
i rozgarniałem powietrze jakbym płynął.

Gdyby te dwa ostatnie wersy usunąć – „matka żyłaby wiecznie”. Chwila śmierci (bądź wiadomości o niej) stanie się bowiem w wierszu pustką, nie-bytem, nie-istnieniem. Nie można jej opisać, można jedynie próbować ją osaczyć, zacieśniając siatkę zdarzeń coraz mniejszych, coraz drobniejszych wokół niej. Ona sama jest niewyraźna, jest swoistą wyrwą w czasie, w percepcji podmiotu, w możliwości tekstualizacji, a więc w języku. Dokonuje jednak szczególnej operacji, stając się punktem zero i dzieląc temporalne *continuum* na to, co było przed, i na to, co następuje po.

O tym, co było znacznie „wcześniej”, opowiada wiersz *Jakiś dłuższy czas temu* (tom *Dni i noce*), w którym matka – we wspomnieniu ponownie powołana do istnienia – uspokaja z pierwszych lęków, wywołanych antysemickimi uwagami, rzuconymi mimowiednie przez idące do biblioteki szkolne koleżanki; o tym, jak było już później („Kiedy – jak powie autoironicznie Sommer – już byłem bardzo dorosły / i wszystko wiedziałem lepiej”) mówi wiersz pod takim właśnie tytułem – *Później: „Mama przejęła rolę dziecka”*. I mógłby ciągle trwać „stan sprzed”, odmierzany zdobywaniem „bulek, kawałka mięsa, lekarstw, które trzeba wydzwonić / wystać albo sprowadzić”, gdyby nie to, że trzeba w końcu „skupić się na sobie i chorobie, tak, prawda, że śmiertelnej” (*Stan sprzed*) – jak to lapidarnie i nader powściągliwie określi poeta.

A potem nic nie jest takie samo,
chyba że w chwili nieuwagi albo
zapomnienia, bo pamięć żyje czasem
własnym życiem, a życie własnym.

(*Kolekcja jesienna*)³⁰

czytamy w utworze *Kolekcja jesienna*. Zastosowana tu przeczucie wydobywa nieciągły sposób funkcjonowania pamięci oraz jej osobność i autonomiczność wobec reguł i rytmu

³⁰ Tamże, s. 315.

toczącego się życia. Ten fenomen odrębności procesu wspomnienia, poddanego innym zasadom niż racjonalne myślenie, innym także niż czysto emocjonalne przeżywanie, udaje się Sommerowi znakomicie pochwycić w poruszającym wierszu *Skwery, parki, ulice*, rozpoczynającym się wyznaniem skierowanym do matki: „Kiedyś pamiętałem twoje wyrazy twarzy”; wyznaniem-żalem, że teraz ta twarz staje się coraz mniej „ostra” i pochwytana, że czas z wolna zaciera jej rysy, że matka jednak odchodzi. I od tego doświadczenia bólu utraty rozpoczyna się poetycka praca pamięci, która najpierw uruchamia sekwencję wspomnień, a następnie sprawia, że postać matki pojawia się nie tylko w obrazach z przeszłości, lecz teraz i tutaj, na Manhattanie:

Dziś widzę cię z laską na Armii Radzieckiej
koło fontanny –
idziesz w moim kierunku
uśmiechasz się ja podbiegam serce
wrywa mi się do ciebie powietrze
prawie mnie zatyka i dalej siedzę
bez ruchu przemieszczając się
ze 116-ej Zachodniej w stronę Cortlandt
prawie na końcu Manhattanu

(*Skwery, parki, ulice*)³¹

Nakładają się tu dwie przestrzenie – polska i amerykańska, dawna i aktualna – i tworzą siłą uczuć i pamięci, ale w równym stopniu poetyckiego słowa (szczególna wydaje się znów rola przerzutni), byt odrębny, zanurzony w stale dziejącym się teraz, w którym matka – inaczej niż niegdyś – ale jednak istnieje. W jedyny sposób, jaki dziś jest możliwy. Sommerowy tren, przywodzący na myśl architekst gatunkowy³², także zamyka wyznanie:

³¹ Tamże, s. 368.

³² Ten kanoniczy charakter *Trenów* Jana Kochanowskiego wydobywają: T. Cieślikowska, *Kanon i recenzja*, [w:] tejsze,

Kiedyś kochałem cię cały czas bez przerwy
 a kiedy wpadałem na to
 nie byłem w stanie powstrzymać łez
 na myśl że umrzesz
 Dziś jestem bardziej rozproszony
 i nic się nie zmieniło

(*Skwery, parki, ulice*)³³

Staje się zatem ta szczególna rozmowa z matką tyleż rozpaczliwym sprzeciwem wobec upływu czasu, tyleż wiarą w siłę nieprzemijającej miłości, co nadzieją na ocalenie od utraty osoby najbardziej kochanej. Nadzieją i jednocześnie zwątpieniem, bo ocalenie dokonać się może jedynie poprzez poezję – stąd ironiczne nazwanie poetyckich działań: „Dziś imam się sztuczek”. A jednak matka w tym wierszu nie wydaje się jakimś połowicznie istniejącym bytem, mającą za chwilę rozwiać się zjawą, pojawiającą się niczym duch na spirytystycznym seansie lub obrzędzie dziadów. Jej sposób istnienia w języku jest pewny i niekwestionowalny. Podobnie jak jej byt po drugiej stronie:

Mamo widziałem pięć motyli
 a motyle są zwiastunami ciepła i słońca
 Cztery rusalki pokrzywniki
 i jedna rusalka pawik
 Tam gdzie koniki polne
 Widziałem również je
 Są po tej i po tamtej stronie

(*Być świadkiem*)³⁴

W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii, Warszawa 1995, s. 188–189; A. Spólna, *dz. cyt.*, s. 28–31.

³³ P. Sommer, *Po ciemku też (wiersze z książek)*, s. 368–369.

³⁴ Tamże, s. 354.

Motyle, jak i koniki polne, są – jak się wydaje – posłańcami pomiędzy dwoma światami, tym tutaj i tym tam, gdzie znajduje się matka, i do którego samemu z wolna zmierzamy. I nie idzie tu o uruchamianie jakichkolwiek symbolicznych znaczeń, związanych z duchowością, nie idzie również o wyrażenie nazbyt jednoznacznych przeświadczeń ontologiczno-eschatologicznych, lecz – jak sądzę – o przywołanie pewnego porządku natury, bliskiego chyba po Leśmianowsku agnostycznemu sposobowi jej postrzegania. I o próbę opowiedzenia w poezji o dopełniających się dwu wymiarach bytu, co do istnienia których nie ma pewności, ale które w języku tworzą niepodzielną całość. Być może tylko w języku, próbującym ścigać „niepochwytny kształty istnienia”³⁵.

Elegie Piotra Sommera nie proponują zatem nostalgicznych powrotów do przeszłości utrzymanych we wzniosłej czy w ironicznej tonacji. Nie chodzi w nich także o tematyzację samego aktu wspomnienia, ani też o wyraziste przeciwstawienie tego, co było dawniej, temu, co jest dzisiaj. Nie są to czynione ze smutkiem „gesty pożegnania” bądź melancholijnie śpiewane „pieśni tęsknoty”, przeniknięte świadomością utraty i przemijania. Najważniejsze wydają się ich właściwości rewelatorskie, a więc *anagnorisis* – rozpoznanie w rozpacz i pośród ciemności jakiegoś innego wymiaru bytu, nawet jeśli nie transcendentnego, to choćby tworzonego w słowie oraz transformacja czasu – szczególny rodzaj transgresji, przekroczenie bariery pomiędzy „było” i „jest”. Elegie Piotra Sommera nie tylko ów inny wymiar kreują, co również poświadczają jego istnienie, konstytuowane działaniem pamięci i poetyckiego słowa. Poezja, ujawniając swą niewystarczalność wobec śmierci, staje się jednocześnie jedyną przestrzenią, z której matka nie odejdzie nigdy.

³⁵ Z. Łapiński, *dz. cyt.*, s. 41.

IWASZKIEWICZOWSKA NIEWYGODA

Niewygodna ta pogoda, niewygodny wiatr,
Niewygodna taka czapka, taki krótki szal,
Niewygodna marynarka, niewygodny but,
Taki ciężar gniecie piersi, taki ciężki piach,

Takie niewygodne życie, taki pusty dom,
Taka dziwna ta karetka, tak dziwnie rzy koń,
Jak żelazne rękawiczki, jakie łóżko niewygodne,
Jaki ciasny, niewygodny, jaki zimny grób.

(*Niewygoda*)¹

Lektura tego prostego wiersza rodzi nieproste uczucia. Z jednej strony *Niewygoda* Jarosława Iwaszkiewicza zwo-
dzi miarowym, monotonnym, niemal piosenkowym ryt-
mem, oddającym głębokie znużenie, ale obiecującym (być
może?) rychłe uspokojenie, z drugiej, przeciwnie – niepo-
koi jakimś tajonym rozdrażnieniem, jakąś powściąganą
irytacją, jakąś cielesną opresją z tego i nie z tego świata,
jakąś złowrogą aurą, która przenika, jak się wydaje, wszyst-
ko głęboką trwogą. Niełatwo te splątane i kontrastowe
odczucia jednoznacznie określić i uporządkować, dlatego
tak uparcie powtarzam „jakimś”, „jakąś”, chwytając się
kurczowo czegoś niedookreślonego i mglistego, co jednak
jest zaskakująco trwałe, bo powraca z każdym kolejnym
(od)czytaniem.

Zacznijmy więc od nowa, tym razem od tego, co naj-
bardziej wymierne, od buchalterii. Na ten krótki utwór
składa się 48 słów – nie sadzę, by ta liczba miała jakieś

¹ J. Iwaszkiewicz, *Niewygoda*, [w:] tegoż, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980, s. 15.

ukryte, symboliczne znaczenia; w każdym razie ja ich nie dostrzegam. Nie interesuje mnie zresztą spekulacja na temat numerologicznej semantyki, nader istotne natomiast wydaje mi się nagromadzenie w niewielkiej rozmiarach przestrzeni wiersza tych samych słów, ciągle powracających, i przez to niepokojąco, jakby nazbyt intensywnie (może nawet groźnie, bo osaczająco) obecnych – ośmiokrotnie powtórzony został epitet „niewygodna/niewygodny/niewygodne”, dziewięciokrotnie zaimek wskazujący „ta/taka/taki/tak” i czterokrotnie zaimek przysłowny i przymiotny – „jak/jaki”. Jeśli dodać do tego dwukrotne użycie epitetu „dziwna/dziwnie”, to liczba słów powtórzonych stanowi niemal połowę wszystkich użytych w wierszu (23). Ta dobitnie, niemal ostentacyjnie, eksponowana enumeracja, zintensyfikowana dodatkowo manifestacyjnie stosowanym paralelizmem składniowym, sprawia, że już podczas pierwszej lektury mamy silne poczucie dyskomfortu – uwięzienia w ciągle powtarzających się jednostkach leksykalnych i strukturach syntaktycznych; jakby Iwaszkiewicz kreował zacieśniającą się przestrzeń zniewolenia i ekwiwalentyzował w ten sposób stan tytułowej, dojmującej niewygody. Zatem już sugestywność toku enumeracyjnego² buduje opresyjno-klaustrofobiczną

² Na istotne znaczenie powtórzeń w późnej twórczości Iwaszkiewicza badacze nieraz już zwracali uwagę. Warto przytoczyć uwagi Tomasza Wójcika, ponieważ układają się one w krótką interpretację interesującego nas wiersza: „Enumeracja [...] rzeczy w wierszu Iwaszkiewicza *Niewygodna* kojarzy się z pomysłami barokowych konceptualistów. Ich «zmysłowo-materialna» dokuczliwość – wzmocniona przez wyliczenie – jest metaforą całej bolesności istnienia – i nieistnienia. [...] W taki sposób zamyka się enumeracyjne – ekstatyczne lub melancholijne w swoim wyrazie – koło przedmiotów: w rzeczach utraconych przegląda się cała biografia poety, w rzeczach wyobrażonych mieszka zimny dotyk

aurę wiersza i to jeszcze zanim otworzą się przed nami sensy i znaczenia, uruchamiane na innych poziomach wypowiedzi.

Powróćmy do działań buchalteryjnych. *Niewygoda* – dwie strofy czterowersowe. Niemal regularny siedmiostopowiec trocheiczny z kataleksą (o jedynym odstępstwie od tej zasady powiem za chwilę). Forma wierszowa prosta, tradycyjna, żeby nie powiedzieć – niemal anachronicznie staroświecka. Jak to niegdyś ujął Aleksander Nawarecki, pisząc o cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* (do którego należy interesujący nas wiersz) z tomu *Muzyka wieczorem*:

Uderza wyrównane i niespieszne tempo owej „muzyki”. Poeta nigdy dotąd nie posługiwał się tak regularną formą z tak monotonną wytrzymałością. Aż 31 spośród 36 utworów zbudowanych jest wedle tego samego schematu. Dwie zwrotki, dwa czterowersze, ułożone z długich, przeważnie 11-zgłoskowych wersów, parzyste rymy – oto ów wzorzec. Prosty, tradycyjny, niewyszukany. Estetyka porządku, powściągliwości i staroświeckiej elegancji – zupełnie jak w marszu po ogrodzie³.

I *Niewygoda* pozornie, jak się wydaje, realizuje tę estetykę. Ale – słusznie zauważa badacz – „za zasłoną uładzonej wersyfikacji, w linii intonacyjnej, w napięciach składni i doborze słów wyczuwa się pewną niedbałość, kapryśność, a nawet rozdrażnienie”⁴. To dopowiedzenie wydaje mi się szczególnie istotne. Dzieje się bowiem tak jak gdyby Iwaszkiewicz – który nigdy lingwistycznym

śmierci (zob. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005, s. 100); zob. także A. Nawarecki, *Grzebanie w „Rzeczach” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Skałmander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, pod red. I. Opackiego, przy współudziale A. Nawareckiego, Katowice 1993, s. 53–73.

³ A. Nawarecki, *dz. cyt.*, s. 54.

⁴ Tamże.

poszukiwaczem, ani rewelatorem nie był, i który nie musiał z trudem szukać własnego języka⁵ – sięgając teraz do własnego, sprawdzonego już po wielokroć sposobu mówienia, inne, niemieszczące się w tej dykcji, rzeczy miał do powiedzenia. Jak gdyby manifestacyjnie użyta forma starego języka kwestionowała tym samym swą nazbyt już znaną prostotę. Jakby tylko na pierwszy rzut oka przylegała do tego, o czym próbuje mówić, by już po chwili ujawniać, że raczej skrywa to, co jest pod spodem. Jak by ta znana konwencja była zaledwie kostiumem dla treści nie-znanych czy nieoczywistych. Poszukując więc tego, co ukryte – zapytajmy – podążając szlakiem wytyczonym przez Nawareckiego, jakie elementy rozbijają „estetykę staroświeckiej elegancji”.

Po pierwsze zostaje zaburzony jednostajny rytm: w przedostatnim wersie drugiej strofy zamiast 13-zgłoskowca pojawia się 16-zgłoskowiec, w dwojakiej – jak sądzę – funkcji użyty. Paradoksalnie i znacząco to słowo „wygodne” nie mieści się w ustalonym rozmiarze wersu. Epitet „niewygodne” jest za długi (jakby wystaje o trzy sylaby), nie pasuje; umieszczony w klauzuli wersu niszczy równy, miarowy tok i w efekcie unaocznia i realizuje w planie wersyfikacyjnym tytułową „niewygodę”. W ten sposób na płaszczyźnie metatekstu pojawia się przykry dysonans, zgrzytliwa dysharmonia – terminologia muzyczna w przypadku wiersza pochodzącego z *Muzyki wieczorem* wydaje się całkowicie uzasadniona. Funkcja druga aktywizuje się w zderzeniu z klauzulą wersu zamykającego utwór: jednosylabowe słowo „grób” brzmi tu ostatecznie ze względu na swą krótkość w zestawieniu z „długim” epitetem „niewygodne”, ale także przez swą szczególną minorową jakość brzmieniową (niska, ciemna, tylna samogłoska,

⁵ Zob. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 7.

tracąca w wygłosie dźwięczność spółgłoska „b”⁶). W ten sposób staje się słowo „grób” ostatnim, przejmująco głuchym akordem.

Niewygoda to wiersz bezrymowy (można ewentualnie potraktować „wiatr/szal” i „dom/koń” jako rymy niedokładne oparte na asonansie). We wszystkich klauzulach (poza wyjątkiem przed chwilą omówionym) Iwaszkiewicz umieścił jednosylabowce, kształtując w ten sposób w obrębie każdego wersu intonację opadającą, tym samym jednoznacznie wskazał dół jako kierunek szczególnie nacechowany w porządku wertykalnym. Do tego rozpoznania jeszcze powrócę.

Kolejne zaburzenie owej tradycyjnej, staroświeckiej estetyki jest efektem specyficznej budowy składniowej. Zrazu można by sądzić, że interesujący nas wiersz tworzy jedno zdanie, ale to byłoby mylne wrażenie. Nie znajdujemy bowiem w tekście ani jednego orzeczenia. Wiersz – składniowo – równoważnik zdania, zbudowany został na konsekwentnie stosowanym chwycie retorycznym – elipsie. Jest więc z założenia konstrukcją pozbawioną jakiegoś elementu, niepełną czy niekompletną, co ma istotne znaczenie w procesie powstawania znaczeń. Napięcia semantyczne, jakie się w związku z charakterystycznym dla elipsy pominięciem pojawiają, dotyczą ontologicznego statusu sytuacji lirycznej i podmiotu. W Iwaszkiewiczowskim wierszu i podmiot i sytuacja, w jakiej się on znajduje, umykają jednoznacznej klasyfikacji. Zwrócił na to uwagę Nawarecki, pisząc: „Bohater

⁶ Zob. choćby rozważania Romana Jakobsona dotyczące zależności pomiędzy kształtem dźwiękowym (fonemami jasnymi i ciemnymi) a znaczeniem w jego kanonicznym artykule *Poetyka w świetle językoznawstwa*. (R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 2, s. 59–62).

Niewygody sytuuje się na pograniczu życia i śmierci. Ten «żywy trup» zdaje się leżeć w łóżku, trumnie przewożonej przez karawan, a wreszcie w grobie⁷. Nieco inaczej rzecz ujmował w swych frapujących rozważaniach o starości Ryszard Przybylski: „Jak wielu starych ludzi, nawiedzała go [Iwaszkiewicza – dop. K.P.] również myśl o tym, że leży już w ziemi”⁸. Warto potraktować te lakoniczne rozpoznania jako punkt wyjścia dalszych rozważań. Przeczytajmy teraz tekst w porządku linearnym – wers po wersie, strofa po strofie.

Niewygodna ta pogoda, niewygodny wiatr

Pierwszy wers wiersza przynosi dość zaskakujące użycie epitetu „niewygodny”. Pogoda bywa – jeśli wymienić rejestry negatywne – na przykład dżdżysta, brzydka, nieprzyjemna, wiatr zaś – porywisty, ostry, zimny, i tak dalej. Niewygodna może być dla kogoś w jakiejś sytuacji. Ta oczywista konstatacja zwraca jednak uwagę na centralne od samego początku usytuowanie podmiotu. To poprzez pryzmat jego odczuć opisywane są elementy zewnętrzne, a właściwie inaczej – to za pomocą różnych rekwizytów ekwiwalentyzowany jest stan podmiotu. I tak: niewygoda poszczególnych części garderoby (czapka, szal, marynarka, but) wydaje się oczywista, ale wers ostatni pierwszej strofy („Taki ciężar gniecie piersi, taki ciężki piach”) wprowadza niemal niepostrzeżenie nową jakość konstytuującą jakiś stan „pomiędzy”. Przejście – pomiędzy opisem somatycznego odczucia („ciężar gniecie piersi”) a zaskakującym elementem („ciężki piach”) dookreślającym aktualne usytuowanie podmiotu – dokonuje się niepostrzeżenie w obrębie

⁷ A. Nawarecki, *dz. cyt.*, s. 68.

⁸ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 81.

jednego wersu, jakby było oczywistością, niewymagającą szczególnej uwagi.

Druga strofa buduje niemal konsekwentnie sytuację pogrzebu: mamy „pusty” już „dom”, akcesoria funeralne (kareta-karawan, rękawiczki). „Żelazne rękawiczki” to być może także peryfrastyczne określenie lodowatych dłoni stężących po śmierci. Niespodziewanie w wersie przedostatnim pojawia się „łóżko niewygodne”, skojarzone z miejscem pochówku – jesteśmy zatem ponownie „tu” (w „domu”?), a może odwrotnie – „niewygodnym łóżkiem” wydaje się teraz grób/trumna? – na co wskazywałyby ostatni wers („jaki ciasny, niewygodny, jaki zimny grób”). Eliptyczna składnia nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie.

W tej sferze pomiędzy życiem a śmiercią uprzywilejowaną pozycję – co może zaskakiwać – zajmuje ciało, o duszy w ogóle się nie mówi. Poprzez dojmujące doświadczenia psychosomatyczne późnego wieku Iwaszkiewicz ukazuje kres życia: pogoda jest nieprzyjazna, a ubranie niewygodne, ciężar gniece piersi, rękawiczki są żelazne, a grób jest ciasny i zimny. To opresyjne doznania schyłku życia. Wyobraźnia podmiotu jest somatyczna, wykorzystuje zachowane w pamięci doznania starości. Sprawiają one, że podmiot żali się, utyskuje, narzeka – jakby bez końca, bez konkluzji, bez finału. W tonacji tego wiersza pobrzmiwa powściągane rozdrażnienie i gorzka skarga na dojmująco-wszechobecne poczucie niewygody, które zdominowało całą skalę odczuwania. W starości otwiera się gorzka nowa rzeczywistość, o której – przywołując realia szpitalne – mówił Iwaszkiewicz w wierszu pod takim właśnie tytułem umieszczonym w *Mapie pogody*:

Jaki nacisnąć guzik
gdy przychodzi nocna trwoga?
przez który czarny czy srebrny głośnik
odezwie się trąba boga?

[...]

Pośród wiecznego lodu
nie rozkwitną narcyssy
jak poetom kwitły za młodu
ani konwalie ani irysy
ani peonie ani anżieliki
tylko jak kwiaty
kontakty guziki

Nie trzeba nic zrywać wyłączać
samo się wszystko skończy

(*Nowa Rzeczywistość*)⁹

W przypadku późnych wierszy autora *Oktostychów* Nawarecki mówi nawet o „poetyce starczego znużenia”:

[Iwaszkiewicz – dop. K.P.] preferuje formy najprostsze. Potwarza słowa i frazy. Buduje łańcuchowe szeregi, i tak jak w marszu podpira się laską, tak w wierszu chętnie wspiera się na sztywnym schemacie wyliczenia. Te enumeracje nie mają nic wspólnego z retorycznym rozmachem. Więcej tu cierpkiej lakoniczności¹⁰.

A może nawet bezsilności i znużenia. Kazimierz Wyka mówił niegdyś w odniesieniu do Różewicza o „somatyzmie dotrumiennym”, Anna Legeżyńska przekształciła tę formułę w związku z Iwaszkiewiczem i zaproponowała – w odniesieniu do jego dojrzałej poezji – określenie „emocjonalizm dotrumienny”, który cechuje się „obsesyjnym, pogłębiającym się uzależnieniem nastroju od fenomenu śmierci”¹¹. Już od *Ciemnych ścieżek* (1957) możemy dostrzec nasilające się

⁹ J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977, s. 560–561.

¹⁰ A. Nawarecki, *dz. cyt.*, s. 55.

¹¹ A. Legeżyńska, „Nie bądź sentymentalnym płaksą”. O elegijności w wierszach powojennych, [w:] *Powroty Iwaszkiewicza*,

„melancholijne, a niekiedy wręcz depresyjne stany podmiotu”¹². W analizowanym wierszu mamy jednak do czynienia, jak sądzę, nie tylko ze świadectwem głęboko pesymistycznego sposobu odczuwania świata, wynikającym z perspektywy zbliżającego się kresu, ale także z poetycką, figuratywnie ujętą, fizjologią starzenia się. Oczywiście w inny sposób mówi Iwaszkiewicz o dotkliwych somatycznych przypadłościach późnego wieku niż to czynią Różewicz, Białoszewski czy Miłosz. Mówi powściągliwie, głosem ściszym, nie epatując nazbyt dosadnymi opisami cielesnej opresji i zniedołężnienia. Na to nie pozwoliłaby mu jego koncepcja sztuki, w której piękno zajmuje pozycję uprzywilejowaną. A przecież sugestywność, jaką osiąga, budując tradycyjnym tokiem wyliczeniowym klaustrofobiczne poczucie uwięzienia w ciele, które stało się przejmująco niewygodne, jest doprawdy dokuczliwa.

Nieco więcej ze swoich zmagających ze starym, zbolałym ciałem Iwaszkiewicz odsłonił w dzienniku, choć nie ma tego typu zapisów wcale tak wiele. Warto przytoczyć kilka, by tym dobitniej wydobyć różnicę pomiędzy zapisami diariuszowymi a słowem poetyckim.

Pod datą 3 marca 1979 roku Iwaszkiewicz zanotował: „Trochę cieplej i olbrzymie zwały śniegu topnieją, ale to okropne. I kości bołą”¹³. A pod datą 27 lipca tego samego roku:

Jest okropnie. Baranowska pogoda uleciała, a razem z chłodem i wiatrem poczułem się tak stary i tak okropnie trudno mi znosić stan Hani. Mówię sobie: musisz być cierpliwy! Ale nie jestem

pod red. A. Czyżak, J. Galanta i K. Kuczyńskiej-Koschany, Poznań 1999, s. 56.

¹² Tamże, s. 55.

¹³ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, t. 3, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2011, s. 562.

cierpliwy. [...] A mnie też ogarnia po prostu tuman, w głowie mi się kręci i chodzę jak we śnie, w koszmarnym śnie. Bolą mnie kości, noga, dysk i odczuwam tak boleśnie samotność starości¹⁴.

Istotne wydają się zwłaszcza te dziennikowe zapisy, przypominające emocjonalną aurą *Niewygodę*, której pierwodruk, na co warto w tym kontekście wskazać, ukazał się w pierwszym numerze „Literatury” w 1979 roku¹⁵:

Kosztowało to [kupno simmlerowskiej kanapki – dop. K.P.] dziennie pieniądze, ale przecież pieniędzy nie zabiorę z sobą do okropnego zimnego dołu. Najbardziej straszy mnie ta pośmiertna samotność w zimnym dole, w jesiennej nocy... to okropne. I tak już bliskie¹⁶.

Czasem mi się zdaje, że to nie jest to, że ja przestaję rozumieć świat, ale że właśnie zaczynam pojmować, jak to wszystko znikome i niewarte uwagi, co się dzieje i co oplątuje prawdziwe znaczenie świata. [...] wszystko mi się zdaje właśnie [...] mydleniem oczu, niepotrzebnym hałasem. Świat wydaje mi się czasami jednym festiwalem sopockim! Czy rdzeń świata otworzy się po śmierci?¹⁷

Ale te noce, kiedy zostaję sam w tej mojej „umieralni”, są naprawdę straszne¹⁸.

Fizycznie słabnę coraz bardziej i kwestia ubierania się nabiera gigantycznych rozmiarów¹⁹.

¹⁴ Tamże, s. 586.

¹⁵ *Niewygoda* opublikowano tu razem z innymi wierszami późniejszego cyklu *Muzyka na kwartet smyczkowy* (*Wiersz, Uparte wichry, Kundel z Rosmerholmu, Opuszczony, Rzeczy, W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa*).

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, s. 562.

¹⁷ Tamże, s. 589.

¹⁸ Tamże, s. 603.

¹⁹ Tamże, s. 620.

Zatem – poczucie nasilającej się słabości i oddalenia od świata, wywołująca trwogę perspektywa samotności w „zimnym dole” i ubieranie się, codzienna, zwykła czynność, która staje się u kresu życia zadaniem ponad siły. W wierszu, jak pamiętamy, i czapka, i szal, i marynarka, i buty są takie niewygodne. W tym miejscu warto zatrzymać się nieco dłużej nad kwestią ubrania.

Jak wiadomo, Iwaszkiewicz został pochowany w mundurze górniczym i trudno to nawet dziś uznać za rzecz oczywistą. W latach osiemdziesiątych XX wieku często tłumaczono ten fakt w kategoriach politycznych, jako ostatni serwilistyczny gest wielkiego pisarza, starającego się przez całe życie o zachowanie jak najlepszych relacji z ówczesną władzą. Do czego jednak mogłyby być potrzebne dobre stosunki z komunistami... po śmierci? Wszak ich jurysdykcja nie obejmuje zaświatów. Wydaje się, że semantyka ostatniego przydziewku Iwaszkiewicza nie daje się sprowadzić do doraźnych kwestii politycznych. Jakiś czas temu sprawę tę rozważał Jerzy Pilch, pytając nie do końca żartobliwie „Jak się odziać do trumny?”:

Rzecz jasna, najstosowniejszy – jak kto ma takie możliwości – czarny jak węgiel mundur górniczy. Miał taką możliwość Jarosław Iwaszkiewicz [...]. Jak pamiętają ci, co pamiętają, na katowickim zjeździe literatów w roku 1978 Prezesowi ofiarowano galowy mundur górniczy z lampką i czekaniem. Zjazd był sławny, bo padały pierwsze głośno wypowiedziane zdania przeciw cenzurze, a nawet o wolności słowa; władza w mizernej co prawda postaci wicewojewody Gorczycy, ale kontratakowała; dochodziło do zwad, a nawet tumultów; delegaci to wracali, to opuszczali salę. Osiemdziesięcioczeroletni Iwaszkiewicz zachowywał się i mówił świetnie – w mundurze wyglądał rewelacyjnie. A gdy przy swoim słusznym wzroście włożył czapę z pióropuszem, jego górowanie nad otoczeniem nabrało i dosłownej, i symbolicznej wielowymiarowości. Czy od razu wtedy przyszło mu do głowy, że ten czarny, z bujnymi frędzlami, masywnie watowanymi ramionami, drogocennymi zygzakowatymi naszywkami, całą masą złotych

guzików z górniczym godłem, aksamitnym kołnierzem i takimiż lampasami uniform akuratywny będzie do trumny? Jestem pewien, że tak. A nawet jeśli pomysł przyszedł później – był natchniony. W każdym razie, gdy autor *Brzeziny* dwa lata później umarł, złożono go do grobu – tak jak przykazał – w górniczym stroju. Popłoch to wzbudziło niezły, za dziwactwo albo za żart makabryczny brano tę przedśmiertną fanaberię, za starcze szaleństwo, w najlepszym razie za zupełną jakąś nieobliczalność i nieoznaczoność. Umysłowe zamroczenie? Tajemnica? Zagadka? Ani jedno, ani drugie, ani trzecie. A cóż dziwnego jest w tym, że człowiek schodzący do podziemnych krain przywdziewa strój tych, którzy dzień w dzień podziemne chodniki i labirynty przemierzają? Nie jest to nawet poetyczność specjalna czy inna grobowa mistyczność, lecz zwyczajny realizm – Iwaskiewicz po tolstojowsku mocny bywał w tej konwencji. Nie trzeba być zbyt pilnym jego czytelnikiem, by wiedzieć, że przemijanie i odchodzenie to były jego królewskie tematy, a już znakomita późna twórczość to był jeden wielki fioł na punkcie biegu czasu i zostawiania świata. Jest w tym coś dziwnego, że autor takich obsesji wybiera na ostatnią drogę przyrodziewek podziemnego z natury rzeczy bractwa? Zwłaszcza że ma taką kreację pod ręką? Owszem, gdyby specjalnie obstał tego rodzaju śmiertelny garnitur, gdyby szyc sobie kazał, modele studiował, do przymiarek chadzał, byłaby rzecz inna, byłyby granice rozmaite przekroczone – Iwacha, jak przystało wielkiemu pisarzowi, po krawędziach stąpał, ale równowagę utrzymywał. Poza wszystkim, poza śmiertelną logiką twórczości, poza nieubłaganym związkiem pomiędzy gasnącym życiem a trwaniem pisania, poza wszelkimi interpretacjami tego życia i tej twórczości były w tym geście znamiona Iwaskiewiczowi przypisywane rzadko – brawura mianowicie i – tak jest: szyderstwem podszyta – odwaga²⁰.

Z charakterystyczną dla siebie felietonową swadą zbiera Pilch argumenty, które mogły się złożyć na ostatnią wolę pisarza. Oczywiście nie z powodów politycznych,

²⁰ J. Pilch, *Dziennik*, Warszawa 2012, s. 11–13 (zapis z 31 grudnia 2009 roku).

zdecydował się autor *Panien z Wilka* na „przydziewek podziemnego bractwa”. Świadomy wybór stroju do trumny w przypadku tak wyrafinowanego estety, jakim był Iwaszkiewicz, nabiera szczególnego znaczenia, wykraczającego poza utylitarne korzyści, ale również poza czysto estetyczne preferencje. Powtórzmy słowa Pilcha: „A cóż dziwnego jest w tym, że człowiek schodzący do podziemnych krain przywdziewa strój tych, którzy dzień w dzień podziemne chodniki i labirynty przemierzają?”. I powróćmy do naszego wiersza – jeśli w zwykłej czapce i marynarce jest niewygodnie, to może lepiej będzie w galowym mundurze górnika? I nie dlatego zapewne, że to strój szczególnie wygodny²¹, ale bodaj dlatego, że „akuratny do trumny”, bo bardziej stosowny z perspektywy podziemnego (za)świata²².

²¹ Ale czy w tych okolicznościach wygodny strój jest w ogóle możliwy? Określenie „wygodny” brzmi tu ironicznie i groteskowo.

²² Zob. także A. Nasiłowska, *Stary poeta i historia*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1994; H. Bereza, *Głosy*, [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej, 20–22 lutego 1994 roku*, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994; J. Więckowska, „*Chcąc rozszyfrować przesłanie*” – mundur górniczy Iwaszkiewicza na tle jego życia i twórczości, „Prace Polonistyczne” 1996, seria 51. Inne przyczyny, które złożyły się na pochówek Iwaszkiewicza w stroju górnika odsłania, opierając się na korespondencji i opowieściach osób pamiętających to wydarzenie, jego prawnuczka – Ludwika Włodek: „Nad przebiegiem ceremonii czuwał Szymek. To on decydował o wszystkim. Także o tym, jak Iwaszkiewicz będzie ubrany do trumny. Istotnie – mój pradziadek został pochowany w mundurze górniczym. Ale nieprawdą jest, że stało się tak na jego wyraźne życzenie. Nigdy nie zrobił też żadnego zapisu w testamencie na ten temat, a fragment ostatniego listu ze szpitala, o koszuli i butach do trumny, dobitnie

W starości zatem podmiot *Niewygody* nie doświadcza upragnionej pogody ducha, owej *serenitas animi*, łagodnego uspokojenia u kresu życia. „Był to – jak trafnie rzecz ujmował Przybylski – ideał samego Iwaszkiewicza, ponieważ cykl *Mapa pogody* przekształcił on właśnie w hymn o wewnętrznym uspokojeniu, o łasce, którą kapryśny los może, ale nie musi obdarować Starego Człowieka. Toteż niczego nie był pewien. Opowieść Iwaszkiewicza to w gruncie rzeczy przeszpiegi. Przecież bał się, że daremność spostopnuje w końcu konstrukcję”²³. Więc pisał swoje hymniczne, świeckie błogosławieństwo w *Mapie pogody*: „Pogoda lasu niechaj będzie z tobą”²⁴, w kolejnych strofach dodawał: „pogoda” wody, burzy, nieba, czasu, domu, na końcu – ziemi. I refrenicznie powtarzał – niczym zaklęcie, niczym mantrę – „pogoda, pogoda”. Ale te słowa, czasami niosące ukojenie, nie stawały się jednak skutecznym antidotum na przypadłośći starego ciała, złe przeczucia i trwogę przed ostatecznością.

pokazuje, że nie widział siebie wyruszającego w ostatnią drogę w tym stroju” (s. 337). I jeszcze następujący fragment: „Pewnego dnia, zaraz po obiedzie, Jarosław gdzieś zniknął. Okazało się, że poszedł się przebrać. Po chwili skrzypnęły schody i zebrana w stołowym rodzina zobaczyła pradziadka w mundurze górniczym. Dostał go kilka dni wcześniej, gdy w Katowicach odbywał się uroczysty, uświetniony przez Gierka zjazd ZLP. Prezes Iwaszkiewicz został wtedy mianowany honorowym górnikiem kopalni «Staszic». – O, taki prezent dostałem. Elegancki, czarny, w sam raz do trumny. Oszczędzi się na ubraniu – powiedział pradziadek i nikt z zebranych nie miał wątpliwości, że żartuje” (s. 337–338). Zob. L. Włodek, *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*, Kraków 2012, s. 334–338 (rozdz.: *A mnie to dopiero będą chować!*). Por. także A. Król, *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015, s. 21–65; R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 2, Warszawa 2017, s. 585–589, 636–640.

²³ R. Przybylski, *dz. cyt.*, s. 76.

²⁴ J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 2, s. 577–578.

Wiersz *Niewygoda* to przeszpiegi w rejony, w których „umysł przegrywa z materią”²⁵, gdzie zamiast ciszy, harmonii i ukojenia, owego słynnego *sérénité*, rządzi somatyczna opresja starości, u kresu której głucho zamknie się wieko trumny. Co zatem wyraża wiersz? Czy pełne lęku przeczucie końca? Upiorną wizję? Zatrważający sen–koszmar? – podobnie jak u Różewicza w wierszu *** [wicher dobijał się do okien...], którego podmiot „budzi się / z ustami pełnymi / piachu”. Iwaszkiewiczowskie obrazy nie przyjmują jednoznacznie określonego kształtu, zdają się raczej niepochwytnie w swej mgławicowej postaci, snują się groźnie na obrzeżach realności. Stały i niezmienny jest jedynie kierunek, w którym wszystko zmierza – grób. Inaczej niż w przypadku wiersza ostatniego – *Uranii*. Jak pisze w innym eseju, dotyczącym późnych wierszy autora *Dionizji*, Przybylski:

Kiedy [...] w swym ostatnim pożegnalnym wierszu [Iwaszkiewicz – dop. K.P.] pomyślał w końcu o sobie, poprosił sosnę Uranię o to, aby zgodnie z „wzorem matematycznym wieczności” dopełniła obrzędu unicestwienia. Aby porwała go w górę ku swej koronie, gdzie wieje wiatr nicości, i zaplątała w grzywie pogmatwanych gałęzi. Aby go pogrzebała w Wielkiej Całości i pozwoliła rozplnąć się w trzech preistoczeniach. Jako Urania – w nieskończoności nieba, jako nicość – w nietrwanii, jako sosna – w życiu, dopóki go nie unicestwi Wielka Całość, aby, być może, wydać je z siebie ponownie. [...] Było to błaganie o przejście w stan nieuchwytnego i bezkształtnego jak czas wiecznego trwania, które, jak materia, nie miało początku i nie będzie mieć końca²⁶.

Takiej wizji wiecznego trwania przez zjednoczenie z bytem, z cyklicznym prawem przemiany, z boską Naturą

²⁵ R. Przybylski, *dz. cyt.*, s. 76.

²⁶ R. Przybylski, *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 111.

nie ma w *Niewygodzie*. Tu kierunek jest inny, o czym wspominałam w związku z rozważaniami dotyczącymi intonacji, nie ku górze i niebu, lecz – w dół, a właściwie – w głąb ziemi. Kres jest ostateczny. Nie nastąpi ani przeistoczenie, ani odnowa w kosmicznym cyklu przemiany. I tu mogłabym zakończyć swe rozważania.

Wydaje mi się jednak, że można lekturę Iwaszkiewiczowskiej *Niewygody* kontynuować w planie metatekstowym i przeczytać ten utwór jako szczególny poetycki eksperyment, przekraczający lęk, poczucie znużenia, cielesną opresję, grozę kresu i ostatecznej nicości. Raz jeszcze odwołam się do inspirujących esejów Ryszarda Przybylskiego. Otóż pisze on, że „królewskim tematem, *thema regium*, całej twórczości Iwaszkiewicza” jest „pytanie: «Gdzie jest kres świadomości. Gdzie twój koniec śmierci»²⁷; że Iwaszkiewicz, podobnie jak „stary i schorowany narrator *Sérénité* nie był w stanie określić, co stanie się ze świadomością po śmierci”²⁸. I dalej: „nicość jest właśnie granicą «bytu przytomnego». Dlatego zniszczenie ciała oznacza u Iwaszkiewicza wstąpienie w nicość”²⁹. Jak w wierszu *Stary Poeta*:

A kiedy będziemy przed Panem Nicości
już zaraz
nic to nie będzie znaczyło

że byliśmy piękni
że tańczyliśmy na chłopskich weselach
i na królewskich pokojach [...]

(*Stary poeta*)³⁰

²⁷ R. Przybylski, *Baśń zimowa*, s. 83. *Ubi sunt* to topos waniatyczny obecny także w *Niewygodzie*.

²⁸ Tamże, s. 83–84.

²⁹ Tamże, s. 89.

³⁰ J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, s. 568.

W tej perspektywie przeczytany wiersz *Niewygoda* odsłania jeszcze inne, ukryte pod maską prostoty znaczenie – staje się ostatnimi przeszpiegami na terytorium wroga. To wyprawa poza granice egzystencji, docieranie świadomością do *terra incognita* śmierci. Taką możliwość daje tylko poezja, której wartości Iwaszkiewicz nigdy nie kwestionował. Przeciwnie – świadom nietrwałości, a nawet błahości sztuki, jej właśnie, poezji, wyznaczał rolę najważniejszą – miała służyć, jak powiedział w inicjalnym wierszu ostatniego tomu, „śmiertelnym zapasom”³¹. Mocą artystycznej transformacji to, co w egzystencji jest niemożliwe, spełnia się w poetyckim akcie. W tym sensie słowo poetyckie przekracza granice życia. Poezja jest jedynym orężem przeciw mizerii ludzkiego ciała i wszystko pochłaniającej nicości. Tylko poezja – jak wierzył Iwaszkiewicz – wysłanniczka ludzkiej świadomości może sprzeciwić się śmierci. Nawet jeśli ten sprzeciw z czasem stawał się coraz bardziej cichy i znikomy.

³¹ „Bo cóż jest wiersz, jeśli nie ozdoba / Będącą znakiem śmiertelnych zapasów / Tego co jest odwieczne z tym co jest chwilowe / Znikomej perły z odwiecznym atlasem” (J. Iwaszkiewicz, *Wiersz*, [w:] tegoż, *Muzyka wieczorem*, s. 9).

MIŁOSZ O CIELE, STAROŚCI I UMIERANIU. NOWY JĘZYK CZY DRAMAT (NIE)WYRAŻANIA?

Zacznę od dwu wypowiedzi Miłosza, które potraktuję – zgodnie z sugestią pierwszoosobowej poetyki – jako wyznania. W *Nieobjętej ziemi* (1984) Miłosz pisał:

Od młodości starałem się uchwycić słowami rzeczywistość, taką o jakiej myślałem chodząc ulicami ludzkiego miasta i nigdy się to nie udawało, dlatego każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła. Wcześniej odkryłem nieprzyleganie języka do tego, czym naprawdę jesteśmy, jakieś wielkie *na niby* podtrzymywane przez książki i stronicę gazetowego druku. I każda moja próba powiedzenia czegoś rzeczywistego kończyła się tak samo, zagnaniem mnie z powrotem w opłotki formy [wyróżn. – K.P.], niby owcy odbijającej się od stada. [...] Wiem, że jest możliwa [inna poezja – dop. K.P.], bo znam krótkie chwile kiedy już niemalże tworzyła się pod moim piórem, żeby zaraz zniknąć. Rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienia periodu, lepkość spermy, pozycja przy oddawaniu moczu, ruch kiszki, będące w niej zawsze obecne razem z podniosłymi potrzebami ducha i nasza podwójność znajdzie swoją formę bez wyrzekania się jednej strefy albo drugiej¹.

I wyznanie drugie, pochodzące z *Kronik* (1987):

Kiedyś wyobrażałem sobie, że w starości rozmyślamy nad tym, co wieczne, wyniesione ponad przemijanie, ale widzę, że jest inaczej, że cała moja uwaga jest zwrócona ku temu, co ulotne. [...] jest już późno i wszystko jest otwarte albo nigdy się nie otworzy. A ja staram się dzień po dniu pozbyć się słów, których dotychczas używałem i nazwać co teraz myślę i czuję, a co wymyka się moim

¹ Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 33.

dotychczasowym słowom. I wydaje mi się czasami, że całe moje życie polegało na takim dążeniu poza wyraz, ale dlatego też moje książki są jedynie śladem ruchu naprzód, czyli, jak dla mnie, nigdy nie są dostatecznie nagie. Kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi [wyróżn. – K.P.]².

Oba te fragmenty traktują o dramatycznym pęknięciu pomiędzy własną egzystencją a artystyczną formą, pomiędzy (nie)porządkiem życia a nazbyt wysokim czy nazbyt czystym kształtem, jaki znajduje w poezji. Miłosz – po raz kolejny, sięgając w swej twórczości po topikę niewyraźności – mówi o nieadekwatności i niewystarczalności swego poetyckiego języka wobec, po pierwsze – somatycznego wymiaru własnego istnienia, po drugie – potrzeby wyrażenia tego, co teraz czuje, jakby aktualne doświadczenie (może nawet doświadczenie świata) nie mieściło się w dotychczasowej formie poetyckiej. Doskonałość sztuki nie tyle łączy się tu z niemoralnością artysty³ (a to temat bliski Miłoszowi już od *Trzech zim*), ile z poczuciem uwięzienia w kształcie zastygłym, skazującym na przemilczenie rzeczy nazbyt ważnych.

Pierwsze pragnienie Miłosza – zaskakujące i wcale nieoczywiste u poety myślą jasną hymnicznie chwaleńcego istnienie bądź tropiącego w codzienności metafizycznych przeblysków – pragnienie, by poezja była jak najbliżej ciała, by pozostawała w nierozzerwalnym splocie z najbardziej fizjologicznym rytmem życia, by oddawała somatyczne aspekty egzystencji wydaje się projektem nie tyle nawet

² Cz. Miłosz, *Kroniki*, Kraków 1988, s. 13.

³ W *Ogrodzie nauk* Miłosz pisał jak typowy modernistyczny artysta: „Sam dar stylu, formy, ekspresji nie jest niczym innym jak [...] chłodną, wybredną postawą wobec człowieczeństwa; rzec można, że to zubożenie i spustoszenie jest niezbędne jako wstępny warunek” (Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1991, s. 165). Z czasem jednak ów dar coraz bardziej ujawniał swój opresyjny charakter.

zaniechanym, ile realizowanym przede wszystkim w wersji witalistyczno-zmysłowo-erotycznej. Tak często przecież Miłosz sporządzał w całej swej twórczości rejestr „zmysłowych rozkoszy”, pisząc choćby – rzecz potraktujmy egemplarycznie – słynne słowa w wierszu *Wyznanie*:

Panie Boże, lubilem dżem truskawkowy
I ciemną słodycz kobiecego ciała.
Jak też wódkę mrożoną, śledzie w oliwie,
Zapachy: cynamonu i goździków.

(*Wyznanie*)⁴

Byłaby to zatem wersja ekstatycznego zachwyty nad somatycznym aspektem własnej egzystencji, pozwalającym doznawać wspałości świata i współtworzącym wraz z intelektualnym i duchowym wymiarem człowieka harmonijnie dopełniającą się całość. Druga wersja czy odsłona tego „cielesnego” projektu, mniej jasna i optymistyczna, traktująca o powolnym wyzbywaniu się „zmysłowych rozkoszy” i o degradacji ciała, obecna jest najpierw z rzadka, ukradkiem, niemal marginalnie, z czasem jednak coraz częściej i bardziej jawnie. W *Nieobjętej ziemi* pisze Miłosz jeszcze na sposób gnostycki o „bólu jako niezawinionej męce stworzenia”⁵, formułując w ten sposób podstawowe dylematy teodycei:

Tortury konania przez tygodnie, miesiące, czasem lata. Czekają większość z nas, sądząc po tym, co naokoło obserwujemy. I nic? I godzimy się z takim porządkiem rzeczy? Ależ jak można godzić się na potworność! Przyzwoity człowiek nie może wierzyć, że dobry Bóg chciał takiego świata⁶.

W kolejnych tomach pisanych pod koniec życia bardziej niż filozoficzne spekulacje zajmują Miłosza konkretne

⁴ Cz. Miłosz, *Kroniki*, s. 14

⁵ Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, s. 112.

⁶ Tamże, s. 111.

odsłony – by rzecz ująć jego słowami – „teatrum przewrotnego ciała”⁷, liczne przypadki somatycznej opresji. Te wiersze nie od razu jednak stają się próbami empatycznego współbycia z innymi. Na przykład w utworze *Stare kobiety* poeta tak opisuje tytułowe bohaterki widziane w kościele:

Zgięte artretycznie, w czerni, na nogach-patykach,
Posuwają się o lasce przed ołtarz, tam gdzie Pantokrator
W zorzy złożonych promieni podnosi dwa palce

(*Stare kobiety*)⁸

– by na końcu dzięki Bożej łasce dostąpić przemienienia ludzkiej „śmieszności i bólu” w „dostojeństwo”. Podmiot tego wiersza nie identyfikuje się ze starymi kobietami, on je raczej obserwuje – i „widzi” znacznie więcej niż one: dostrzega przede wszystkim boską obecność przeobrażającą starość i cierpienie. Człowiek jest tutaj zrównany w swym istnieniu z innymi stworzeniami, a ludzkie życie, podobnie jak jednodniowej jętki, zostaje odkupione Bożą męką. Dramat egzystencji nabiera więc sensu przez wiarę, ale jednocześnie ta wiara oddala poetę od artretycznie zgiętych starych kobiet, tak jakby bliższa byłaby mu boska, nie ludzka perspektywa. Inaczej w wierszu *Z nią* także dziejącym się w kościele. Miłosz próbuje – ponad czasem i przestrzenią – ustanowić na nowo więź z dawno nieżyjącą matką:

Te biedne, artretycznie spuchnięte kolana
Mojej mamusi w nieobecnym kraju.
Myślę o nich w dzień moich siedemdziesiątych czwartych
urodzin
Słuchając wczesnej mszy w Mary Magdalen w Berkeley.

(*Z nią*)⁹

⁷ Tamże, s. 141.

⁸ Cz. Miłosz, *Kroniki*, s. 21.

⁹ Tamże, s. 68.

Poczucie silnego i bliskiego związku ze zmarłą na tyfus w 1945 roku matką („W przeraźliwej jedności z nią, z jej agonią”) jest tu co prawda połączone z nadzieją na zmartwychwstanie, ale nieporównanie silniejszym uczuciem pozostaje jednak współbycie z tą, która odeszła i której słowa stają się teraz także słowami jej syna: „Wydaje mi się, że to wszystko było tylko snem”. Obecność umierającej matki jest tutaj znacznie intensywniejsza niż boża łaska przemieniająca żywot ziemski w żywot wieczny.

Ironicznie potraktowany bohater wiersza *Zdarzenia gdzie indziej*¹⁰, Adamek, poprzez synechdochiczne zdrobnienie biblijnego imienia staje się figurą ludzkiej kondycji. Dlatego też słowa skierowanej do Adamka diabelskiej przepowiedni można potraktować jako Miłoszową profecję dotyczącą także własnego losu:

Będziesz u Szpitalników. Tam wrzody odleżyn,
Wyziwy gnijącego ciała, skowity,
I ból wołający o pomstę do nieba
Co dzień zaprzeczają boskiej dobroci.

(*Zdarzenia gdzie indziej*)¹¹

Miłosz napisze także wprost o własnym doświadczeniu, nie kryjąc się za żadną maską czy figurą, wyliczając następujące po sobie somatyczne dolegliwości i udręki: „starość oblepia nogi jak gęsta smoła”¹², „wstrzymałem oddech w nadziei, że ból / nie powróci”¹³, „szanowne moje oczy, nie najlepiej z wami” (*Oczy*)¹⁴. Przed kolejnymi atakami starości będzie próbował bronić się ironią:

¹⁰ Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 70–71.

¹¹ Tamże, s. 71.

¹² Cz. Miłosz, *Texas*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2000, s. 42.

¹³ Cz. Miłosz, *Degradacja*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 39.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Oczy*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, s. 41.

Ciało nie chce słuchać moich rozkazów.
Przewraca się na równej drodze, trudno mu wejść na schody.
Mam do niego stosunek satyryczny. Wyśmiewam
Sflaczałość mięśni, powłóczenie nogami, ślepotę,
Wszystkie parametry głębokiej starości.

(*Wiek nowy*)¹⁵

Ale prawdziwy azyl znajdzie w twórczości: „Na szczęście dalej w nocy układałam wiersze”¹⁶.

Powyższe przykłady tematyzacji bólu, cierpienia i udręki starości nie zmieniają jednak zasadniczej tonacji tej poezji – trudno nie odnieść wrażenia, że słowa do końca dyktował poecie dajmonion, a nie mroczna sfera cieleśnych, pozawerbalnych doświadczeń. Myślę, że wynikało to z głębokiej niezgody Miłosza na utożsamianie ludzkiej kondycji z ciałem i bólowymi opresjami. „To nieprawda, że jesteśmy mięso, / które przez chwilę gada, rusza się, pożąda” – pisał w wierszu *O nierówności ludzi*¹⁷. Wynikało również z jego koncepcji poezji, która winna raczej wyrażać „wdzięczność i podziw” wobec istnienia i nobilitować (a nie degradować) poetę. Jak napisze Miłosz stylem dostojnym w zakończeniu tego wiersza:

Obym okazał się godny wysokiej kompaniji,
I szedł z nimi, niosąc połę królewskiego płaszcza.

(*O nierówności ludzi*)¹⁸

Drugie pragnienie Miłosza, od którego zaczęłam, to pragnienie znalezienia nowego języka, który zdołałby wyrazić to – przypomnijmy – „co teraz myślę i czuję, a co wymyka się moim dotychczasowym słowom”.

¹⁵ Tamże, s. 40.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Cz. Miłosz, *To*, s. 68.

¹⁸ Tamże.

Wydaje się, że ten zamiar pozostał jedynie niezrealizowaną potrzebą. Trudno dostrzec w poezji Miłosza jakieś radykalne zmiany poetyki czy poszukiwanie zdecydowanie odmiennych środków wyrazu, bo pojawiające się niekiedy stylizacyjne rymowanki przywołujące barokową, zwłaszcza Bakowską, tradycję w przypadku poety sięgającego często do tak różnorodnych form wierszowych (np. traktatu, dystychu, piosenki, biblijnego wersetu etc.) trudno za takowe uznać. Miłoszowa „forma bardziej pojemna”, przy całej swojej niewątpliwej rozległości tematycznej i formalnej, ma dość wyraźnie wytyczone granice leksykalne, stylistyczne, wersyfikacyjne, a także semantyczne i poznawcze, i nie ogarnia sobą nazbyt radykalnych sposobów zrywania z uznawanymi dziś za tradycyjne poetyckimi dykcjami. Aby odkryć nieznaną ład poetyckiego języka, Miłosz musiałby opuścić teren, który dawał mu poczucie (nie tylko) poetyckiego zadomowienia i w miarę bezpiecznego władania słowem. I zaryzykować wyprawę w rejony w sensie estetycznym sobie nieznane, a w wymiarze egzystencjalnym – artystycznie zaniechane. Aby to jednak było możliwe, musiałby odrzucić po wielokroć i na różne sposoby formułowany własny program ocalenia w poezji. Już w *Traktacie moralnym* pojawia się tak często potem artykułowana myśl: „Wiersz mój chce chronić od rozpacz”¹⁹, która najdobitniej i najdonośniej wybrzmi w późnym tomie *To* (2000). Tam wariantywnie i leitmotywicycznie powracają takie sformułowania: „Pisanie było dla mnie obroną strategią” (s. 7); „Tylko nie wyznania” (s. 36); „Zanadto cenię styl, żeby ryzykować” (s. 36); „Lepiej zmilczeć, pochwalić niezmienny porządek rzeczy” (s. 36); „skarga nie przyda się na nic” (s. 38).

¹⁹ Cz. Miłosz, *Trakt moralny*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1984, s. 232.

Miłoszowe „prawidła wysokiego stylu”, wzbraniające dostępu do „sekretów naszej wspólnej cielesnej mizerii”²⁰ w założeniu miały nieść otuchę i pocieszenie. Wszak „literatura powinna być budująca” – czytamy w *Nieobjętej ziemi*²¹. I dalej w tym samym tomie: „Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu” – marzenie, wynikające z „potrzeby ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości”²², stawało się z czasem pułapką, skazującą na przemilczenie tego, co w życiu było najboleśniej odczuwane. Jeśli o tym mówił, to zdaniami tak harmonijnie brzmiącymi, głosem tak wysoko ustawionym, że konstrukcja i tonacja niemal przeczyły dramatycznej treści. Miłosz zresztą był coraz bardziej świadom nieprzekraczalnej granicy między doświadczeniem a ekspresją. Z upływem lat gromadził gorzką wiedzę nie tylko o niewystarczalności poezji w ogóle (o swych zmaganiach z *mimesis* rozprawiał przecież od lat). Widział wyraźnie szczególnie piętno czy skazę własnej poezji – niemożności oddania w języku mroku, chaosu, lęku, jakich doświadczał. I dawał temu niejednokrotnie wyraz, czego sygnałem jest zwiększający się dystans do wiary w ocalającą moc języka i autoironiczna ocena własnych poetyckich działań. Już w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z 1974 roku pojawiają się pierwsze sygnały zwątpienia: „zbudzonemu wśród nocy / Słowa nie dają pomocy”²³, a w tomie opublikowanym niemal dwadzieścia lat później autoironicznie brzmią słowa: „Miał mnie odkupić dar układania słów”²⁴.

Czy udaje się zatem Miłoszowi wywikłać z własnej dykcji poetyckiej? Czy udaje mu się na przekór „pisaniu,

²⁰ Cz. Miłosz, *To*, s. 47.

²¹ Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, s. 38.

²² Tamże, s. 143.

²³ Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, s. 241.

²⁴ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 23.

traktowanemu jako obronna strategia zacierania śladów”²⁵ wypowiedzieć „co teraz myśli i czuje, a co wymyka się jego dotychczasowym słowom”? Trudno byłoby wskazać zasadniczą przemianę Miłoszowej poezji, jakąś wyraźną cezurę oddzielającą to, co było przedtem, od tego, co nastąpiło potem. Myślę jednak, że czasem takie nowe propozycje – nie rewolucyjne z pewnością – pojawiały się; za jedną z prób poszukiwania nowego języka potraktować można tom *Dalsze okolice* (1991), a zwłaszcza utwór tytułowy. Warto owe próby usytuować w kontekście tomów sąsiadujących, na ich tle bowiem łatwiej wydobyc różnicę.

Tom poprzedzający, *Kroniki* (1988), otwiera wiersz *Sezon*²⁶, który w poetyckim obrazie łączy w harmonijną całość „wielką ciszę mojego ulubionego miesiąca / Października” i „rozległe państwo umarłych”. Ta jedność jest kojąca, można w niej celebrować „zatrzymanie czasu”, bo świat zmarłych, choć istnieje tak blisko („Za zakrętem alei, za trawnikami parków”) jeszcze „nie zwywa”. To znaczący początek – określa sytuację poety, który jest „po tej stronie”; to nie on wybiera się w zaświaty, lecz duchy przybędą na bal tutaj i wmieszają się w „korowód żywych”. Poecie dana zostaje, nie tylko w pragnieniu, wyjątkowa forma istnienia:

Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja.

(*To jedno*)²⁷

Jak dopowie w innym miejscu tego tomu:

[...] coraz to zdarza się chwila bezinteresownego patrzenia,
a to za sprawą miłości i śmierci. [...] Eros, przeciwieństwo

²⁵ Cz. Miłosz, *To*, s. 7.

²⁶ Cz. Miłosz, *Kroniki*, s. 7.

²⁷ Tamże, s. 8.

oderwania, występuje w roli przewodnika wtajemniczającego w czyste piękno. Łatwiej jest zrozumieć chwilę dystansu, którą przynosi myśl, że jesteśmy śmiertelni, [...] że więc nic z naszych kukielkowych krzątań się i ambicji nie jest tak znowu ważne, że ważniejszy jest może kształt liści czy promień słońca na korze sosny²⁸.

Idylla „czystego patrzenia” pojawia się jednak incydentalnie, nie staje się stałą dyspozycją. Uniemożliwia ją inne, równie istotne, pragnienie:

[...] Ja tu, niespokojny,
W środku kalifornijskiej wiosny, bo nie układa się w całość.
Czego chcę? Żeby było. Co? Czego już nie ma.

(Trytony)²⁹

Niezgoda na przemijanie, na to, by ludzie, zdarzenia, przedmioty istniały tylko przez chwilę, rodzi wiarę w „inny wymiar minionego czasu, tak że cokolwiek raz minęło, zostaje przeniesione w inny wymiar i trwa tam na zawsze”³⁰. Stąd tyle wierszy, które stają się próbami przywołania do istnienia to, co minęło. A jednak *Kronik*, jak sądzę, nie wypełnia wiara w, poetycką choćby, *apokatastatis*. Pojawiają się natomiast coraz wyraźniejsze głosy mówiące o zwątpieniu w ocalającą moc poezji. Słowo staje się raczej przesłoną ciemności albo rozpaczliwym zaklinalniem przemijania:

A czy kiedykolwiek coś chroniło? Bezimienna i bezlitosna,
czy mogła być odwrócona fatalność? O ludzkości cywilizowana!
O zaklęcia, o amulety!

(Tytanik)³¹

²⁸ Tamże, s. 30–31.

²⁹ Tamże, s. 54.

³⁰ Tamże, s. 35.

³¹ Tamże, s. 45.

Strojenie kobiet w suto drapowane suknie,
Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów.

(*Rodowód*)³².

Jeszcze mocniej ten mroczny ton wybrzmi w *Wykładzie VI*, zamykającym cały tom, w którym wiara w religijną wizję wiecznego trwania, zadośćuczynienia i pojednania ujawni swój (auto)perswazyjny charakter: „Pewnie, pocieszam was. Pocieszam także siebie”³³.

Nasilająca się mroczna tonacja *Kronik*³⁴ jeszcze się zintensyfikuje i nabierze odcienia głębokiej czerni w *Dalszych okolicach*. Powracać zaczynają niepokojąco często słowa o „zagłębianiu się w nocy oceanicznej” (s. 7), o „słabej obronie przeciw otchłani” (s. 9), o „pospólnej dla nas / Ojczyźnie – otchłani” (s. 34). Mówi Miłosz z niespotykaną wcześniej w takim natężeniu rezygnacją i rozpaczą:

Pszczoły niezmiennie leśnej naszej ojczyzny
Pracują jak zawsze w dzień, kiedy ginimy.

(*Dawno i daleko*)³⁵

Albo:

A jednak nisko, w samym poszyciu istnienie, jak u korzeni
lasu, tai
się, pełźnie

³² Tamże, s. 63.

³³ Tamże, s. 75.

³⁴ Podobnie czytał ten tom niegdyś Mariana Stala, dostrzegając w *Kronikach* „daremność wysiłków usensownienia egzystencji, oparcia się nicości władającej widzialnym światem” (cyt. za: A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 381).

³⁵ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, s. 46.

Rozpoznawalna po trzepotliwym lęku małych stworzeń,
nieprzeblągana, stalowszara nicość

(*Na plaży*)³⁶

Albo:

Ludzie pod gwiazdami
Idą i rozwiewają się

(*Dante*)³⁷

Oczywiście pojawia się tu także głos inny, najdoniośniej słycać go bodaj w wierszu *Sens* – głos, który nie jest jednak wyrazem niezachwianej wiary w istnienie „podszewki świata”, lecz ludzkim protestem wobec milczącego „kołowrotu galaktyk”³⁸. Ów głos, „słowo raz obudzone przez nietrwale usta”, ujawnia jednak swą bezsilność:

Miał mnie okupić dar układania słów
Ale muszę być gotów na ziemię bez-gramatyczną.

(*Oset, pokrzywa*)³⁹.

Czarna tonacja całego tomu przenika również do tytułowego cyklu. Wydaje się jednak, że w tym przypadku Miłosz nie tyle przekazuje nam swe ciemne myśli i przeczucia, co poszukuje nowego języka, w którym mógłby wyrazić coś innego niż rozpaczliwe poczucie zmierzania ku ostatecznej nicości.

Czytając ten cykl możemy zrazu odnieść wrażenie, że jest to tekst typowy dla Miłosza, w którym w sposób klarowny i uporządkowany przedstawione zostają podstawowe prawdy dotyczące starości. Że opowiada nam Miłosz w sposób, w jaki

³⁶ Tamże, s. 53.

³⁷ Tamże, s. 59.

³⁸ Cz. Miłosz, *Kroniki*, s. 60.

³⁹ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, s. 23.

często zwykł to robić, o swoim doświadczeniu, rozpisując je na kolejne akty czy odsłony. I tak w następujących po sobie strofach ujawnia wprost swoje uczucia: niedowierzanie, strach, bezradność wobec niedołęzniejszego ciała. To próby porządkowania własnego doświadczenia starości, zaczynające się niezgodą i buntem, ale zakończone pogodzeniem.

Kilka zasadniczych prawd na temat starości zostanie tu powiedzianych jasno i mocno, jakby jeszcze „po staremu”. Szybko wyliczę. Po pierwsze: zdziwienie własną starością („Że innym to przypało / Mogłem zrozumieć, ale mnie? / Co mam z nimi wspólnego?”⁴⁰). Po drugie: starość, wbrew stereotypowym wyobrażeniom i nadziejom, nie jest czasem spokoju. Po trzecie: zniedołężnienie dotyka nie tylko ciała, ale także ducha, zmienia sposób widzenia i odczuwania świata – odchodzi Eros, „on, który co dzień świat przystrajał w barwy”. Po czwarte: stare „niesforne ciało” jest tragicznie żałosne w swej niemocy, umysł pozostaje jasny; „ja” jednak nie może się już identyfikować tylko z umysłem, zostaje bowiem „astmą poniżone”; „utrata włosów i zębów pobite”. Starość to doświadczenie bolesne i upokarzające. Zaskakująco jednak kolejne strofy przynoszą rozpoznanie nader optymistyczne:

Mądrość nabyłem, piję późne wino,
Prawdę o innych i prawdę o sobie.
[...]
Lepiej czy gorzej, spełniło się życie
I wszystkich zebrał ogród przebaczenia.

(*Dalsze okolice*)⁴¹

I jeszcze wyznanie: „Nie chciałbym być znowu młody”, bo istotniejsza od radosnej młodości wydaje się teraz zdobyta u kresu życia wiedza. Mógłby się więc w tym

⁴⁰ Warto zauważyć, że przypomina to jeszcze postawę podmiotu z wiersza *Stare kobiety*.

⁴¹ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, s. 26.

miejszu wiersz *Dalsze okolice* zakończyć – jakże typowym dla Miłosza pozytywnym bilansem wad i zalet starości. Jednak tak się nie dzieje.

Strofa siódma wprowadza nas w regiony, które można poznawać jedynie w starości. Tutaj obowiązują inne prawa: to, co było, nie przemija, lecz trwa wiecznie. Istnieją obok siebie: „tysiącletnie drzewo jednodniowe”, „motyl nieruchomieje na wieki w powietrzu”, „mała Rzymianka w atrium”. Ta jednoczesność uświadamia, że przenosimy się poza świat dostępny ziemskim zmysłom. Może przekraczamy granicę śmierci i znajdujemy się w Miłoszowych zaświatach? Znika granica pomiędzy tym, co było, a tym, co jeszcze jest. To nowe widzenie sprawia, że życie, śmierć, umieranie staje się jednością. I znów – cykl *Dalsze okolice* mógłby w tym miejscu znaleźć swój finał jeszcze bardziej optymistyczny, skoro zniesiona została tragiczna przepaść pomiędzy przemijaniem a trwaniem. Starość dawałaby możliwość przenikania przez to, co akcydentalne, i doświadczenia wieczności? Miłosz pójdzie jednak dalej i wprowadzi nas do krainy śmierci. Katabazę otwiera wers: „*Mawet, mors, mirtis, thanatos, smrt*” – to najważniejsze teraz słowo, powtórzone w językach bliskich Miłoszowi. Słowo, które kwestionuje, a przynajmniej zawiesza dotychczasowe rozważania. Śmierć, jakby na nowo nieoswojona, każe pytać: „Jak wezmę ten próg?”, próg pomiędzy tym a tamtym światem. I poeta, szukając najmocniejszego przeciwieństwa śmierci, najpierw pomyśli o muzyce, o muzyce baroku. A dopiero po chwili, wszak jest poetą, o poezji. Autoironicznie zabrzmie Horacjańskie *non omnis moriar*. Miłosz powtarza formułę „Zostanie po tobie poezja” dwukrotnie, jak retoryczny frazes, jak zwietrzałe zakłęcie pozbawione mocy sprawczej. Ale, paradoksalnie, w momencie, gdy poezja okaże się tak słabym orężem przeciw śmierci, gdy ujawniona zostanie jej niemoc w akcie unieśmiertelniania poety, stanie się czymś znacznie

istotniejszym. Stanie się narzędziem prawdziwego poznania – to poprzez nią/dzięki niej poeta przekroczy granice i zstąpi do krainy śmierci. I tam nastąpi identyfikacja z nieżyjącą poetką, Anną Kamieńską. Wiersz Miłosza wchłonie jej słowa:

„Chodzę w przebraniu starej, otylej kobiety”
Napisała na krótko przed śmiercią Anna Kamieńska.

(*Dalsze okolice*)⁴²

Identyfikacja ze zmarłą poetką na tym się nie kończy. Utożsamiając się z „płomieniem lotnym” ducha, a nie z „garnkiem glinianym” ciała, Miłoszowski podmiot posłuży się nią (zaskakująco – nie tylko jej słowem, ale również jej ciałem!), w ten sposób jednocząc się z nią:

[...] więc piszmy jej ręką:
„Powoli wycofuję się z mego ciała”.

(*Dalsze okolice*)⁴³

To obcowanie żywych i martwych, wspólnota nie tylko słowa, ale i losu sprawia, że głosy Kamieńskiej i Miłosza stają się jednym. Taki język sytuuje się na granicy dwóch światów – posługują się nim ci, którzy są po tej, i ci, którzy bytują po tamtej stronie. Mówiąc słowami nieżyjącej poetki, Miłosz próbuje przekroczyć granice własnego języka – po pierwsze, pozbawiając go rysu jednostkowej niepowtarzalności, po drugie, czyniąc z niego instrument do mówienia o tym, co ze swej istoty sytuuje się już poza słowem.

Dalsze okolice to zatem próba mówienia innym językiem. Próba tym bardziej wyjątkowa, że można niemal wskazać miejsce, gdzie stary język kończy się, a nowy

⁴² Tamże, s. 28.

⁴³ Tamże.

zaczyna. Używam słowa „język” nie w sensie lingwistycznym czy poetologicznym, ale przede wszystkim epistemologicznym. Poezja staje się tutaj bowiem narzędziem poznania, pozwalającym wnikać w zaświaty i rozmawiać z umarłymi. Ujawnia w ten sposób swój potencjał rewelatorski⁴⁴. *Dalsze okolice* to jednak, jak sądzę, przypadek osobny i rzadki w późnej poezji autora *Trzech zim*. Już kolejny tom, *Na brzegu Rzeki* (1994), jest powrotem do dykcji starej. Wiersz *Sprawozdanie*, otwierający całość, przynosi pochwałę całego stworzenia i mocy poetyckiego słowa, które „trwając”, niczym zaklęcie potwierdza „naszą hymniczność przeciw śmierci”⁴⁵. Przynosi także znamieną deklarację poety: „Za każdym wschodem słońca wyrzekam się zwątpień nocy i witam nowy dzień drogocennego urojenia”⁴⁶. Urojenie jest tak drogocenne, że Miłosz,

⁴⁴ Można by zestawić cykl *Dalsze okolice* z późniejszym poematem *Orfeusz i Eurydyka*, by jeszcze wyraźniej zobaczyć odrębność katabazy pierwszej. Otóż, jak słusznie zauważa Dariusz Pawelec, w utworze poświęconym pamięci żony poety „Miłosz wiernie odtwarza porządek mitu. [...] Poemat toczy się płynnie w rytm mitycznej opowieści, przywołując dotyczące jej, utrwalone w kulturze i literaturze sceny, wizerunki oraz atrybuty”, a „Orfeusz Miłosza, pozostawiając Eurydykę w mroku, powraca do życia i do hymnu”. Oczywiście, retoryczność tych zbiegów, na co zwraca uwagę Pawelec, jest wyraźnie widoczna i w planie metapoetyckim buduje silne napięcie pomiędzy sztuką (mitem) a osobistym doświadczeniem (D. Pawelec, *Treny*, [w:] *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2011, s. 210–232; cytaty odpowiednio: s. 225–226, 232). Nie zmienia to jednak faktu, że *Dalsze okolice* wydają się próbą bardziej drastyczną, jakby bardziej cielesną (wszak pisze się ręką trupa) zejścia do podziemi niż „kulturowy” poemat.

⁴⁵ Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, s. 6.

⁴⁶ Tamże, s. 7.

mówiąc jego słowami, „udając radość”⁴⁷ „ulatuje nad siebie zrozpaczonego”⁴⁸, choć ciągle dopada go straszliwa wiedza, że „nic nie można wyrazić”⁴⁹, i stale powraca pragnienie

⁴⁷ Cz. Miłosz, *To*, s. 37. Jak słusznie zauważyła Agata Stankowska w recenzji z tomu *To*: „Prawda egzystencji, i tej duchowej, i tej cielesnej, nie stała się [...] prawdą dzieła poety. Wręcz przeciwnie. Miłosz wybierał terapię opartą nie na samopoznaniu, lecz na stawianej – mimo wszystko – tezie. Optymizm formuły sztuki ocalającej «narody i ludzi» był zatem od zawsze podszyty głębokim pesymizmem i fałszem? Miłosz przyznaje się do swego kłamstwa, zastępowania prawdziwego rzeczywistością projektowaną, *quasi-rzeczywistością*, której zaleta [...] polega na tym, że można w niej żyć i pracować”. Ten projekt, zauważa Stankowska, niesie z sobą dwa bardzo istotne niebezpieczeństwa: „Po pierwsze, retuszowanie nieprzychylniej rzeczywistości obraca się przeciwko człowiekowi. Sztuka, odwołując się do wartości, ocala może spokój bliźnich, ale czy spokój pojedynczego człowieka? [...] Po drugie, «kłamstwo» sztuki nie daje gwarancji poznania ani zdobycia wolności, jaką niesie z sobą prawda. [...] Odpowiedzią na rozpacz może być przecież, prócz prób jej ukrycia pod kostiumem melancholijnej pogody lub «ucieczki w nicłość», heroizm stawiania czoła światu w całym jego okrucieństwie bólu i zła” (A. Stankowska, *Spowiedź poety*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 78–79). Zaskakująco inaczej rzecz widział Marek Zaleski, gdy pisał o tomie *To*. Po pierwsze, nazywał Miłosza poetą ciała, „poetą inkantacji wywiedzionej ze «stukotu serca» «szelestu krwi» «światła i ruchu» (*Dialog*)”. Po drugie, „wiersze starego poety są zapisem wysiłku, z jakim jego poetycki głos przedziera się przez przeszkody [...]. Widoczne wykolejenia rytmu dyktowane są niedomogami ciała i rytmem starości, w nich ujawnia się figura starego ciała zaangażowanego w tekst wiersza, osłabionego i znużonego, ślad traconego rytmu oddającego ład i harmonię świata, do której tęskni umysł poety” (M. Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 186–187).

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Hymn o Perle*, [w:] tenże, *Wiersze*, t. 2, s. 317.

⁴⁹ Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 42.

innego, nowego słowa: „Wolałbym przemówić innymi słowami”⁵⁰ – przejmująco wyznaje w wierszach wydanych pośmiertnie.

Niebywałą ilość słów napisał Miłosz pod koniec życia. Już liczba tomów poetyckich jest oszałamiająca: *Nieobjęta ziemia*, *Kroniki*, *Dalsze okolice*, *Na brzegu Rzeki*, *To*, *Druga przestrzeń* i *Wiersze ostatnie*. Obok poezji – zbiory esejów – tych powstałych jeszcze w czasie okupacji (*Legendy nowoczesności*) i nowych (*Szukanie ojczyzny*, *Życie na wyspach*, *O podróżach w czasie*); do tego książki: *Rok myśliwego*, *Piesek przydrożny*, studium o poezji Anny Świrszczyńskiej (*Jakiegoż to gościa mieliśmy*) i przekłady (zebrane w tomie *Haiku*), i jeszcze – *Abecadło Miłosza*, *Inne abecadło*, *Spiżarnia poetycka*. Aktywność twórcza – zdumiewająca i porażająca. Ta wielość tekstów, mnogość wierszy, ogrom słów wydaje się tyleż odsłaniać, co przesłaniać prawdziwy dramat. Jaki to dramat? Sam Miłosz podsuwa rozwiązanie:

[...] Niby człowiek chromy,
Który maskuje ułomność, chodziłem
Wyprostowany, żeby nikt nie odgadł,
Co tam naprawdę dzieje się we środku.

(Do poety Roberta Lowella)⁵¹

Jeśli przeczytać te słowa jako metaforyczne określenie własnej strategii poetyckiej, wówczas odsłania się dramat tego zintensyfikowanego mówienia i – jednocześnie – niemożności wypowiedzenia. Miłosz pisze dużo, coraz więcej, jakby coś bardzo istotnego usiłował nadmiarem słów zagłuszyć i przesłonić. Mówi coraz więcej, trzymając się kurczowo słowa, jasnego i klarownego, niczym ostatniej deski ratunku pośród oceanu chaosu

⁵⁰ Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 16.

⁵¹ Cz. Miłosz, *To*, s. 71.

i nicości⁵². Mówi, choć wie, że to, czego teraz doświadcza jest w „stary” sposób nie do wypowiedzenia. Mówi, bo gdyby przestał, musiałby przekroczyć granice swojego języka, poza którymi jest, jak podejrzewał od dawna: „Cała reszta wywiedziona z głębi ciała, / Które żyje i wie, nie to, co wiedzieć wolno”⁵³. Albo musiałby zamilknąć. Wtedy, jak to nazwał Aleksander Fiut, epifania pozytywna ustąpiłaby negatywnej, odsłaniając demoniczne oblicze świata i otwierając „czarną przepaść” późnej starości. Zamiast tego, twierdzi wybitny miłoszolog, poeta wybiera „dyskrecję, która każe pominąć «sekrety naszej duchowej mizერიi» oraz współczucie i współodczuwanie, które skłania do pozostawienia w cieniu «rzeczy zbyt okrutnych dla ludzkiego serca»”⁵⁴. Widzę to inaczej, widzę to dramatyczniej – późna poezja Miłosza, wani-tatywna enumeracja o barokowej proweniencji, wydaje mi się szczególnym nadmiarem słów, nadmiarem mówienia, jakby „zagadaniem” tego, czego wypowiedzieć niepodobna. Wydaje mi się przejmującym świadectwem „zagnania [...] z powrotem w opłotki formy”⁵⁵. Buduje

⁵² Stąd zapewne biorą się także publicystyczne, jak i poetyckie filipiki Miłosza przeciwko Philipowi Larkinowi, którego autor *Drugiej przestrzeni* nazbyt łatwo osadził w roli antagonisty jako postmodernistę i nihilistę, tworząc w ten sposób jednoznaczny antywzorzec własnej postawy. Zob. J. Jarniewicz, *Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?*, [w:] *Poznawanie Miłosza* 3, s. 372–381.

⁵³ Cz. Miłosz, *Hymn o Perle*, Kraków 1983, s. 332.

⁵⁴ A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 440.

⁵⁵ O Miłoszowym doświadczeniu negatywności trafnie pisał Andrzej Skrendo: „Ekstazyfikacja to [...] sposób na wydobycie się z negacji, która pustoszy materię bytu. Jest byt, jest jego zaprzeczenie (ból, zło, śmierć) – i jest ekstazyfikacja. W *To* Miłosz jednak sugeruje, że istnieje coś jeszcze. Że – być może – «afirmacja» to tylko lekcja stylu. Że – być może – istnieje coś głębiej, co nie podlega afirmacji,

się w ten sposób szczególny poetycki tok logoreiczny, który osiąga niemal walor niemoty, afazji, bo w istocie nie otwiera, lecz zamyka dostęp do tego, „co tam naprawdę dzieje się w środku”⁵⁶.

coś, na co nie ma nazwy [...]”, zob. A. Skrendo, *Starzy poeci i nowa rzeczywistość – Miłosz i nie tylko*, [w:] *Poznawanie Miłosza* 3, s. 390–391.

⁵⁶ Jednak ta twórcza intensywność w końcu wyczerpie się, czego ze zrozumiałych względów nie mogą poświadczyć wiersze. Jak pisze we *Wstępie* do swej książki *Miłosz w Krakowie* Agnieszka Kosińska: „I to Miłosz, choć we władaniu Głosu, wyznaczył kres Głosowi. Ostatni raz nad wierszami pracowaliśmy 22 grudnia 2003 roku. Był to wiersz poświęcony Oskarowi Miłoszowi oraz własnym ograniczeniom wiary, wiersz, który w tym dniu otrzymał tytuł *Dobroć*. W roku 2004, roku wzorcowej *ars moriendi*, Miłosz nie pracował już nad wierszami. Ostatni tekst *Bajki japońskie* z cyklu drukowanego w «Tygodniku Powszechnym» pod tytułem *Spiżarnia literacka* podyktował 5 maja 2004 roku. I choć dyktował mi jeszcze zapiski osobiste, nieliczne listy, robiliśmy korekty, te daty i ukończone teksty zamykają jego twórczość, choć nie proces twórczy. Naprawdę, naprawdę ze wszystkim było tak, jak w zakończeniu ostatniego wielkiego poematu *Orfeusz i Eurydyka* (2002): «I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi»” (A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015, s. 45). Por. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 745–751.

O CZYM MÓWI RÓŻEWICZ, GDY MÓWI O BIELI?

Od dłuższego czasu powracam do jednego z późnych wierszy Różewicza. Z wielu, nie do końca jasnych powodów, niepokoi mnie każda kolejna lektura tego utworu, bo przynosi poczucie jakiegoś zawodu, braku, niemożności satysfakcjonującego (od)czytania. Oczywiście wrażenie niepewności i nieostateczności w sposób nieuchronny towarzyszy wszelkim próbom (z)rozumienia tekstu. Ale w przypadku tego utworu uczucie mijania się z jego „istotą”, z niemożnością pochwycenia czegoś, co wydaje się zasadnicze i ważne, powraca wyjątkowo uporczywie. Ten wiersz nie daje mi spokoju z siłą, mogę powiedzieć, wprost proporcjonalną do mojego przeświadczenia, że skrywa coś niezmiernie istotnego i jednocześnie, że jest śladem czegoś, co przydarza się niesłychanie rzadko w później poezji autora *Kup kota w worku*. Jest niczym byt efemeryczny i zdumiewająco solidny zarazem, który – przez swój sposób istnienia – poświadcza, jak się zdaje, nie tylko zmienność i znikliwość, ale również nieprzemijalność i trwałość¹.

¹ Na niemożność jednoznacznej interpretacji całej poezji Różewicza wskazywał – jako na jej cechę konstytutywną – Ryszard Nycz, pisząc o „wieloznaczności, czyli «tajemnicy» semantyki poetyckiej”, o „epifanii, albo o «tajemnicy» innej rzeczywistości” oraz o „traumatologii, czyli «tajemnicy» impresywności sztuki poetyckiej”. Zob. R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 186–207. Zgadzam się z zasadniczą tezą badacza, mam jednak wrażenie, że zajmujący mnie wiersz każe poszukiwać jeszcze innych uzasadnień swej „tajemnicy”.

Niedawno towarzyszyło mi poczucie, że w lekturze tego wiersza udało mi się coś pochwycić, nawet coś o nim napisać². Teraz odnoszę jednak wrażenie, że coś równie ważnego (a może nawet ważniejszego) mi umknęło, że mój niedawny sposób lektury pomija jakiś fundamentalny aspekt czy wymiar tego wiersza. Nie znaczy to, że chcę tu całkowicie zanegować poprzednią próbę od-czytania; chcę raczej ją przekroczyć, palimpsestowo (do)pisać ciąg dalszy, mając świadomość, że moja aktualna propozycja jest kolejną odsłoną lekturowego procesu, zawsze już bez domknięcia, bez finału, bez konkluzji. Może ten wiersz nie tyle ja wybrałam, co on, wybrawszy mnie, otworzył przede mną niekończącą się grę znaczeń. Może tak właśnie działa na mnie Różewiczowska strategia nieustannego prze-pisywania?

Chodzi o utwór bez tytułu otwierającym tom *Wyjście* z 2004 roku³. Wiersz ten widzimy niemal jak grafikę, właśnie – po pierwsze widzimy, nie czytając jeszcze – bo na stronie piątej zbioru widnieje faksymile rękopisu, a jeszcze ściślej – negatyw faksymile rękopisu.

Gdy otworzymy książkę, rzuca się w oczy jasny (biały) tekst na czarnej kartce (a więc odwrotnie niż zazwyczaj). Zamiast na tytuł patrzymy na trzy jasne gwiazdki odbijające się od czerni, świecące niczym gwiazdy na ciemnym niebie, następnie zaś na białe, odręcznie napisane litery, układające się w kolejne wersy; niektóre słowa zostały przekreślone kreską – jakby jasną smugą, jeśli eksploatować dalej tę niebiańską metaforę. Nic nie jest tu napisane

² Zob. K. Pietrych, *Biel Różewicza*, [w:] *Wiersze dla Piotra*, red. K. Hoffmann, M. Jaworski, Poznań 2012, s. 124–126.

³ Wiersz ten stał się przedmiotem osobnych interpretacyjnych studiów – zob. P. Michałowski, *Ciemny odcień bieli*, „Polonistyka” 2005, nr 5, s. 24–29. Por.: A. Węgrzyniak, *Biel staje się bielsza. O „Wyjściu”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 163–172.

* * *

biel się nie smuci
ani weseli
tylko się bieli

~~nie ma~~ uparty
mówię do niej ~~o niej~~
że jest biata

ale biel nie słucha
jest ślepa
głucha

jest doskonała

i staje się
bielsza
powoli powoli

Ilustracja 1. Wiersz Tadeusza Różewicza *Biel* w tomie *Wyjście*
(2004)

Fot. Krystyna Pietrych

„czarno na białym”, przeciwnie – dosłownie i metaforycznie – „biało na czarnym”⁴. To właśnie ten, jedynie barwą nakreślonych liter „jasny” wiersz jest wszystkiemu winien, to on sprowokował mnie do postawienia tytułowego pytania: o czym mówi Różewicz, gdy mówi o bieli? Mówiąc precyzyjniej, interesuje mnie przede wszystkim biel w tym wierszu. Muszę jednak, aby odkryć jej odmienność i specyfikę (bądź podobieństwo?) zapytać: o czym mówi Różewicz w innych wierszach, gdy mówi o bieli.

Nie zamierzam tu oczywiście sporządzać katalogu wierszy, w których pojawia się słowo „biel” czy „biały”. „Oko poety, ma pewną specjalną właściwość. Mianowicie oko poety opowiada. [...] Nie chodzi – słusznie przestrzegał sam Różewicz – o dane statystyczne: ile razy poeta użył słowa biały, czarny, czerwony, zielony itd., z tego dodawania nie wynika nic, co pomaga zrozumieć konstrukcję «oka poety»”⁵. Nie będę zatem dodawać jednego wiersza o bieli do następnego wiersza traktującego o innym jej odcieniu. Nie interesują mnie bowiem zagadnienia kolorystyki poetyckiej samej w sobie. Nie będę śledziła kolejnych przemian, jakim podlegało użycie tej barwy w planie metaforycznym czy retorycznym. Nie podejmę także próby zbudowania mniej lub bardziej spójnej teorii Różewiczowskiej semantyki bieli. Nie wydaje mi się to zresztą w tym miejscu potrzebne⁶. Chciałabym natomiast pokazać kilka wierszy, w których biel odgrywa wyjątkowo ważną rolę, pełniąc

⁴ P. Michałowski, *dz. cyt.*, s. 24.

⁵ T. Różewicz, *Oko poety*, [w:] tegoż, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 47–48.

⁶ Istnieje zresztą niezwykle interesująca i inspirująca książka poświęcona zagadnieniom i funkcjom kolorów w twórczości autora *Czerwonej rękawiczki*, do której nieraz będę się tu odwoływać; zob. M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007; na ten temat zob. także R. Cieślak, *Oko poety. Tadeusz Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

funkcję znacznie wykraczają poza sferę szeroko pojętej estetyki. Interesuje mnie zarówno biel będąca szczególną właściwością przedmiotu, jak i jakością samą w sobie. Ułożyłam wybrane teksty – to zaledwie parę fiszek, nie pełna kartoteka – w porządku chronologicznym, od wczesnych do tych, pochodzących z tomów późniejszych, bo mam poczucie, że ujęcie diachroniczne coś istotnego pozwoli odsłonić. Przede wszystkim jednak dążę do rewizjonistycznej kontynuacji własnej lektury tego ważnego wiersza otwierającego *Wyjście* i do zapisania mojego dzisiejszego sposobu jego czytania i rozumienia.

Pierwszy z interesujących mnie tekstów pochodzi z tomu *Nic w płaszczu Prospera* (1963) i nosi po prostu tytuł *Biel*. Różewicz posługuje się tu symboliką religijną, przywołując realia pasyjne, diagnozuje – w typowy dla siebie sposób – współczesność jako świat pozbawiony *sacrum*. „Biały baranek” w tym wierszu – przez przywołanie Męki Pańskiej i słów Jana Chrzciciela – jedynie mocą tradycji wpisany zostaje w przestrzeń odwołań biblijnych. Współcześnie, mówi Różewicz, ofiara baranka całkowicie pozbawiona została jakiegokolwiek wartości religijnej. Dziś:

Biały baranek
uciekł schował się w szafie
beczy
z chorągiewką wbitą w oko
[...]

(*Biel*)⁷

Ze świąt Wielkiej Nocy pozostał całkowicie zlaicyzowany, kultywujący jedynie tradycyjną obyczajowość, pozbawiony metafizycznej głębi, płaski obrzęd. A zamiast historii zbawienia rozgrywa się kolejna odsłona na wskroś

⁷ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 2, Wrocław 2006, s. 287.

doczesnych i trywialnych dziejów. Biel, niegdyś atrybut baranka, z którego składano ofiarę, i który „gładził grzechy świata”, stała się zaledwie barwą przynależną empirycznej rzeczywistości, w którym:

[...]
wkoło siedzą kupki nieczystości
w białych pióropuszcach
którymi porusza
wiatr dziejów

(*Biel*)⁸

Jak komentuje ten wiersz Jacek Łukasiewicz:

Biały baranek jest tu substytutem, ale jego męka pozostaje rzeczywista. Jest substytutem człowieka, zamiast którego zostaje zabity, i substytutem zabijanego Boga, najprawdopodobniej daremnej [...] ofiary Chrystusa. [...] To kiedyś się stało, nie tylko w planie historycznym, ale i symbolicznym. Odnosi się do duchowej przeszłości podmiotu⁹.

Tak więc tytułowa biel nabiera tutaj znaczeń ironicznie wskazujących na przemianę (od *sacrum* do *profanum*), jaka dokonała się zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i powszechnym. Zamiast ofiary, przeistoczenia, odkupienia, zamiast zmartwychwstania jest baranek, który

[...] leży
na sekcyjnym stole
przystrojony zielenią
nadziany nadzieją

(*Biel*)¹⁰

⁸ Tamże.

⁹ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 314.

¹⁰ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 2, s. 288.

Bezpośrednio z tą diagnozą łączy się wiersz bez tytułu – pochodzący z tomu *Regio* (1969), w którym realia także przywołują zdesakralizowaną współczesność. Oto biała noc śmierci:

biała noc
martwe światło
leży na pościeli¹¹.

I biała noc kochanków w zlaicyzowanym świecie. Taki świat to „zimne piekło”, a miłość pomiędzy dwojgiem ludzi ma jedynie wymiar fizjologiczny: „na prześcieradłach krew / wizerunek miłości”. Ciekawym tropem otwierającym konotacje biblijne, podobnie jak w wierszu *Biel*, jest przywołanie ofiary zarówno w znaczeniu staro-, jak i nowotestamentowym (święta: Paschy i Zmartwychwstania). Ale u Różewicza oczywiście, po raz kolejny, religijny kod zostanie zakwestionowany:

biała noc
martwe ciało
leży na stole
wykrwawione zwierzę
na ołtarzu¹²

We fragmencie opalizującym kilkoma nakładającymi się na siebie obrazami (martwe ciało zostaje zobaczone jako ofiara / jako złożone na ołtarzu zwierzę / jako baranek, który staje się martwym ciałem) sens jakiegokolwiek ofiary składanej nieistniejącemu bóstwu jest jednoznacznie negowany. Zostaje tylko śmiertelna martwota nocy i rozpaczliwa pustka relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną za ścianą. Biel, połączona w tym wierszu z „martwym

¹¹ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 3, Wrocław 2006, s. 71.

¹² Tamże.

światłem”, w alegoryczny sposób wydobywa fundamentalną właściwość współczesnego świata – świata bez miłości i bez Boga.

Z tego samego tomu (*Regio*) pochodzi wiersz *Alfa*, w którym biel także łączy się ze śmiercią. Pierwsza litera greckiego alfabetu stanowi tutaj czytelne nawiązanie do Apokalipsy św. Jana, do wypowiedzi Chrystusa, określającego siebie „Alfą i Omegą, Początkiem i Końcem, Pierwszym i Ostatnim” (Ap. 22, 13). Ta zapowiedź królestwa Bożego zostaje przez Różewicza skontrastowana z innym, nowym początkiem – z tym, co wydarzyło się, gdy Bóg umarł lub gdy uparcie milczał:

moja ręka lewa
 iluminuje
 księgę
 zabitych oślepionych spalonych

(*Alfa*)¹³

Początkiem tej księgi, jej alfą jest „biała / [...] nierzezywista / litera z tamtego świata”. Biel nabiera tu ponownie znaczeń bliskich śmierci. Po apokalipsie wojny i Zagładzie, jaka się dokonała, niemożliwe jest zaistnienie jakiegokolwiek nowego porządku. Tak jak niemożliwa jest eschatologia zbawienia. Każdy początek może być jedynie zapisem końca, który się dokonał. Biała litera iluminowanej księgi umarłych jest równie znikliwa i nierealna jak cienie zamordowanych – przyjaciół z dzieciństwa i młodości z wiersza *Białe jak kreda* (*Opowiadanie traumatyczne*, 1979). Biel, już przez tytułowy frazeologizm, staje się barwą śmierci. „Twarze zatarte / rozmazane” jak napisy kredą na szkolnej tablicy znikają, zacierają się w pamięci imiona. „Cienie przyjaciół” pojawiają się niczym upiory czy widma. Właśnie widmowość zmarłych oddana zostaje za pomocą znanego

¹³ Tamże, s. 66.

frazeologizmu nazywającego błąd oblicza (aktywizującego jednocześnie szkolne realia: tablica, ścierka, kreda¹⁴). Biel to jakby barwa (z) tamtego świata: świata przeszłości i świata zmarłych. Podobnie jak w kolejnym utworze – *Dwa języki* (z tomu *Opowiadanie traumatyczne*):

widzę wybielanych
samobójców
pokazują mi język
z tamtego świata

(*Dwa języki*)¹⁵

Ale ten wiersz nie mówi przede wszystkim, jak dwa poprzednie, o Zagładzie, która dokonała się w rzeczywistości wojny – i trwa do dziś. Mówi o zagładzie języka jako niemożliwości takiego poetyckiego sposobu wyrażania, który zdołałby dotknąć rzeczywistości śmierci, mówi o nieadekwatności obrazu, niewystarczalności wyobraźni, klęsce słowa. Aby to wszystko powiedzieć, Różewicz posłużył się ostentacyjnie somatyczną, a nawet brutalnie fizjologiczną metaforą. Jakby porządek ciała więcej tu mógł wyrazić, niżli poetyckie, jak to określi, „słowa co unoszą”, a więc nie mówi wprost, lecz odrywają przez metaforyzację czy uwznioślenie od dosadnej rzeczywistości. Pozostaje „mowa wewnętrzna” – „pień / we wnętrzu poety”. Ta szczególna poetycka dyspozycja zdaje się pozawerbalna. a charakteryzuje ją coś, co powróci w intrygującym mnie wierszu o bieli, otwierającym *Wyjście*, powróci frazą: „jest głuchoniema ślepa”. Czyżby owa poezja pojmowana jako „mowa wewnętrzna” wiązała się w jakiś sposób z bielą?

Dwa języki zatem to utwór metatekstowy, tak jak wiersz bez tytułu rozpoczynający się od słów „Słabnie

¹⁴ Ten obraz może kojarzyć się z *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora (1974).

¹⁵ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 3, s. 165.

poeta...” – z tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (1983). Choć, jak słusznie niegdyś zauważył Michał Mrugalski, wszelki dyskurs u Różewicza jest jednocześnie metadyskursem¹⁶, to w tym przypadku kwestie dotyczące przemian poezji i ich konsekwencji, podjęte zostały wprost, bezpośrednio, bez sięgania po jakiegokolwiek przesłony. Poezja podlega nieuchronnemu procesowi „słabnięcia”, Rimbaudowskie kolorowe samogłoski wyblakły:

między dwoma wojnami
zbielały obrazy
zbielały metafory¹⁷

I wtedy rozpoczęła się zasadnicza przemiana – proces z(a)nikania barw:

farby bledną pełzną
rozpływają się
bieleją u ujścia
spływają do czarnej dziury¹⁸

Aż do finalnego momentu, gdy ukazuje się „zbielała postać świata”. Ta biel pełna jest czegoś złowrogiego, bo niszczy odrębność i niweluje przeciwieństwa. To więcej niż „biała nuda”, która zagnieździła się w wierszu *jeszcze próba (Płaskorzeźba, 1991)*, uniemożliwiając akt twórczy. Radykalne zniknięcie z rzeczywistości i z poezji kolorów prowadzi nie tylko do zanegowania barwy jako ważnej jakości przedmiotu, ale w efekcie również do zniesienia wszelkich różnic – w wymiarze estetycznym, ontologicznym i etycznym. Wszystko jest czym innym. Każdy element może być zastąpiony. Dlatego Różewicz napisze:

¹⁶ Zob. M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 28.

¹⁷ T. Różewicz, *Utworki zebrane. Poezja*, t. 3, s. 248–249.

¹⁸ Tamże, s. 248.

czarne plamy są białe
białe plamy są czarne

(***)¹⁹

Wydobywa w ten sposób brak kontrastu i opozycji pomiędzy niegdyś fundamentalnie przeciwstawnymi jakościami. Dlatego też – czytamy w *Szkicu do erotyku współczesnego* – „biel najlepiej opisać szarością” i „czerwień powinno opisywać się szarością”²⁰. Bielejąca postać świata jest bowiem w istocie szara. Szarość właśnie jest kolorem w późnej poezji Różewicza, nie tylko w *Szarej strefie*, najważniejszym. Zamiast wielości barw mamy wieloaspektowo i ambiwalentnie pojmowaną szarość. „Z jednej strony – konstatuje Mrugalski – stanowi ona oznakę katastrofy języka i świata, z drugiej – szansę na przetrwanie kataklizmu”²¹, bo niczym pełna paleta przechowuje w sobie wszystkie kolory, które uprzednio wchłonęła. Jest także alegorią Różewiczowskiej poetyki sytuującej się na antypodach „kolorowego” języka poetyckiego – szarość wiersza ma obnażyć i zniszczyć piękne kłamstwo poezji. To również gest sprzeciwu wobec zalewającej i pochłaniającej nas feerii barw współczesnego świata („świat w którym żyjemy / to kolorowy zawrót głowy”²²). A jednak ukrycie się w szarości nie daje ocalenia – to raczej powrót do prapoczątkowej magmy, do „zupy śmieci”, „gęstej zupy”, to *Regression in die Ursuppe*²³. Monochromatyczne widzenie charakterystyczne jest dla chorych na depresję, w tej kwestii Różewicz powołuje się na uwagi Antoniego Kępińskiego²⁴.

¹⁹ T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 33.

²⁰ T. Różewicz, *Utwory zebrane. Poezja*, t. 2, s. 351.

²¹ M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 38.

²² T. Różewicz, *Szara strefa*, [w:] tegoż, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 12.

²³ Tamże, s. 15–18.

²⁴ Tamże, s. 12. Różewicz przytacza, zapisując kursywą, słowa Antoniego Kępińskiego: „Świat depresji jest światem

Droga Różewicza wiodłaby, jak pokazał Mrugalski, od kolorów do szarości:

W twórczości młodego Różewicza panuje teoria barw Newtona, według której wszystkie kolory powstają z rozszczepienia białego światła. Konstruując świat poetycki, podmiot próbuje oddzielić światło od ciemności, poznaje matematyczne prawa jasności i dzieli promień na barwy. W pierwszym tomiku szarość w ogóle nie występuje, to bardzo kolorowa poezja²⁵.

A biel i czerń są wyraźnie oddzielone. Kolory są właściwościami realnego świata, ich widzenie traktować należy jako zjawisko fizykalne, nawet jeśli, jak twierdził Arystoteles, są wtórnymi, a nie pierwotnymi jakościami rzeczy²⁶. Podobnie, biel, czerń i szarość, tony achromatyczne, dają się także ujmować w porządku fizycznym. Oczywiście z porządkiem tym łączą się ściśle właściwości psychosomatyczne kolorów, a także i ich waloryzacja estetyczna i symboliczna. Biel u Różewicza, jak starałam się pokazać, uruchamia najczęściej znaczenia negatywne, oscylujące wokół śmierci i aksjologicznej pustki. Z biegiem czasu poezja ta coraz bardziej dąży do szarości, a więc – z jednej strony – do „równowagi przeciwieństw, wynikającej ze stłumienia chromatyki, ale nie całkowitej jej zagłady – wręcz przeciwnie, wszystkie kolory mieszczą się w szarości”²⁷. Z drugiej jednak zmierza do depresyjnego unicestwienia barwy. Malarze wiedzą, że „szarość może być «kolorowa» i szarość może być brudna”²⁸. I właśnie w tym

monochromatycznym / panuje w nim szarość lub całkowita ciemność // w szarości depresji wiele spraw przedstawia się / inaczej niż w normalnym oświetleniu”.

²⁵ M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 55.

²⁶ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 2, 29.

²⁷ M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 168.

²⁸ M. Rzepińska, *dz. cyt.*, s. 22.

obszarze szarości „brudnej”, po tomie *Szara strefa*, powraca biel. W jakim sensie powraca? I co to znaczy?

biel się nie smuci
ani weseli
tylko się bieli

uparty
mówię do niej
że jest biała

ale biel nie słucha
jest ślepa
głucha

jest doskonała

i staje się
bielsza
powoli powoli

(***)²⁹

Najpierw przypomnę, jak czytałam ten wiersz jeszcze niedawno, nadając swojej lekturze porządek pytań i odpowiedzi³⁰.

Czym jest Różewiczowska biel?

Tę biel zdają się określać – przez negację – cechy samego podmiotu. A więc: wolność od emocji, swoista a-emocjonalność, która stanowi odwrotność uczuciowego doznawania, rozpiętego pomiędzy skrajnymi rejestrami smutku i radości; milczenie, będące rewersem

²⁹ T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 7.

³⁰ Przytaczam poniżej skróconą i nieco zmienioną wersję tekstu *Biel Różewicza*.

podmiotowego „upartego” mówienia; doskonałość – efekt zawieszony, bo niemożliwej sytuacji komunikacyjnej (biel „nie słucha” i, oczywiście, nie odpowiada), ale również zaprzeczenie uwikłanej w opresję starzenia się ludzkiej podmiotowości. Ta odrębność zostaje jeszcze wzmocniona – sposób istnienia bieli jest niemal bezatrybutywny, z wyjątkiem właściwości najważniejszej i jedynej, barwy. Biel jest zatem sama ze sobą tozsama, jest niezmiennym aspektem bytu, jest formą istnienia, potwierdzającą zawsze swoją istotę. Kojarzy się z pierwiastkiem boskim – stałym i niepodlegającym przemianom, z buddyjską pustką, która nie ma nic wspólnego z próżnią czy nicością, lecz jest Pełnią – prawdziwym, choć ukrytym za wielością i różnorodnością rzeczywistości, wymiarem bytu.

Kim jest i czego doświadcza podmiot?

Mam niemal pewność, że w wierszu o bieli mówi sam Różewicz, że to jego smutek i radość sytuują się na antypodach bez-smutnej i bez-radosnej bieli; że to zmacone zmysły starego człowieka, paradoksalnie, umożliwiają odkrywanie jej doskonałości. Różewiczowska biel staje się coraz bielsza. Ta wizja jest efektem osobistego doświadczenia, to on postrzega biel jako barwę coraz intensywniejszą, ona sama pozostaje niezmienna. To doświadczenie wewnętrzne podobne jest do głębokiego przeżycia medytacyjnego, w którym przekroczona zostaje granica codziennej percepcji – poza nią otwiera się wgląd w To, co naprawdę istnieje. Byłby zatem wiersz Różewicza wierszem mistycznym?

Czym jest To?

W innym wierszu z tego samego tomu, próbując odpowiedzieć na pytanie „dlaczego piszę?”, Różewicz dopowiada:

czasem „życie” zasłania
To
co jest większe od życia

Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam potrzebnych
środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz Tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę

(*Dlaczego piszę?*)³¹

Aby zobaczyć „To / co jest większe od życia”, trzeba więc „wiary / która przenosi góry”, i która z pewnością nie jest udziałem autora *Niepokoju*. A przecież widzenie coraz intensywniejszej bieli staje się jego istotnym i głębokim doświadczeniem, możliwym jednak nie na skutek jakichś religijnych praktyk, lecz poprzez poezję i poprzez życie.

Dlaczego biały tekst na czarnym tle?

Przypomnijmy – gdy otworzymy książkę, widzimy najpierw na czarnej kartce (niczym na ciemnym niebie) trzy jasne gwiazdki (zamiast tytułu), a następnie białe litery, układające się w kolejne wersy (z których tylko jeden, osobno zapisany, brzmi: „jest doskonała”). Byłby zatem

³¹ T. Różewicz, *Dlaczego piszę?*, [w:] tegoż, *Wyjście*, s. 31.

wiersz Różewicza jasnym ściegiem na jakimś ciemnym tle bytu? A może inaczej? Może litery ścierają ciemność bytu i w efekcie pozwalają, aby przeświecała przez nie, ukryta gdzieś tam, jasność? Może sam proces zapisywania wiersza jest działaniem, polegającym na wymazywaniu czerni? Może poezja to narzędzie służące do ścierania ciemności? Może tylko ona, poezja, daje możliwość doświadczenia doskonałej, boskiej bieli? I tylko ona potwierdza i umacnia jej istnienie? Byłby to zatem mistyczny wiersz metatekstowy? A może zbliżająca się „powoli powoli” biel to śmierć?³² Czy zdążając do kresu idziemy także ku pełni? Ku doskonałości?

Taką lekcję czytania niegdyś zapisałam. Podążałam, może nie do końca bezzasadnie, szlakiem, tak ją chyba można w przybliżeniu określić, tradycji Hölderlinowsko-Heideggerowskiej. Ale odnoszę nieodparte wrażenie, że próbowałam ten wiersz czytać nazbyt jednoznacznie, umieszczając go przede wszystkim w porządku symbolicznym. Dziś mam coraz więcej wątpliwości. Szczególnie, gdy biorę pod uwagę całą przebytą przez Różewicza drogę, prowadzącą do tego właśnie wiersza – od „kolorowego” *Niepokoju*, przez różnorodne użycia bieli, zawsze jednak silnie połączonej ze sferą negowanej sakralności i konotującej znaczenia tanatologiczne, dodatkowo negatywnie waloryzowanej, aż po jej, chciałoby się powiedzieć, czyste i totalne wyłonienie się z szarości. Ważne jest również to, że potem, w kolejnych tomach, publikowanych po *Wyjściu*, ta biel znika, jakby się rozplynęła albo może skryła. Zadaję więc raz jeszcze te same pytania i próbuję na nie dzisiaj opowiedzieć, mając świadomość, że tym samym mnożyć będę kolejne wątpliwości.

³² Anna Węgrzyniak interpretuje biel zdecydowanie jednoznacznie jako zbliżającą się śmierć (zob. A. Węgrzyniak, *dz. cyt.*). Nie podzielałam jednak tej pewności.

Czym jest Różewiczowska biel? (II)

Różewicz w wywiadzie udzielonym Annie Żebrowskiej wskazuje bezpośrednią inspirację tego wiersza. Opowiadając o eksponatach na wystawie „Zabawy przyjemne i pożyteczne” zorganizowanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 2003 roku wspólnie z Eugeniuszem Gitem-Stankiewiczem, mówi: „Była też wystawiona biel”. A na prowokacyjne pytanie: „O czym konkretnie myślał autor, pisząc o bieli?”, odpowiada: „Biel jest metafizyczna, mistyczna i jej objaśnianie to jałowe zajęcie. Nie mogę tego wiersza ani wytłumaczyć, ani skomentować. Jak pani uważnie przeczyta, to go pani zrozumie”³³.

Na początku więc percepcja „wystawionej” na wystawie bieli³⁴ ma charakter estetyczny. Tak się ta „przygoda” zaczyna. Achromatyczność bieli jest środkiem wyrazu artystycznego i odbiorca-poeta przygląda się jej w taki sposób, w jaki zazwyczaj patrzymy na obrazy. Jednak kontemplacja tego, co widać, z upływem czasu zmienia swój charakter, przechodząc od rejestrowania tego, co dzieje się na powierzchni – do tego, co pod nią ukryte lub w niej obecne, lecz nie od razu widoczne. Niezmiernie ważna wydaje mi się informacja o genezie tego wiersza, odsłania ona bowiem pierwszy etap doświadczenia, o jakim tutaj mowa. Na początku, w swoistej *Vorgeschichte* tego tekstu, biel jest jakością mającą swój materialny wymiar, jest postrzeganym zmysłowo tonem achromatycznym, będącym

³³ *Poeta zapozna Targeta*, z T. Różewiczem rozmawia A. Żebrowska, [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 376.

³⁴ Nie udało mi się ustalić, o jakim obrazie/grafice Różewicz mówi. Warto tu jednak odnotować fakt, że wiersz Różewicza nie jest ekfrazą, nie jest „opisem” dzieła sztuki, lecz próbą deskrypcji doświadczenia wywołanego jego percepcją.

„akcydensem, cechą przypadłościową”³⁵, a nie obiektywną. Z czasem sposób istnienia bieli w percepcji poety ulega zmianie. To konsekwencja „upartego” wpatrywania się w obraz. Antropomorfizacja wskazuje na proces odrywania się bieli od obiektu, którego jedną z właściwości do tej pory stanowiła, i jej „usamodzielnienie”, wyzwolenie, jak w malarstwie dwudziestowiecznym, gdy barwa zyskała niezależne od przedstawiania znaczenie³⁶, a „kolor ma wyrażać sam siebie”³⁷. Biel byłaby zatem pojmowana nie jako akcydens, lecz jako fenomen, na co wskazywał Mrugalski, przywołując rozważania Johanna Wolfganga Goethego, Ludwiga Wittgensteina, Waltera Benjamina³⁸. Fenomen pierwotny, a więc nieposiadający przyczyny poza sobą.

Na Wittgensteina warto zwrócić szczególną uwagę, nie tylko dlatego, że w całej twórczości Różewicz prowadzi z autorem *Traktatu logiczno-filozoficznego* jawny bądź ukryty spór, ale także z powodu bezpośredniego odesłania do *Bemerkungen über die Farben* i do inspirowanej tym dziełem rozmowy na temat kolorów³⁹, która stanowi ważny kontekst

³⁵ To sformułowania Leonarda da Vinci, który tak określał „światło, cień i barwę”; zob. M. Rzepińska, *dz. cyt.*, t. 1, s. 29.

³⁶ Zob. M. Rzepińska, *dz. cyt.*, t. 2, s. 551.

³⁷ Jak rzecz ujmuje znawczyni zagadnienia: „Przy całym pluralizmie i rozbieżności występuje jeden konstans w postawie wobec zagadnień kolorystycznych. Wartości przedstawiające, imitacyjne koloru zostały wyeliminowane na korzyść wartości własnych, immanentnych. [...] Kolor uznany zostaje za samodzielny element malarski, wartość *per se*, pochłaniającą niekiedy zagadnienie formy. Traktowanie go autonomicznie występuje we wszystkich kierunkach malarskich i ich odmianach. [...] To jest jedyny wspólny rys filozofii nowoczesnego malarstwa” (M. Rzepińska, *dz. cyt.*, t. 2, s. 551).

³⁸ Zob. M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 30.

³⁹ Interesujący jest w tym kontekście zwłaszcza następujący fragment wiersza *Szara strefa* (T. Różewicz, *Szara strefa*, s. 13–14): „rozmawiamy dalej o *Bemerkungen über / die Farben*

dla moich rozważań. Jeśli więc biel jest fenomenem, to nie można jej traktować ani instrumentalnie, ani atrybutywnie. Nie jest to – jak w fizyce – przygodna własność danego przedmiotu, lecz biel „sama w sobie”. A więc to, co widziane na wystawie, to jedynie pozornie i powierzchownie biel „wcielona” w konkretny przedmiot i przybierająca materialny kształt. Niczym obrazy Kazimierza Malewicza, które programowo rezygnują z chromatyki, nawet z zestawienia czerni i bieli i prezentują „białe na białym”⁴⁰. W istocie owa biel staje się

/ W. mówi o czerwonym kole / czerwonym kwadracie zielonym kole // wydaje mi się mówię do G. / że kwadrat jest tylko wypełniony / czerwinią lub zielenią / kwadrat jest kwadrato-
wy / nie czerwony lub zielony / według Lichtenberga tylko / nieliczni ludzie widzieli czystą biel // być może rysunek jest najczystsza / formą malarstwa / rysunek jest wypełniony / czystą pustką // dlatego rysunek / jest ze swej natury / czymś bliższym absolutu” [wyróżn. – K.P.]. Wskazana jednoznacznie przez Różewicza bliskość pustki-bieli absolutu jest tropem bardzo istotnym w interpretacji zajmującego mnie wiersza.

⁴⁰ I znów warto odwołać się do spostrzeżeń Rzepińskiej: „Kazimierz Malewicz [...] namalował też kilka obrazów programowo pozbawionych nie tylko chromatyki, ale nawet zderzenia czerni z bielą. *Fale dźwiękowe białe na białym tle*, *Biały kwadrat na białym tle* – to tytuły prac z roku 1917. W swoim eseju *Świat jako bezprzedmiotowość* artysta mówi o stworzeniu przez siebie kierunku sztuki nazwanym suprematyzmem i daje następujące filozoficzne uzasadnienie swoich białych obrazów: «Analiza suprematyzmu każe nam przypuszczać, że substancja barwna możliwa jest bez barwy, a zabarwia się w zależności od tego czy owego napięcia ruchu. Tym sposobem malarstwo jako materia barwna znalazło się w nowej fazie, gdzie straciło wszystkie swoje różnice barwne i stało się energią bezbarwną, bezprzedmiotową»” (M. Rzepińska, *dz. cyt.*, t. 2, s. 550). Suprematyzm Malewicza warto także rozważać w kontekście wiersza Różewicza co najmniej z dwu powodów. Po pierwsze

wartością samą w sobie, immanentną i autonomiczną. Więcej nawet – jest bytem absolutnym i żywym. Podobnie jak u Wassily’ego Kandinsky’ego, który podążając śladem Johanna Wolfganga Goethego, „mówił o barwach jakby o istotach żywych, obdarzonych indywidualnością i zdolnych do wywołania rezonansu wewnętrznego w duszy widza”⁴¹. Ten wiersz wydaje się właśnie świadectwem owego „rezonansu wewnętrznego”, próbą zapisu szczególnej percepcji bieli, objawiającej swój istotowy charakter.

Różewiczowska biel dla Mrugalskiego to Nic, to „czysta pustka”, autonomiczna i aktywna⁴². Ale ta biel poprzez związek z Pustką pojmowana może być także źródłowo, niemal jak w buddyzmie. Może przeciwnie – w zgodzie z filozofią słabą Noiki i Vattimo – to byt, który się właśnie nie-przydarza?⁴³ Być może ta biel to podstawowy pierwiastek świata, jak światło u Goethego. Jeśli by tak było, biel – poprzez transmutację – byłaby zawsze obecna w „barwnych barwach”⁴⁴, czyli byłaby rozproszona, rozszczepiona niczym w pryzmacie, w świecie. Zawsze obecna. Biel, jako fenomen pierwotny, nie wymaga jakiegokolwiek dodatkowego dookreślenia swego sposobu istnienia – po prostu istnieje. I to właśnie łączy ją z nicością, Pustką, Bogiem, śmiercią. Łączy, ale nie utożsamia.

dlatego, że owo zanikanie barwy i zdążanie do „bezbarwnej energii” zwraca uwagę na świetlistość bieli i jej, wydobywany już, związek z absolutem. Po drugie – ze względu na istotne dla Malewicza wrażenia występujące podczas odbioru danego dzieła, na supremację odczucia w odbiorze sztuki, co jest analogiczne w stosunku do percepcji bieli Różewiczowskiego podmiotu.

⁴¹ M. Rzepińska, *dz. cyt.*, t. 2, s. 587.

⁴² Zob. M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 138.

⁴³ Zob. A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010. Zwłaszcza rozdz. *Słabość i ślad w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 295–313.

⁴⁴ Zob. M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 68.

Kim jest i czego doświadcza podmiot? (II)

Nadal mam poczucie, że to wiersz bardzo osobisty, że Różewicz – również kształtem kreślonych własnoręcznie liter – opowiada o swoim głębokim doświadczeniu, o bardzo wyjątkowym widzeniu bieli. Warto jeszcze raz odwołać się do teorii barw Kandinsky’ego i do jego rozróżnienia koloru jako wartości absolutnej i konkretnej, wizualnej⁴⁵, co wydaje się zdumiewająco podobne do Różewiczowskiego doświadczenia. Może zresztą nie powinno to dziwić, jeśli pamiętać o trwającej od lat czterdziestych XX wieku fascynacji autora *Niepokoju* malarstwem, o jego studiach historii sztuki, o silnych i trwałych związkach z członkami Grupy Młodych Plastyków⁴⁶,

⁴⁵ M. Rzepińska, *dz. cyt.*, t. 2, s. 554. Warto tu jeszcze za Rzepińską przytoczyć fragmenty poetycko-mistycznej teorii koloru Kandinsky’ego, odnoszące się do bieli: „Analizując biel, uważaną często za niekolor, zwłaszcza od czasu impresjonistów, [...] ujmujemy ją jako symbol świata, w jakim wszystkie barwy jako właściwości substancji materialnych zniknęły. Jest to świat wysoko wzniesiony, skąd nie dochodzi do nas żaden dźwięk. Panuje tam milczenie biegnące w nieskończoność [...]. Biel działa na mą duszę jako absolutne milczenie. [...] To milczenie nie jest martwe, zawiera możliwości witalne. Biel jest jak milczenie, które może być nagle zrozumiane. Jest to «nic» pełne młodzieńczej radości albo raczej «nic» poprzedzające wszelkie narodziny, wszelki początek [...]” (s. 556–557). Wydaje się więcej niż prawdopodobne, że Różewicz, którego zajmowały rozważania dotyczące funkcji koloru w malarstwie, zna tę ważną teorię. Co istotniejsze – jego „widzenie bieli” ujawnia z nią wiele miejsc wspólnych.

⁴⁶ Jak pisze Zbigniew Majchrowski: „Różewicz poznał [...] Tadeusza Kantora i skupionych wokół niego malarzy: Tadeusza Brzozowskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Jerzego Skarżyńskiego, którzy tworzą Grupę Młodych Plastyków, zwaną też Grupą Nowoczesnych.

o wieloletnich przyjaźniach z Mieczysławem Porębskim, Jerzym Nowosielskim, Jerzym Tchórzewskim, Eugeniuszem Getem-Stankiewiczem⁴⁷.

Widzenie bieli zaczyna się więc od zmysłowego jej pochwycenia, które uruchamia proces kontemplacji estetycznej – przez coraz uważniejsze, wyostrzone, skupione patrzenie – akt percepcji zmysłowej staje się w ten sposób

Wkrótce przyłączają się do nich Jerzy Tchórzewski i Andrzej Wróblewski. Młodzi Plastycy wznawiają tradycję przedwojennej Grupy Krakowskiej, przy aprobacie jej dawnych członków, Marii Jaremy i Jonasza Sterna”. Majchrowski przytacza również wspomnienia poety: „Pamiętam młodego Tchórzewskiego... były lata, że zasypiałem i budziłem się wśród jego obrazów (to na Solnej w Warszawie)”, co warte odnotowania, jeśli pamiętać, że Tchórzewski opracował graficznie książki Różewicza (*Uśmiechy, Rozmowa z księciem, Przygotowanie do wieczoru autorskiego, Płaskorzeźba*), zob. Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 104–105. Ta bliska zażyłość z plastykami, nie tylko ich malarstwem, bez wątpienia miała ogromny wpływ na kształtowanie się poglądów Różewicza na temat sztuk plastycznych i ich związków z literaturą.

⁴⁷ W związku z wierszem o bieli warto zwrócić szczególną uwagę na relację Różewicza z Getem-Stankiewiczem, która zaowocowała nie tylko wystawą w 2003 roku, ale była kontynuowana, czego efektem są dwie publikacje łączące działania poetyckie i plastyczne (zob. T. Różewicz, *Nauka chodzenia – gehen lernen*, przeł. K. Dedecius, B. Hartmann, A. Słomianowski, rys. E. Gat-Stankiewicz, Wrocław 2007; T. Różewicz, E. Get-Stankiewicz, *Cd. Nauki chodzenia*, Wrocław 2009). W obu tych tomach związki pomiędzy tekstem a rysunkiem są odmienne – w *Nauce chodzenia* występują naprzemiennie – wiersz Różewicza i geometryczny rysunek, będący rzutem bryły Geta. W *Cd. Nauki chodzenia* mieszanie się elementów plastycznych i poetyckich jest silniejsze – poszczególne plansze to swoiste kolaże, w których równorzędne znaczenie przypada słowu, barwie, rysunkowi (geometrycznemu Geta i figuratywno-kolorowemu Różewicza). Zob. także J. Łukasiewicz, *dz. cyt.*, s. 69–85.

aktem świadomościowym, otwierającym drogę do pochwycenia specyfiki tonu achromatycznego jako wartości immanentnej. Różewicz jest świadom wyjątkowości takiego wydarzenia – wszak pisze: „według Lichtenberga tylko / nieliczni ludzie widzieli czystą biel”⁴⁸. Zanim jednak odsłoni się przed nim owa „czysta biel” w swej doskonałości, poeta wyposaży ją we własne cechy (ułomności), przypisując im jednak odmienną waloryzację: „biel [...] jest ślepa / głucha / jest doskonała”. Paradoks wydobywa tutaj obcość i niepojmowalność tego bytu, jego całkowitą odrębność i odmienność od ludzkiego sposobu istnienia. Bolesna jest ta opozycja, jeśli zauważyć, że tym dotkliwiej ujawnia kondycję samego podmiotu skazanego na starzenie się, kalectwo, śmierć.

Owa „czysta biel” przypomina Husserlowską „rzecz samą w sobie”, a cały proces percepcji wydaje się podobny do redukcji fenomenologicznej, efektem której jest wyjście poza dane zmysłowe, by na drodze bezpośredniego doświadczenia odkryć świat fenomenów. Przypomina także kontemplację, która otwiera wgląd w inny wymiar rzeczywistości. Droga wiedzie od naoczności do świadomości, od materii do istoty, od obrazu do wizji.

Biel, jako fenomen pierwotny – i dla Goethego i dla Wittgensteina – ma charakter etyczny. Jeśli się wydarza, wprowadza istotną zmianę w doświadczającym podmiocie⁴⁹. Dziś uważam, że to wiersz nie tyle mistyczny (tzn. nie jest zapisem/efektem widzenia pełni), co mówiący o niezwykle intensywnym i przemieniającym doświadczeniu wewnętrznym, którego znaczenie i konsekwencje dla samego doświadczającego nie są ani jasne, ani jednoznaczne, ani wymierne, ani też za pomocą istniejących poetyckich języków – wyrażalne.

⁴⁸ T. Różewicz, *Szara strefa*, [w:] tegoż, *Szara strefa*, s. 14.

⁴⁹ M. Mrugański, *dz. cyt.*, s. 123.

To próba wypowiedzenia doświadczenia „niemego”, sytuującego się poza słowem, ale które jednocześnie przez słowo odsłania swój własny sens, niesprowadzalny do sensów wcześniej rozpoznanych i ustabilizowanych⁵⁰. Dlatego też Różewiczowska biel nie może być po prostu ani Bogiem, ani Pustką, ani Pełnią, ani śmiercią. Musi opalizować tymi i wieloma innymi sensami, jedyne oparcie i potwierdzenie, znajdując w jednostkowym i niepowtarzalnym wydarzeniu, w subiektywności tego, kto doświadcza. To doświadczenie nie prowadzi do bezspornego i jednoznacznego poznania, którego finałem byłoby stabilne i trwałe (z)rozumienie.

Niemożliwe do wnikliwszego doprecyzowania widzenie staje się dla podmiotu, jak sądzę, niejako doświadczeniem przekroczenia siebie i własnej ułomności, doświadczeniem „autotranscendencji i autoafirmacji”⁵¹. Charakter tego wydarzenia jest bez wątpienia pozytywny. Biel nie niesie z sobą poczucia zagrożenia, przemocy, anihilacji. Nie aktywizuje znaczeń związanych z opresją i traumą⁵². Słowa „powoli powoli” zamykające wiersz nie wywołują uczucia trwogi, strachu przed czymś złowrogim i nieuchronnie nadciągającym, lecz zdają się budować atmosferę pewności i spokoju – może nawet bezpieczeństwa? Nie przez przypadek chyba słyhać tu słowa Psalmu 51: „ponad śnieg bielszy się stanę”? Wiersz Różewicza z pewnością nie jest modlitwą pokutną, jednak pobrzmiewają w nim, jak się wydaje, jakieś odległe (?), ledwo słyszalne (?) tony sakralne.

⁵⁰ Zob. D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012, s. 226. W części *Wobec wartości* Wolska zajmuje się m.in. kwestią wyrażalności doświadczenia i przytacza cenną dla mnie uwagę Claude’a Leforta: „Chodzi o to, by doświadczenie [...] niemę jeszcze doprowadzić do wyrazu jego własnego sensu” (tamże).

⁵¹ D. Wolska, *dz. cyt.*, s. 237.

⁵² Tamże, s. 232–241.

Czym jest To? (II)

To, „co jest większe od życia”, przynależy do porządku pozasłownego⁵³. To Rzecz, w rozumieniu Lacanowskim, na którą w rzeczywistości nie ma słowa. Jak słusznie napisał Mrugalski: „termin [rzecz – dop. K.P.] wskazuje na traumatyczne jądro rzeczywistości, dookoła którego kształtuje się porządek symboliczny niebędący w stanie ująć swego centrum, a więc go wykluczający”⁵⁴. Z taką jednak zasadniczą różnicą, że u Różewicza owo „jądro rzeczywistości” nie wydaje się jednoznacznie traumatyczne. Każdy porządek symboliczny jest arbitralny i nie dotyka Rzeczy. Biel nie jest tu symbolem, jest elementem wiersza (językowym i pozajęzykowym), który próbuje zbliżyć się do obecności realnego⁵⁵. „To” nie poddaje się kulturowej mediatyzacji, sytuując się poza wyrażaniem, jest nie–słowem, lecz dziejącym się wydarzeniem („biel staje się bielsza”), procesem dostępnym jedynie poprzez bezpośrednie doświadczenie, także temporalne w swym przebiegu. Jak zapisać taki proces w wierszu? A właściwie: jak uczynić wiersz takim procesem? Nie da się wyrazić doświadczeniowej bezpośredniości, która sytuuje się po stronie czystej empirii, ale można sytuować zapis na granicy pomiędzy doznawaniem a słowem. Wiersz zatem nie byłby jedynie próbą deskrypcji wydarzenia wobec niego uprzedniego, ale sposobem doświadczenia,

⁵³ Ciekawą i osobną sprawą, która zapisuję tu na marginesie, jest dialog z Czesławem Miłoszem i jego tomem *To* (2000), choć do antymiłoszowej postawy autora *Recyclingu* jeszcze powrócę.

⁵⁴ M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 216.

⁵⁵ Jak to ujmuje Mrugalski: „Kiedy Rzecz desubstancjalizuje porządek symboliczny, ukazując jego arbitralność, ostre odgraniczenie twórczości i działania traci sens” (M. Mrugalski, *dz. cyt.*, s. 225).

w którym poezja nie tylko przyjmuje formę wiersza, ale przede wszystkim staje się jedyną dostępną szansą na uobecnienie tego, co się wydarza.

Poezja jest więc jedyną dyspozycją, otwierającą drogę do bieli. Tę biel widzi „oko poety”. Widzi – i zapisuje. W tym przypadku nie chodzi jedynie o wyrażenie doświadczenia uprzedniego w stosunku do zapisywania. Widzenie ściśle łączy się tu ze słowem poetyckim; wiersz nie tylko pozwala je pochwycić. „Doświadczenie konstytuuje się w tym artykulacyjnym napięciu, a nawet można powiedzieć, że nim jest”⁵⁶. Poeta nie może zobaczyć bieli poza wierszem.

Dlaczego biały tekst na czarnym tle? (II)

Bieli nie można dookreślić i nazwać, ale można na nią, jak na (nie)kolor, wskazać. Jeśli zaś wskazywanie jest tak ważne, to barwa, kształt, rysunek wiersza zyskują samoistne znaczenie. Wizualność tekstu (negatyw faksymile rękopisu) znaczy, ponieważ bezpośrednio, na naszych oczach, demonstruje coś poza-słownego – opozycję kolorów, których przecież opisać niepodobna. Notabene owa opozycja kolorów sprawia, że w kontraście do czerni tła biel liter, gdy na nie patrzymy, staje się jeszcze bielsza.

Czy wskazana (a nie napisana) biel otwierałaby tytułowe wyjście całego tomu? I na czym to wyjście by polegało? Brak tu prostych wskazań i jednoznacznych rozstrzygnięć. Różewicz myli tropy i gmatwa przesłania. I nie dlatego, że chce nas zwodzić, czy się (z) nami bawić; myślę raczej, że dla niego samego jest to doświadczenie niepojmowalne, wykraczające poza granice jego powszedniej percepcji i poznania, wymykające się próbom językowej ekspresji czy tym bardziej werbalnej

⁵⁶ D. Wolska, *dz. cyt.*, s. 230.

konceptualizacji. Narusza także granice jego poezji, która przecież od długiego już czasu mówi o rozpadzie świata, kryzysie języka, klęsce poezji. Różewicz pisze, jak rzecz już przed laty trafnie zdiagnozował Andrzej Falkiewicz, „rozłazące, przelewające się utwory”⁵⁷ o śmierci poezji i końcu (pewnego) świata. W ostatnich tomach ten proces („bezwładny rozpływ we wszystkich kierunkach, który wyraża i któremu podlega to dzieło”⁵⁸) nie tyle jest jeszcze bardziej zaawansowany, co wręcz doprowadzony do kresu. Dlatego też słusznie zauważa Tomasz Kunz, pisząc o *Ostatniej Kartotece*:

Bohater, sam ze swoimi myślami, poza możliwością jakiegokolwiek formy komunikacji, leżący na wznak, wpatrzony w sufit; biel, która nie stanie się ekranem żadnej wizji, a jedynie miejscem ekspozycji trywialnej formy obecności, będącej jakby szyderstwem z wszelkich form wyczekiwania na objawienie; banalna mucha, wędrująca po suficie i bezmyślnie obserwowana przez leżącego na tapczanie starego człowieka⁵⁹.

Najczęściej, niemal zawsze, tak właśnie jest – biel to nie wizja, lecz aspekt banalnej i trywialnej codzienności, pozbawionej jakiegokolwiek „drugiego wymiaru”. Ale przecież – zaskakująco? (nieoczekiwanie?) – pośród żywiołu płynności, logoreicznego, bezwładu i bezsensu, pojawia się wiersz o bieli. Wiersz skupiony i skondensowany, zaświadczaający nie o śmierci poezji pośród amorfii rzeczywistości, lecz o jej trwaniu w postaci niemal kryształicznej i esencjalnie czystej. Wiersz o ostrych granicach pośród morza bełkotliwej magmy współczesnego języka, języka, którym przecież tak ostentacyjnie posługuje

⁵⁷ A. Falkiewicz, *PS. Marzec 77*, [w:] tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 113.

⁵⁸ Tamże, s. 115.

⁵⁹ T. Kunz, *Innego końca nie będzie*, „Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5 (8/9), s. 147.

się autor *To i owo*. Trudno więc Różewiczowi zaufać, gdy mówi o bieli, uwierzyć, że tym razem mówi serio, bez błazenady i strojenia prześmiewczych min⁶⁰. Tym bardziej trudno, że wszelka spekulatywna myśl, próbująca dotykać wymiaru metafizycznego, była mu zdecydowanie obca. Sam nieraz przestrzegał, zwracając się szyderczo do Miłosza, przed „mętym ciemnym światłem”, zasypiał czytając Swedenborga i konsekwentnie bronił „światła rozumu”⁶¹. Dystansował się wobec nazbyt, jego zdaniem, łatwych prób zdobywania „drugiej przestrzeni”; sam pozostał w strefie niedookreślenia, wyrażonej słynną antynomiczną i aporetyczną frazą: „życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe”⁶². Niektórzy więc słyszą w wierszu o bieli tony ironiczne i prześmiewcze (aktywizowane rymami gramatycznymi),

⁶⁰ Jak rzecz ujął w ekstremalnie lapidarnej diagnozie Falkiewicz: „Różewicz nie jest rewelatorem przeczuć, dawcą olśnień, wynalazcą form” (A. Falkiewicz, *Różewicz*, [w:] tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, s. 177). Co do tego ostatniego, można by się zresztą sprzeczać.

⁶¹ T. Różewicz, *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1999, s. 78 (*Zaćmienie światła*). Warto na marginesie odnotować innego typu relację z wierszami Miłosza. Otóż wiersz o bieli daje się przeczytać jako intertekstualne nawiązanie do Miłoszowego utworu *Oczy z Drugiej przestrzeni* (2002), rozpoczynającego się pochwalną apostrofą skierowaną do „moich oczu” w podziękowaniu za to, co przez całe życie pozwalały zobaczyć, a kończącego się próbą deskrypcji innego już doświadczenia: „Bez oczu, zapatrzony w jeden jasny punkt, / Który rozszerza się i mnie zagarnia” (Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 41). „Jasny punkt” Miłosza ma jednak w porównaniu z Różewiczowską bielą bardziej jednoznacznie metafizyczny/mistyczny charakter. Co nie zmienia faktu, że można dostrzec pomiędzy tymi „wizjami” zaskakujące podobieństwo.

⁶² T. Różewicz, *bez*, [w:] tegoż, *Płaskorzeźba*, s. 7 i 9.

sarkastyczne przedrzeźnianie reklamowych hasel⁶³. Według mnie – jest przeciwnie; ten krystalicznie czysty tekst, mówi o głęboko przemieniającym doświadczeniu poety w sposób maksymalnie lakoniczny, co stanowi ekwiwalent skupionej uwagi doznającego podmiotu. A rymy „weseli/ bieli” czy „słucha/głucha” pobrzmiwają odzyskaną prostotą języka niczym z liryków lozańskich („ginać/płynąć”).

Różewicz ogłosiwszy bowiem „odejście Boga”, jednocześnie – co może wydawać się wewnątrznie sprzeczne – nieustannie poszukuje śladów transcendencji. Zwracali na to uwagę najwytrawniejsi znawcy jego twórczości⁶⁴. Biel w wierszu otwierającym tom *Wyjście* postrzegana jest, co starałam się pokazać, w sposób zdecydowanie odmienny niż we wcześniejszych tekstach. Widzenie staje się tu bowiem rodzajem uważnego badania, staje się patrzeniem tak intensywnym, by rzecz objawiła się w swej istocie. Notabene znacząca w tym kontekście wydaje się zmiana, jakiej dokonał Różewicz – w wersji nierękopiśmiennej nie ma już słowa „nie mądry”, zostało tylko

⁶³ Taka sugestia pojawiła się w trakcie dyskusji podczas konferencji *Tadeusz Różewicz – próba rekonstrukcji. Bio-grafia, historia, kultura* (Wrocław 2013), odbywającej się w ramach festiwalu Schulzowskiego.

⁶⁴ Zob. T. Drewnowski, *Na odsiecz Warszawie (laudacja)*, [w:] tegoż, *Porachunki z XX wiekiem. Szkice i rozprawy literackie*, Kraków 2006 („Tęsknotą za transcendencją i potrzebą jej podsyte są wszystkie wątki pisarstwa Różewicza: społeczne, obyczajowe, egzystencjalne, kulturowe. Ale najbardziej sam fenomen poezji. Różewicz tworzy również poezję niejasną, tajemniczą, metafizyczną”, s. 24); J. Łukasiewicz, *Poezja jako imię Nienazwanego; Wiara a miłość i nadzieja; Dukt wiary*, [w:] tegoż, *dz. cyt.*, s. 349–359; A. Skrendo, *Nowoczesna poezja Różewicza*, [w:] tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012 („najważniejszym przedmiotem jego tęsknoty była utracona metafizyka”, s. 12).

„uparty”, a więc w znaczeniu: konsekwentny, skoncentrowany. Ta zdeterminowana, skupiona percepcja przypominająca kontemplację, wiedzie od zewnętrznej obserwacji danego przedmiotu do (naj)głębszego weń wglądu. Podobna przemiana dokonuje się w wierszu – najpierw biel widziana jest negatywnie, jej właściwości to zaprzeczenie cech podmiotu; pod koniec „jest doskonała”, intensyfikując niejako swą podstawową właściwość („staje się biel-sza”). A więc dojrzewa do niezakłóconej podmiotowości oglądającego własnej obecności i pełni. Precyzyjniej mówiąc – nie tyle biel dojrzewa, co percepcja poety podlega przemianie, staje się coraz uważniejsza, wnikliwsza, zdolna pochwycić to, co zawsze istniało, co wcześniej sytuowało się poza możliwością postrzegania. Warto wydobyć procesualność tego doświadczenia, co nie pozwala potraktować go po prostu jako epifanijnego aktu. Iluminacyjno-rewelatorski charakter epifanii wydaje się też zaprzeczeniem specyfiki percepcji podmiotu, która polega tu na wewnętrznej, świadomej pracy, na uważności maksymalnie wyostrzonej, dla której jedynie etapem pierwszym jest kontakt z bielą zobaczoną (nie iluminacyjnie, lecz estetycznie!) na wystawie⁶⁵.

Wiersz o bieli, jego rękopiśmienna wersja, zdaje się również zaproszeniem czytelnika do udziału w tej percepcyjnej przygodzie. Biel widziana przez poetę okiem zewnętrznym i wewnętrznym nie została nam tu jedynie pokazana, lecz chyba także za-dana, jako nie tylko lekturowe wyzwanie, lecz także jako ćwiczenie własnego widzenia, wyostrenie indywidualnej uważności: wszak negatyw faksymile to obiekt po pierwsze dany do patrzenia, po drugie dopiero – do czytania. „Być może najbardziej duchowa rzecz, jaką każdy z nas może robić, to po prostu

⁶⁵ Zob. R. Nycz, *dz. cyt.*, jak starałam się pokazać, w przypadku wiersza Różewicza kategoria epifanii nie wyczerpuje specyfiki doświadczenia podmiotu.

patrzeć własnymi oczami i dostrzegać całość⁶⁶ – mówią buddyści. Byłby zatem Różewicz – niespodziewanie i zaskakująco – autorem wiersza nie o estetycznym w istocie doświadczeniu, lecz o duchowych praktykach, autorem zalecającym nam intensywne patrzenie, otwierające drogę do bieli z tego i nie z tego świata? Gdyby tak było, poezja stawałaby się domeną obopólnej kontemplacyjnej praktyki – autora i czytelnika.

Widzenie bieli nie stało się dla Różewicza doświadczeniem granicznym, w zasadniczy sposób przekształcającym jego twórczość, nie zaczął pisać wierszy o odzyskanym wymiarze metafizycznym. W kolejnych tomach, publikowanych po *Wyjściu*, brak choćby najdrobniejszych śladów tekstowo poświadczonej obecności tak pojmowanej bieli. Przeciwnie – w wierszu *Półów* powraca jej semantyka, związana ze śmiercią znana z wcześniejszych zbiorów⁶⁷, a logoreiczność własnej dykcji, zwłaszcza w tomach ostatnich (*Kup kota w worku* oraz *To i owo*), Różewicz intensyfikuje do tego stopnia, że doprowadza poezję niemal do całkowitej destrukcji. Nie musi to jednak oznaczać, że „doskonała biel”, odsłoniwszy się raz, bezpowrotnie zniknęła. Ponieważ mogę jedynie stawiać oparte na intuicyjnych przeczuciach współlistniejące hipotezy, ostatnie zdania mojego czytania zawiesić muszę pomiędzy trybem twierdzącym a przypuszczającym – biel jest stale obecna w innym, pozatekstowym doświadczeniu poety; wie on, że nie powinno się o niej mówić nazbyt często, tak jak o Bogu nie należy rozprawiać przy herbacie⁶⁸; zostało

⁶⁶ J. Kabat-Zinn, *Właśnie jesteś. Przewodnik uważnego życia*, przeł. H. Smagacz, Warszawa 1995, s. 250.

⁶⁷ W wierszu *Półów* czytamy: „błękitnieje / płowieje / biejeje / wietrzeje / krajobraz i obraz człowieka” (T. Różewicz, *To i owo*, Wrocław 2012, s. 12).

⁶⁸ Zob. T. Różewicz, *Tempus fugit*, [w:] tegoż, *Wyjście*, s. 75. Dokładnie cytowane przez Różewicza słowa brzmią:

o niej powiedziane już wszystko, co powiedzieć można. Kolejne teksty byłby zbyt dużą gadaniną; pośród kolorowych, medialnych spektakli i pleniącej się zewsząd paplaniny – biel wespół z milczeniem – tym intensywniej istnieje, „i staje się / bielsza / powoli powoli”.

„o Bogu przy herbacie nie rozmawiam” – to odpowiedź Mickiewicza na zaproszenie na „rozmowy o Bogu”, skierowane do niego przez francuskiego pisarza.

HERBERT W STREFIE LIRYCZNEJ

Herbert z wyboru, świadomie i konsekwentnie, nie chciał być lirykiem. Już w pierwszym tomie wierszy dokonał znaczącego samookreślenia. W utworze *Poległym poetom* napisał jednoznacznie: „pieśń się kończy”, ogłaszając tym samym kres poezji śpiewnej i przechodząc na pozycję anty-pieśniarza. Potem to stanowisko stale umacniał, mając za całe instrumentarium, ironicznie i prowokacyjnie, kołatkę, „drewniany patyk” – orężę wymierzone przeciw Orfeuszowej lirze, z której w wieku dwudziestym została tylko jedna struna, co oznajmiał w tytule debiutanckiego zbioru wierszy. Układał swój „suchy poemat moralisty” w geście sprzeciwu wobec „sztuczek wyobraźni”, i „tyrańskiej władzy”¹ muzyki, wobec modelu poezji kreacyjnej i modelu poezji-pieśni². Nie chciał pisać „nieważnych wierszy o kwiatach”³, porzucał „wezbrane rzeki wymowy”⁴, rezygnował z daru „zaklinania słów”⁵. Obcy był mu „Arijon, helleński Caruso”, którego śpiew „przywraca światu harmonię”, ale który odchodzi wraz ze zbliżającą się nocą, nie mogąc jej

¹ Z. Herbert, *Pana Cogito przygody z muzyką*, [w:] tegoż, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 32.

² Zob. M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra–Kraków 2013 – rozdział *Rozbita (?) lira*, s. 23–90.

³ Z. Herbert, *Pięciu*, [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 78.

⁴ Z. Herbert, *Przemiany Liwiusza*, [w:] tegoż, *Elegia na odejście*, s. 10.

⁵ Z. Herbert, *Do Ryszarda Krynickiego – list*, [w:] tegoż, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1998, s. 30.

mrokom przeciwstawić swojej pieśni⁶. Herbert, mówiąc najkrócej, wybiera wzorzec poezji etycznej powinności i tym samym – posłużę się, za Dariuszem Pawelcem, określeniem Władimira Majakowskiego – „przydepuje gardło własnej pieśni”⁷.

Czy nie jest to jednak charakterystyka nazbyt powierzchowna i uproszczona, a przez to fałszywa? Czy nie za szybko i nie za łatwo Herbert, niejako na własne życzenie, pozbawiony został w odbiorze powszechnym jednego z najbardziej przejmujących rejestrów własnego poetyckiego głosu? Rejestru, który, na przekór autorskim deklaracjom, w trwały sposób obecny jest w jego twórczości, więcej nawet – którego intensywność i znaczenie wzrasta z każdym publikowanym tomem, by osiągnąć swe apogeum w *Epilogu burzy*. Chcę wskazać te miejsca w poezji autora *Elegii na odejście*, w których Herbert nie pozostaje wierny swemu antylirycznemu credo – te nieoczywiste, a przecież tak istotne momenty w jego poezji, w których usłyszeć można nie stukot kołatki, lecz (niespodziewanie?) śpiew pieśniarza.

Zacznijmy od początku i przypomnijmy chociaż dwie strofy zapomnianego wiersza Herberta:

W mym ogrodzie ogniami zakwitły dziś róże
I szły aleją jak mnisze pochodnie
Czerwonymi zgłoskami obnażał mą zbrodnię
Świt. A nad mą głową czarne wiały burze.

⁶ Z. Herbert, *Arijon*, [w:] tegoż, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 81–82.

⁷ D. Pawelec, „Bądź wierny Idź”, [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009, s. 138. Notabene ciekawe uwagi na temat poezji autora *Obłoku w spodniach* przynosi tekst Herberta *Warsztat Majakowskiego* (zob. Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 382–385).

Zabiłem bowiem mniszkę przeczystą dziewicę
Mą miłością wzgardziła. A byłbym jej wierny
I w krew się zamieniła woda mej cysterny
I lilie jak żalobne świeciły gromnice⁸.

To fragment młodzieńczego tekstu, który z teki z napisem „Juwenilia/wyklady/seminarium filozoficzne” wydobyl z archiwum poety Mateusz Antoniuk⁹ i opublikował w swej cennej książce o wczesnej twórczości Herberta. Cennej tym bardziej, że edycja utworów rozproszonych autora *Struny światła*, dokonana przez Ryszarda Krynickiego¹⁰, pomija najwcześniejsze poetyckie próby, przypadające jeszcze na czasy lwowskie i wczesnokrakowskie, czyli na lata 1944–1947. A w tym właśnie czasie Herbert pisał wiersze utrzymane w dykcji tak ostentacyjnie pomłodopolskiej. Jak rzecz ujął Antoniuk: „Herbertowskie juwenilia to niemal nieprzerwany monolog liryczny wielomównego «ja», które raz po raz opowiada o stanie swojej «duszy». Wielokrotnie pojawia się w nich charakterystyczny dla młodopolskiego modernizmu z przełomu wieków splot zmysłowości, erotyki, perwersji i śmierci – mniszka jako obiekt fascynacji zarazem erotycznej i tanatycznej”¹¹. Liryzm tych tekstów, choć manieryczny i epigoński, stanowi jednak nie tylko świadectwo daleko posuniętych stylizatorsko-warsztatowych poszukiwań młodego adepta, ale uświadamia także obecność od samego początku w poezji Herberta potrzebę języka, który dawałby możliwość wyrażania najsubtelniejszych emocjonalnych rejestrów i zniuansowanych „stanów duszy”. Poetom od zawsze służyła

⁸ M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009, s. 43.

⁹ Tamże.

¹⁰ Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonesans)*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.

¹¹ M. Antoniuk, *dz. cyt.*, s. 46.

do tego liryka. Oczywiście w latach czterdziestych XX wieku w sposób naiwny, jako „bezpośrednia ekspresja”, służyć już nie mogła – skompromitowana wierszami następców młodopolan, pozbawiona jakiejkolwiek siły oddziaływania, zmieniona w werbalne, puste znaczeniowo i emocjonalnie, klisze. „Stężenie cech epigońskich wobec Młodej Polski”¹² we własnych wierszach niebawem Herbert sobie uświadomi, a zrozumiawszy, że „głos mu wychodzi jakimś sztucznym basem, a może raczej – lirycznym tenorem”¹³ – dopowiedzmy: fałszywie brzmiącym – zwróci się na przełomie roku 1948/49 ku tradycji awangardowej, czy postawangardowej – lub, jak ją nazywali niektórzy, Różewiczowskiej¹⁴.

Zaczyna zatem Herbert, jak wielu poetów przed nim i wielu po nim, jako liryk. Szybko dostrzega fałsz i banał staroświeckiego, postaffowskiego w wersji młodopolskiej, języka. Zwrot, jakiego w końcu lat czterdziestych XX wieku dokona, będzie tak radykalny, że nawet w wierszach miłosnych odejdzie od tradycyjnego wzorca

¹² Tamże, s. 51.

¹³ Tamże, s. 47. Inną, znacznie bardziej osobistą, przyczynę odrzucenia młodopolskiej poetyki wyjawia Herbert w liście do Jerzego Zawieyskiego: „Kiedy byłem jeszcze bardzo młody, kiedy miałem 16 lat, zachorował poważnie mój braciszek. Byłem wówczas autorem 2 wierszy, z których jeden, długi poemat na wzór *Statku pijanego* uważałem za genialny. Wiedziałem, że aby brata uratować, trzeba poświęcić coś, co ma się najdroższego” (Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, wstęp J. Łukasiewicz, z autografu do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 47–48). Jednak ów młodzieńczy gest antyrimbaudowski nie stał się, na szczęście, ani definitywnym końcem twórczości, ani ostatecznym zerwaniem z liryczną dykcją.

¹⁴ Zob. K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 28 (pierwodruk: „Życie Literackie” 1956, nr 42).

bezpośredniego wyrażania uczuć, i poszukuje zaskakujących rozwiązań, czasem z nie do końca satysfakcjonującym rezultatem. „[...] zaplątany w Twoje rzęsy / które są sztachetą gęstą”¹⁵ – pisał w wierszu dedykowanym Halinie Misiołkowej, starając się zbudować świeżą i oryginalną metaforę dla swego uczucia. Zapewne każde rozwiązanie wydaje mu się wówczas lepsze niż pomłodopolska, spetryfikowana stylistyka.

Przemiana, jaka się wówczas w poezji Herberta dokonała, wymaga kilku dopowiedzeń. To, że po okresie naśladowania młodopolskich wzorów, Herbert zwrócił się ku dykcji spod znaku awangardowych eksperymentów, nie jest niczym zaskakującym. Na przełomie lat 40. i 50. XX wieku patronat Juliana Przybosia obejmuje wiele poetyckich debiutów. Program autora *Najmniej słów* w miejsce wyznania i ekspresji wprowadzający powściągliwość i ekwiwalentyzację uczuć wydaje się propozycją wręcz idealną dla młodych wówczas poetów, poszukujących nowych sposobów wyrazu. Propozycją idealną z dwu co najmniej powodów; po pierwsze dlatego, że stanowiła radykalne zerwanie z anachroniczną i pretensjonalną dykcją młodopolską i banalną skamandrycką, po drugie – ze względu na projekt (i realizację) zupełnie nowego języka poetyckiego, który dawał możliwość artykulacji doświadczenia wojennego, fundamentalnego dla tej generacji. Nie przez przypadek poeci tak różni, jak Herbert i Różewicz, odnajdą u swych początków poetyckiego mistrza właśnie w Przybosiu¹⁶. Mówienie w nowej sytuacji, po hekatombie wojny i Holokaustu, domagało się nowego języka,

¹⁵ Z. Herbert, *Podwójny oddech*, [w:] tegoż, *Utwory rozproszone (rekonesans)*, s. 56.

¹⁶ Autor *Pana Cogito* niewiele mówił o Przybosiu. Tym cenniejsze wydaje się świadectwo jego żywego zainteresowania opublikowanym w 1955 roku wyborem wierszy *Najmniej słów*, jakie przynosi niedrukowana recenzja tego tomu. Zob.

nowej gramatyki, nowych poetyckich środków. Lekcja awangardy rzetelnie odrobiona przez Herberta nauczyła go wstydu uczuć, kazała poszukiwać oryginalnych metafor, wyznaczała nową hierarchię, wedle której racjonalny umiar i konstrukcyjny zamysł mówić miały nad zbyt łatwą uczuciowością i nastrojowością. Dodana do niej lekcja Różewiczowska pozwoliła przeformułować założenia awangardy i odrzucić niebezpieczeństwo nadmiernej estetyzacji.

Jednak nie lirykiem, ale i nie (post)awangardystą był Herbert w swych najważniejszych poetyckich dokonaniach. Obie skrajne w retorycznym radykalizmie, a przez to podobne do siebie dykcje Herbert odrzucił i wybrał formę, jak to ujął Al Alvarez, „klasyczną z ducha – chłodną, przejrzystą, uporządkowaną, powściągliwą”¹⁷ oraz „styl czysty i prosty, pozwalający zrezygnować z interpunkcji bez zaciemniania sensu wypowiedzi”¹⁸. Konsekwentnie jego język cechować będzie niechęć do „«poetyckości» w kwiecistym, egocentrycznym i romantycznym sensie tego słowa”¹⁹. Zgodnie z poetyckim programem sformułowanym przez poetę w 1972 roku:

Najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przeźroczystości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczystość semantyczna to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość. [...]

Z. Herbert, *Poeta przestrzeni*, [w:] tegoż, *Utwory rozproszone*, s. 323–334.

¹⁷ A. Alvarez, „*Nie walczysz, to umierasz*”, tłum. A. Szostkiewicz, [w:] *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 17.

¹⁸ Tamże, s. 18.

¹⁹ Tamże.

Mniej natomiast – kontynuuje poeta – (a czasem zupełnie nie) podobają mi się wiersze gęste od metafor o wydziwionej składni, „wiersze przedmioty”, poza którymi nic nie widać, których celem jest zatrzymanie uwagi czytelnika na mistrzostwie autora. Stąd postulat prostoty [...]”²⁰.

Poezja winna zatem mówić jasno, prosto, zwięźle, winna raczej poetyckość skrywać niż manifestować. „Herbert zmierza do obiektywizowania poetyckiego świata, chce, by <nad wybuchami entuzjazmu czy wybuchami nienawiści> sprawował kontrolę rozum, którego zwierzchność jest dla Herberta nieoceniona”²¹. Tendencja do obiektywizowania sytuacji na planie poetyki znajduje realizację w krótkiej, wyważonej frazie, konstatującej fakty rzeczowo,

²⁰ Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 8 (pierwodruk: „Odra” 1972, nr 11). Ciekawe świadectwo kształtowania się poglądów Herberta na poezję przynoszą eseistyczno-krytyczne prozy z końca lat czterdziestych XX wieku zebrane w książce *Węzeł gordyjski*. W związku z interesującą mnie kwestią warto przywołać następujące teksty: *Poezja w próżni?*; *Od słowa ciemnego chroń nas...*; *Poeci i rymiarze*; *Bilet do nieba, czyli przenośnie*; *Od liry do katarynki*. Ukazują one autorski namysł nad sztuką poetyckiego słowa. Oto fragment ujawniający dystans Herberta wobec nastrojowej, rozlewnej muzyczności wiersza: „W poezji, jak w każdej sztuce, obowiązuje zasada kompozycji i rygoru. Inaczej mówiąc świadome i odpowiedzialne organizowanie piękna. Bo rygor jest sztuką skreśleń. Sztuką zastępowania paru słów jednym słowem, gdyż na tym właśnie polega poetyckie bogactwo. A jak tu skreślać, jak tu realizować własny zamysł, jak tu osaczyć wzruszenie, jeśli nieopanowana śpiewność narzuca inne treści, inne skojarzenia, tak uroczę, że trudno z nich zrezygnować” (Z. Herbert, *Od liry do katarynki*, [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski*, s. 381).

²¹ D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 32.

bez rozlewności poetyckiej, ze skłonnością do puentującej diagnozy. Często sięga Herbert po lirykę roli, która pozwala wydobyć różne stopnie dystansu pomiędzy autorem wewnętrznym a podmiotem mówiącym. Ironia, programowa niejako metoda poetycka autora *Napisu*, wymiennie z dydaktycznym patosem, buduje fundament perswazyjnej strategii Herberta. Autorytatywny ton, pełen – czy to ironicznie, czy całkiem serio – udzielanych nauk, tworzy moralistyczną tkankę tej poezji. Przykładem mogą tu być dwa bodaj najsłynniejsze w latach osiemdziesiątych XX wieku wiersze-manifesty: *Przesłanie Pana Cogito* i *Potęga smaku*.

Prosta, oszczędna, zwięzła forma wypowiedzi służy u Herberta najważniejszą wartością – prawdzie, odpowiedzialności, wierności. Moralistycznemu przesłaniu tej poezji podporządkowana zostaje poetycka dykcja: prostota i prozaizacja języka, racjonalność dyskursu, paraboliczność wypowiedzi. Nie lirykiem – powtarzam – był więc Herbert w swoich największych, najczęściej czytanych, komentowanych, interpretowanych wierszach, ale przede wszystkim moralistą, racjonalistą, ironistą, dialogistą; był nauczycielem i mistrzem wskazującym drogę.

Taka postawa wykrystalizowała się w ogromnym stopniu pod wpływem kontaktu z osobą, którą Herbert wybrał sobie na mistrza na początku lat pięćdziesiątych XX wieku, i której pozostał wierny do końca życia, co poświadcza wiersz *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, otwierający późny tom *Rovigo* (1992). Utwór ten rozpoczyna ważne zdanie: „Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał”. Warto potraktować je nie tylko jako pytanie retoryczne. Wiele już pisano o relacji wielkiego etyka i aksjologa z młodym studentem filozofii, a potem początkującym poetą²², dla mnie najciekawsza

²² Zob. np. K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, z j. niem. tłum. E. Felisiak, [w:] *Poznanawanie Herberta*, s. 128–168 (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3); L. Kleszcz, *Nietzsche – Elzenberg – Herbert*;

wydaje się sprawa dotycząca „dyscyplinującego” wpływu poglądów i życiowej postawy autora *Kłopotu z istnieniem* na kształtowanie się języka i etycznie-powinnościowego charakteru poezji jego ucznia. Ciekawe kwestie odsłania w tym względzie korespondencja. Listy Herberta ujawniają jego szamotanie się pomiędzy myśleniem „po swojemu, nieporządnie, obsesyjnie”²³, a dążeniem – jak chciałby mistrz – do jasności i precyzji. Elzenberg notował w dzienniku:

Poezja nie może żyć sama z siebie, ani z tego, co jej dostarcza życie bieżące. Gdy próbuje, wychodzą nędzotki. Poezja potrzebuje idei, religii, filozofii, dążeń etycznych; musi karcić się ideą i być głosem jakiejś myśli o świecie²⁴.

Jego uczeń intelektualnie się z tym zgadza, dzieli ze swoim mistrzem przekonanie o obiektywnym istnieniu wartości, a także o nakazie wierności i odpowiedzialności. A jednak czasami ujawnia swoją odmiennność, przyznając znaczenie emocji i spontanicznej reakcji: „każda myśl ma korzenie w uczuciu (i po tym poznaje się, że jest to myśl cenna i ważna) – i zanim przybędzie argument, trzeba pokazać język lub wzruszyć ramionami”²⁵. Innym razem pisze: „Nie lubię filozofii, która wyjaśnia, kocham taką, która sprowadza zawrót głowy”. I dodaje: „To wyznanie kładę po to, aby Pan Profesor się nie łudził: ze mnie nic nie będzie”²⁶. Rzeczywiście, Herbert porzuci studia filozoficzne, ale swemu profesorowi pozostanie wierny (nie tylko w poezji), nigdy nie zakwestionuje jego poglądów i autorytetu,

M. Tyl, *Elzenberg i Herbert* – oba teksty, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 353–377; 379–396.

²³ Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 37.

²⁴ Tamże, s. 151.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ Tamże, s. 36.

pozostając „we właściwej uczniom pozycji «baczność»”²⁷. Ta niezachwiana, nieco sztywna postawa, pełna szacunku i uznania, sprzyjała przejmowaniu przez ucznia poglądów mistrza. O niebagatelnym wpływie, jaki wywarł Elzenberg na kształtowanie się postawy autora *Struny światła*, wiele już powiedziano. Jak słusznie pisze Karl Dedecius, jeden z pierwszych, który tę kwestię rozważał:

Na każdej stronicy Elzenbergowskiego *Kłopotu z istnieniem* spotykamy nazwiska, obrazy, formuły i cytaty, które znajdujemy w wierszach Herberta: Sokratejską godność [...], dojrzałość Seneki, stoicką etykę Epikteta, poczucie odpowiedzialności moralnej u Marka Aureliusza, ataraksję Zenona, „nudziarstwa” stylistyki Cycerońskiej [...]. Jest tak, jak gdyby każdy wiersz Herberta był przypisem do filozoficznego traktatu. [...] Sokratyczna i platońska zarazem jest maksyma, którą Elzenberg dał na drogę swojemu uczniowi, Herbertowi: najgodniejszą służbą muzom jest filozofia²⁸.

Mistrz przekazał uczniowi swą zasadniczą „ideę jedynej możliwej drogi – drogi dzielności, odwagi samodzielnej myślenia”²⁹. Tak rzecz widział Herbert:

Mój profesor filozofii, który uczył nas greckiej mądrości, wpoił we mnie entuzjazm dla stoików. Gdy to się działo, *amor fati* ratowało nas przed obłędem. Gdy czytaliśmy więc Epikura, Marka Aureliusza i ćwiczyliśmy się w sztuce ataraksji, próbując wypełnić z naszych dusz namiętność i bunt³⁰.

„Życie w zgodzie z naturą, to znaczy z rozsądkiem” stało się, wedle poety, najważniejszym zadaniem „pośród

²⁷ Tamże, s. 46.

²⁸ K. Dedecius, *dz. cyt.*, s. 133–134.

²⁹ Tamże, s. 133.

³⁰ Cyt. za: K. Dedecius, *dz. cyt.*, s. 136. Słowa Herberta przytacza Dedecius, nie podaje lokalizacji.

świata oszalałego z nienawiści”³¹. Wytyczne mistrza przejęte przez ucznia stanowiły dla tego ostatniego broń w walce przeciwko osobistemu doświadczeniu poczucia rozpadu i bezsensu (pisał: „jako że mnie trzęsą różne nihilizmy”³²), stając się fundamentem własnego kodeksu etycznego. System Elzenberga był dla Herberta bez wątpienia ratunkiem w jego zmaganiach ze światem i z samym sobą, z własną psychiczną niestabilnością i stanami depresyjnymi. Ale – z drugiej strony – był także rodzajem dyscyplinującego pancerza, który pozwalał co prawda utrzymać postawę wyprostowaną, nie dopuszczając jednak do spontaniczności i nieskrępowanej ekspresji³³. Można metaforycznie powiedzieć, że w planie twórczości odpowiadają temu dwa głosy: pierwszy, „wyprostowany”: jasny, prosty, zwięzły, zmierzający do obiektywizacji i jak najdalszy od emocji; i drugi, stłumiony i ukryty, ale od czasu do czasu biorący górę nad tym, co wypowiedane z rozważą i stoickim spokojem. Ten drugi głos – skrywany przed mistrzem, ale i przed sobą

³¹ Tamże, s. 136.

³² Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, s. 58.

³³ Dedecius pisze: „Herbertowska etyka i świadomość pozostają w orbicie poglądów mistrza Elzenberga, który nazywał kiedyś poezję pancerzem (rytm i rym) serca [...], wiersz natomiast «elementem piękności»” (K. Dedecius, *dz. cyt.*, s. 156). Por. A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, t. 1: *Niepokój*, Kraków 2018, s. 303–317. Warto przytoczyć zbieżny z moimi rozpoznaniem sąd badacza: „Intelektualny wpływ Elzenberga na Zbigniewa Herberta był olbrzymi, z całkowitą pewnością możemy powiedzieć, że poeta nigdy później nie spotkał nikogo, kto stałby się dlań równie ważnym punktem odniesienia. Musiało tu pojawić się coś więcej niż relacja pojętnego ucznia i bliskotliwego nauczyciela, raczej spotkanie pokrewnych osobowości i myślowych temperamentów, podczas których filozof pomógł poecie odkryć i wypowiedzieć to, co i tak było mu najbardziej bliskie” (s. 307–308). Lub – dopowiedzmy – to, co chciał, by stało się, mocą jego wyboru, najbardziej bliskie.

samym – bywał wyrazem smutku, żalu, zawodu, rozpaczy, ale też oczarowania czy zachwytu. To właśnie liryczny głos Herberta. O tym, że nie został on całkowicie wyparty, ani też poddany pełnej kontroli, świadczy niemała liczba lirycznych tonów i rejestrów w poezji tego, którego zwykło się określać mianem suchego moralisty i ironisty³⁴. Po Orfeuszową lirę sięgał Herbert wcale nie rzadko, choć jakby wbrew jawnie formułowanemu projektowi siebie i swojej poezji; czasami grał na niej całe pieśni, innym razem wydobywał jedynie pojedyncze akordy³⁵.

W wierszu *Przemiany Liwiusza* pochodzącym z późnego tomu, z *Elegii na odejście*, w którym poeta opowiada o zmieniających się w czasie sposobach lektury, czytamy:

Dopiero mój ojciec i ja za nim
czytaliśmy Liwiusza przeciw Liwiuszowi
pilnie badając to co jest pod freskiem
dlatego nie budził w nas echa teatralny gest Scewoli
krzyk centurionów tryumfalne pochody
a skłonni byliśmy wzruszyć się klęską
Samnitów Gallów czy Etrusków
[wyróżn. – K.P.]

(*Przemiany Liwiusza*)³⁶

³⁴ Herbert zresztą był tego rozdwojenia świadom, czemu dał wyraz w sposób poetycki i ironiczny jednocześnie w wierszu *O dwu nogach Pana Cogito*.

³⁵ Już na początku krytycy dostrzegli tę liryczną dykcję. Błoński pisał: „Herbert jest [...] bardziej «artystą», pilniej szuka metafory i chętniej gubi się w kolorowym i upajającym potoku świata. Mniej wierny rzeczom niż Różewicz, rzeczom, które są lupem, a nie mocodawcą jego wyobraźni. Choć rygorystyczny i świadomy selekcji, pozwala się swobodniej unosić lirycznym skojarzeniom” (J. Błoński, *Zbigniew Herbert*, [w:] *Poznanie Herberta*, s. 21. Pierwodruk: „Życie Literackie” 1955, nr 51); zob. też. K. Wyka, *dz. cyt.*, s. 25–35.

³⁶ Z. Herbert, *Elegia na odejście*, s. 10.

Staram się pójść wskazaną powyżej drogą – przeczytać Herberta przeciw Herbertowi, a może raczej – wziąć w obronę Herberta przed nim samym, jak czynił przed laty Edward Balcerzan, pisząc o znaczeniu wyobraźni w tej poezji³⁷. Próbuję więc wydobyć poetycki głos ukryty „pod freskiem”, za dykcją jasności, prostoty i dyskursywnej racjonalności. Wybrałam kilka wyrazistych przykładów, choć można ich wskazać znacznie więcej. Przyjęłam porządek chronologiczny, ponieważ ujawnia on nie chwilową czy incydentalną, lecz trwałą obecność lirycznej dykcji w poezji autora *Struny światła*.

Debiutancki tom otwierają wiersze, w których słychać cichsze lub głośniejsze tony liryczne: w utworach *Dwie krople*, *Pożegnanie wojny*, *Trzy wiersze o pamięci* słychać echa wojny, w *Domu* pojawiają się wspomnienia dzieciństwa. Ta liryczna introdukcja zostaje jednak przerwana utworem *Poległym poetom*, w którym pojawia się jednoznaczna deklaracja, wspomniana już na wstępie:

Śpiewak ma wargi zestalone
śpiewak wymawia noc oczyma
pod złym kolorem nieboskłonów
gdzie pieśń się kończy zmierzch zaczyna
[wyróżn. – K.P.]

(*Poległym poetom*)³⁸

Jednak – warto zauważyć – to deklaratywne zerwanie z poezją śpiewną dokonuje się w wierszu sylabotonicznym,

³⁷ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Ideologie artystyczne*, cz. 2, Warszawa 1988, s. 254. Warto zauważyć, że na znaczenie wyobraźni w poezji Herberta zwrócił uwagę Stanisław Barańczak w kanonicznej już dziś książce *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984 (wyd. 2: Wrocław 1994, s. 83–97).

³⁸ Z. Herbert, *Struna światła*, s. 13.

w którym pojawiają się rymy niedokładne, i który w całości budują metafory, ewokujące niejednoznaczne obrazy. Paradoksalnie Herbert ogłasza koniec tradycyjnej liryki w bardzo tradycyjnej, lirycznej formie wierszowej. Można by sądzić, że jest to „łabędzi śpiew” – pożegnanie z anachronicznym już, wedle niego, modelem poezji. Tak się jednak nie dzieje. W *Strunie światła* często jeszcze powraca czysty liryczny głos, np. w wierszach: *Napis*, *O róży* czy *Testament*. Nie bez powodu Kazimierz Wyka w recenzji debiutanckiego tomu Herberta zauważał, że autor „próbuje połączyć w jedność programy i poetyki całkowicie z sobą sprzeczne, do pogodzenia stałego niemożliwe”³⁹. Badaczowi chodziło o obecność takich formuł poezjowania, które wywieść można z tak różnych propozycji, jak Miłoszowa stylistyka z *Trzech zim*, Jastruna z ostatnich tomów dwudziestolecia, czy Przybosia „ale już przepuszczonego przez Różewicza”⁴⁰. Owe inspiracje poezją lat trzydziestych XX wieku wydają mi się szczególnie ważne. Gdy czytam wiersz *Zobacz*, słyszę w nim śpiewność i epickość rozlewnej Miłoszowej frazy⁴¹. Gdy czytam *Do Marka Aurelego*, zaskakuje mnie przejmująca czystość lirycznego tonu, jego kołyszący rytm i równie sugestywne ciemne obrazy; zaskakuje tym bardziej, że jest to utwór dedykowany Henrykowi Elzenbergowi, wiersz niejako programowy, w którym można

³⁹ K. Wyka, *dz. cyt.*, s. 25.

⁴⁰ Tamże, s. 28.

⁴¹ Wyka tak pisał, komentując wiersz *Ołtarz* i zestawiając go z wierszem Miłosza *Ptaki*: „Przecież to Miłosz. Najczystszy Miłosz z *Trzech zim*. Identyczny jest inkantacyjny, oparty na kanwie tonicznego sześcioprzyciskowca, polskiej aluzji wersyfikacyjnej do heksametru, w ciemnym i powolnym zaśpiewie płynący tok składni. Identyczne obrazowanie, patetyczne i z samych pojęć ostatecznych złożone: elementy, woda, ziemia, smoki, powietrze, płomień, historia, milczenie, rozdział milczenia” (K. Wyka, *dz. cyt.*, s. 26).

by się spodziewać raczej powściągliwie i rozsądnie wykładanych racji. Sam Herbert był tego świadom, gdy w liście z 16 grudnia 1951 roku pisał do mistrza o inspiracji jego przekładami i książką o etyce Marka Aureliusza, pod wpływem których, jak to określił, „zanotował wrażenie”, które przyjęło kształt tego właśnie wiersza – usprawiedliwia się z „lirycznego bełkotu”⁴².

Ten „liryczny bełkot”, głos, którego nie udało się poddać kontroli rozumu, podporządkować nakazom i obowiązkom, zdyscyplinować i zagłuszyć jeszcze donośniej wybrzmi w tomie następnym. Jan Błoński pisał nawet, że „[d]opiero tam znalazły się wiersze «prawdziwego» Herberta, odrzucone uprzednio przez ostrożnych redaktorów. Możliwe także, że ośmielenie wyobraźni było po prostu następstwem zwykłego poczucia wolności”⁴³.

Hermes, pies i gwiazda, tom „ośmielonej wyobraźni”, zaskakuje mnogością i różnorodnością lirycznych (od)głosów. Obok takich wierszy, jak *Dotyk*, *Neferetiti*, *Biały kamień* czy *Balkony*, sytuujących się po stronie poezji śpiewnej, zmetaforyzowanej, obrazowej, ciekawsze wydają się jeszcze te utwory, w których poeta deklaratywnie zrywając z poezją kreacyjną i poezją-pieśnią, wyraża je, budując sugestywne metafory (podobnie jak niegdyś w wierszu *Poległym poetom*). Symptomatyczna pod tym względem jest *Kołatka*, manifest poezji pojmowanej jako „suchy poemat moralisty”. Herbert układa tu wyrafinowane przenośnie, mające unaocznic ich kreacyjną siłę:

Są tacy którzy w głowie
 hodują ogrody
 a włosy ich są ścieżkami
 do miast słonecznych i białych

⁴² Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, s. 19.

⁴³ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznawanie Herberta*, s. 51 (pierwodruk: „Poezja” 1970, nr 3).

[...]
 innym zielony dzwon drzewa
 niebieski dzwon wody
 ja mam kołatkę
 od niestrzeżonych ogrodów

(*Kołatka*)⁴⁴

Warto zauważyć, że Herbertowa ironia nie dosięga piękna tych metafor, nie niszczy ich czarodziejskiej mocy, że sprzeciw wobec „spływających z czoła ławic obrazów” nie pozbawia obrazów ani urody, ani mocy oddziaływania. Jakby na drugim planie toczonej przez poetę walki o nową poezję, symbolizowaną przez ubogie instrumentarium: deskę i drewniany patyk, rozgrywało się inne wydarzenie – spektakl, podczas którego można zaprezentować (przy użyciu liry!) własny kunszt poetycki. To nie jest niekonsekwencja, ani – tym bardziej – potrzeba artystowskich popisów⁴⁵. Sądzę, że w *Kołatce*, ale także w *Pieśni o bębnie*, a potem w takich utworach, jak *Pudełko zwane wyobraźnią*, *Apollo i Marsjasz (Studium przedmiotu)* czy *Prolog, Zimowy ogród, Opłotki (Napis)* ujawnia się ów głęboko przejmujący głos pieśniarza, najczęściej zduszony racjonalnym sądem bądź ironicznym komentarzem, tworzącymi „oficjalną”, fasadową, dykcję poety.

Czy te liryczne tony da się również usłyszeć w głosie Pana Cogito? W wierszach, w których pojawia się wykreowany bohater, sam poeta pozostaje ukryty, liryka roli wraz z często stosowaną ironią zwiększa dystans pomiędzy podmiotem a wypowiedzią. Czy w te – здаwać by się mogło – bezosobowe rejonny przenika własna pieśń Herberta? Czytany pod tym kątem tom z 1974 roku

⁴⁴ Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, s. 32–33.

⁴⁵ Tego typu artystowskie występy poddał Herbert zjadliwej krytyce w wierszu *Ornamentatorzy (Hermes, pies i gwiazda*, s. 88–89).

ujawnia zaskakująco dużo takich momentów. Liryczny rejestr pojawia się we wszystkich nostalgicznych utworach-wspomnieniach (*Rozmyślania o ojcu, Matka, Siostra, Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*), ale także w wierszach, w których tematem nie jest powrót do przeszłości (*Domy przedmieścia, Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*). Najbardziej interesujące są, jak sądzę, dwa teksty. Pierwszy ironicznym tytułem kwestionuje, jak się zdaje, możliwość wyrażania lirycznym głosem jakichkolwiek ważnych treści. Czy jednak tak dzieje się rzeczywiście?

Pora spadania jabłek jeszcze liście się bronią
rankiem mgły coraz cięższe łysieje powietrze
ostatnie ziarna miodu pierwsza czerwień klonów
zabity lis na polu rozstrzelana przestrzeń

jabłka zejną pod ziemię pnie podejną do oczu
zatrzasną liście w kufrach i odezwie się drewno
słysząc teraz wyraźnie jak planety się toczą
wschodzi wysoki księżyc przyjm na oczy bielmo

*(Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism)*⁴⁶

Wydaje się, że ironiczny tytuł utworu jest maską, którą Herbert przesłania swą pieśń pożegnalną, wyśpiewaną przejmująco lirycznym tonem. Tylko trzy pierwsze wersy można ewentualnie potraktować jako nastrojowy opis jesieni, choć i w nich pojawiają się już słowa sygnalizujące inne znaczenia („bronią”, „coraz cięższe”, „łysieją”, „ostatnie”). Jednak wers czwarty definitywnie przekreśla nastrojowy trop lekturowy, uruchamiając ciąg skojarzeń oscylujących wokół odchodzenia, śmierci, pochowku („zabity lis”, „rozstrzelana przestrzeń”, „jabłka zejną pod

⁴⁶ Z. Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 36.

ziemię”, „pnie podejną do oczu”, „zatrzasną liście w kufach”, „przyjm na oczy bielmo”). Ten wiersz ujawnia głębokie podobieństwo do *Kwiatów* z ostatniego tomu. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

Liryczny głos Herberta daje się usłyszeć nawet w jego etyczno-obywatelskim dekalogu, w *Przesłaniu Pana Cogito*:

strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne
 ptaka o ciemnym imieniu dąb zimowy
 światło na murze splendor nieba
 one nie potrzebują twego ciepłego oddechu
 są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszysz

czuwaj – kiedy światło na górach daje znak – wstań i idź
 dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę

(*Przesłanie Pana Cogito*)⁴⁷

Gdy mowa bowiem o uczuciach, pojawia się język metafory i sugestii, jak gdyby samo słowo „kochaj” aktywizowało na płaszczyźnie lingwistycznej (notabene zgodnie z awangardowymi postulatami) jakieś głębsze, bliższe emocjom, wymiary werbalnej ekspresji. To – z jednej strony – ślad obecności nawet w wierszu uchodzącym za najbardziej „zaangażowany” Herberta–śpiewaka, z drugiej – świadectwo zapewne świadomie stosowanej strategii, zgodnie z którą liryka ma spełniać ważne zadanie: przekonać do głoszonych w wierszu racji nie przez racjonalny, wyważony dyskurs, lecz przez uwodzące swym pięknem metafory, apelujące do sfery uczuć i wrażliwości czytelnika.

Lirykiem pozostaje Herbert także w kolejnym „obywatelskim” tomie wierszy, w *Raporcie z obłązonego Miasta*. Nie niknie więc śpiew nawet wówczas, „kiedy zaczął się najazd” i kiedy „obłążenie trwa”. Poeta układa *Tren*, dedykowany pamięci matki, odmawia modlitwę, w której

⁴⁷ Tamże, 89.

odzywają się echa Młoszowej dykcji, pisze *Do Ryszarda Krynickiego – list*, wyznając, nie bez goryczy: „Niewiele zostanie [...] naprawdę niewiele / z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot / kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret / zaklinania słów”⁴⁸. Prawdziwa poezja jest więc dla niego domeną nie etyki i odpowiedzialności, ale swoistej magii, bez której „nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek”. Poezja jest „świętą mową” pełną „światlistych zmierzchów luster wieńców uniesienia”. I nawet jeśli Herbert mówi te słowa ironicznie, nawet jeśli świadomie wybiera inaczej („walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia”), to jednocześnie tworzy sugestywne metafory, broniąc tezy, że piękno mimo wszystko ocala⁴⁹. Wbrew temu, co Pan Cogito mówi o sobie („unosił się rzadko na skrzydłach metafor”) i swojej poezji („nie ma w niej miejsca / na sztuczne ognie poezji”⁵⁰), wbrew wyznaniu poety-kronikarza („wiem monotonne to wszystko nikogo nie zdoła poruszyć // unikam komentarzy emocje trzymam w karchach piszę o faktach”⁵¹), Herbert – w przeciwieństwie do swych literackich bohaterów – często stosuje mowę metafor, wzniesia ogień (nieszuczne!) poezji, nie używa „parcianej retoryki”⁵² (*Potęga smaku*), a emocje nieraz biorą u niego górę nad wyważonymi sądami.

Zarówno *Elegia na odejście*, jak i *Rovigo* przynoszą utwory, kontynuujące liryczny ton obecny we wcześniejszych tekstach. Jako swoiste przedłużenie tamtej dykcji można potraktować takie wiersze jak np. *Dęby*, *Tarnina*, *Pożegnanie*, *Podróż* (*Elegia na odejście*) czy *Wilki*, *Guzik*,

⁴⁸ Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta*, s. 30.

⁴⁹ Podobne przekonanie wyrazi Herbert wprost w wierszu *Potęga smaku* (*Raport z oblężonego Miasta*, s. 92–93).

⁵⁰ Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta*, s. 27.

⁵¹ Tamże, s. 101.

⁵² Tamże, s. 92.

Obłoki nad Ferrarą (Rovigo). Jednak trzy ostatnie tomy nie tylko ten skrywany liryczny ton podejmują, ale go odsłaniają i intensyfikują.

Poczucie zbliżającego się kresu i potrzeba całościowego bilansu towarzyszyły Herbertowi w całej ostatniej dekadzie życia, od *Elegii na odejście* poczynając, przez *Rovigo* (1992), kończąc na tomie, który ukazał się kilka miesięcy przed śmiercią, i nad którym poeta pracował, nie wstając już z łóżka. Anna Legeżyńska nazwała ten tryptyk „testamentarną triadą”⁵³, wydobywając jego podsumowujący charakter, ale i nowy ton w stosunku do wcześniejszych propozycji autora *Pana Cogito*. Owa odmienność późnej twórczości Herberta zwróciła zresztą uwagę wielu krytyków, choć jej źródło każdy upatrywał w czym innym. Jedni uznawali *Epilog burzy* za książkę głęboko pesymistyczną, o „tonie bardziej gorzkim niż zazwyczaj”⁵⁴, choć pełnym czułości wobec świata⁵⁵, inni pisali o „wielkim liryzmie”⁵⁶ i wydobywali wyjątkowo osobisty charakter ostatnich wierszy⁵⁷. Z pewnością liryczny głos brzmi w ostatniej dekadzie życia Herberta wyjątkowo donośnie, ale nie jest, jak rzecz widzieli badacze, tonem całkowicie nowym i pojawiającym się niespodziewanie. Można raczej powiedzieć, że tom ostatni z całą mocą wydobywa na powierzchnię, sytuując w centrum to, co dotąd było skrywane, marginalizowane, niechciane, dyscyplinowane, nawet – wyśmiewane. I to nie

⁵³ A. Legeżyńska, *Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*, „Polonistyka” 1998, nr 9, s. 628.

⁵⁴ A. Szymańska, *Pośrednik wolności*, „Przegląd Powszechny” 1998, nr 7/8, s. 140.

⁵⁵ Zob. J. Drzewucki, *Sprawy ostateczne, filozofia kaca i szachy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 114, s. 14.

⁵⁶ H. Zaworska, *Słodka groza*. „*Epilog burzy*” Zbigniew Herbert, „Wprost” 1998, nr 26, s. 90.

⁵⁷ Zob. D. Mazurek, *Epilog życia*, „Kresy” 1998, nr 3.

tylko, i nie przede wszystkim, w warstwie tematycznej (choć również), ale w rejestrach poetologicznych. Dławiony przez lata głos ujawnia się tu z dramatyczną mocą, odrzucenie „wstydu uczuć” pozwala na wyrażanie tego, co teraz najważniejsze, najboleśniej, najbardziej dojmujące. Nie pisze już zatem Herbert „dyskretnie”, nie kryje się za maską prokonsula czy Pana Cogito, nie śpiewa swoich pieśni po cichu, po kryjomu i tak, by nikt nie słyszał. Chciałby nawet odrzucić nałożony na siebie pieśniarza pancerz etycznych zobowiązań, przez lata krępujący jego śpiew. Sam tak to widzi, mocując się z własnym zobowiązaniem w wierszu *Dalem słowo*:

[...]
słowo –
pętla na szyi
słowo ostateczne

w rzadkich chwilach
kiedy wszystko staje się lekkie
przechodzi w przezroczystość
myślę sobie:
„słowo daję
chętnie bym
cofnął dane słowo”

(*Dalem słowo*)⁵⁸

I kończy zrezygnowany: „trwa to krótko / bo [...] / dane słowo / ugrzęzło w gardle”. Wbrew jednak tej pesymistycznej diagnozie, udało się Herbertowi z tkwiącego w gardle zniewolenia uwolnić. Nie znaczy to, że zanegował Elzenbergowską etykę wierności wyznawanym wartościom. Odrzucił natomiast, jak sądzę, przekonanie swojego mistrza, że poezja „musi karmić się ideą”⁵⁹, że powinna

⁵⁸ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 16.

⁵⁹ Zob. przypis numer 23.

być wyzbyta osobistych uczuć i podporządkowana filozofii. A stało się tak nie na skutek intelektualnych dociekań, sofistycznych spekulacji czy poszukiwania nowych artystycznych dróg, ale z potrzeby wyrażenia doświadczenia najbardziej własnego i bolesnego – niepoddającego się systemowym ujęciom i uniwersalizującym tezom – doświadczenia choroby, starości, umierania⁶⁰.

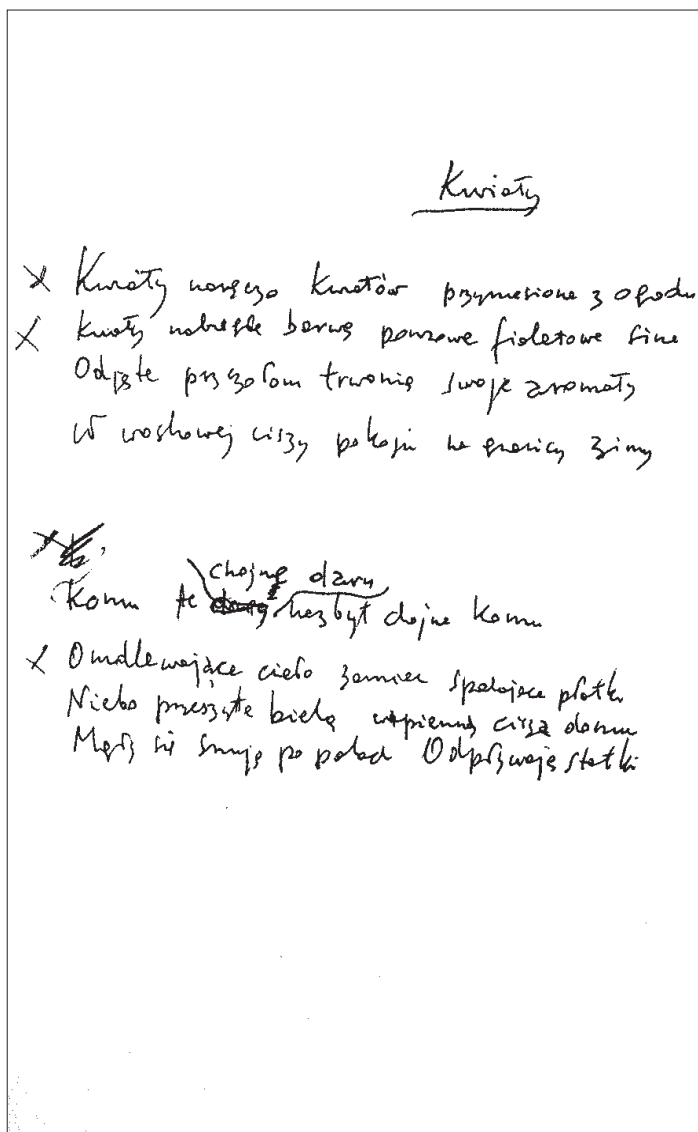
Tak jak w tomach poprzednich można było z niektórych wierszy Herberta (bądź z ich fragmentów) wydobyć ukryty, śpiewny rejestr głosu poety, tak w *Epilogu burzy* liryczny ton przenika, jak się zdaje, niemal wszystkie utwory. Liryka jest dla starego poety jak piosenki Dalidy, Kunickiej i Santor: „dzięki nim / tyrania [własnego cierpienia – dop. K.P] / upiększona została / piosenkami” (*Dalida*); jest jak „pigułki na sen o nazwach jak rzymskie nimfy, // które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują śmierć” (*Brewiarz* rozpoczynający się od słów: „Panie dzięki Ci składam za cały ten kram życia...”); jest jak „zwinęty w pępek haft ciała” (*Pępek*), gdy „w oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy” (*Czułość*).

Ostatnią poetycką książkę Herberta otwiera wiersz *Kwiaty*. Otwiera najdosłowniej – faksymile autografu tego wiersza widnieje na pierwszym skrzydełku okładki, stając się niejako wizytówką całego tomu.

Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu
 Kwiaty nabiegłe barwą pąsowe fioletowe sine
 Odjęte pszczołom trwonią swoje aromaty
 W woskowej ciszy na granicy zimy

Komu te hojne dary nazbyt hojne komu
 Omdlewające ciało zamieć spadające płatki

⁶⁰ Pisząc przed laty o *Epilogu burzy* inaczej postrzegałam kwestię Herbertowej liryczności. Zob. K. Pietrych, *Spotkanie drugie. Zbigniew Herbert, [w:] tejże, „Co poezji po bólu?” Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 105–130.



Ilustracja 2. Wiersz Zbigniewa Herberta Kwiaty w tomie
 Epilog burzy (1998)
 Fot. Krystyna Pietrych

Niebo przeszyte bielą wapienną cisza domu
Mgły się snują po polach odpływają statki

(*Kwiaty*)⁶¹

Ten nieregularny wiersz sylabiczny w sposób niezmiernie tradycyjny realizuje liryczny tok wypowiedzi – domena tematyczna to przeżycia podmiotu, monologiczna wypowiedź jest silnie zsubiektywizowana i podporządkowana funkcji ekspresywnej. *Kwiaty* dążą ku liryce wyraźnym odejściem od dyskursywnego sposobu mówienia na rzecz toku zmetaforyzowanego. Ani śladu w nich ironii, ani śladu dydaktyzmu i moralistyki. To wiersz nastrojowy, melancholijny, sugerujący smutne uczucia podmiotu, a nie racjonalnie i z dystansem o nich opowiadający. Więcej w nim odczuć, przeczuć, domysłów niż jakiegokolwiek wiedzy czy pewności. Taki tekst zakłada empatyczne porozumienie nadawcy i czytelnika, a nie chłodne ważenie racji. O jakich racjach zresztą może być tu mowa?

W tym utworze, podobnie jak niegdyś w *Późnojesiennym wierszu Pana Cogito przeznaczonym dla kobiecych pism*, sięgając po lirykę bezpośrednią, Herbert mówi o swojej sytuacji, o poczuciu przemijania, odchodzenia, zbliżania się do śmierci. Wiersze te łączy poetyka oparta na toku zmetaforyzowanym, w którym kolejno pojawiające się obrazy – rozpięte pomiędzy detalem a planem monumentalnym – symbolizować mają przeżycia podmiotu.

Ten sam liryczny styl realizuje *Piosenka* – wiersz-tren poświęcony pamięci jednego z poległych towarzyszy z partyzantki. W ten sposób Herbert kontynuuje obecny w swojej twórczości, poczynszy od *Struny światła*, nurt elegijny, w którym najczęściej – z oczywistych względów

⁶¹ Z. Herbert, *Epilog burzy*, s. 25.

– dochodzi do głosu żywioł liryczny⁶², i który jest świadectwem dochowania wierności starym związkom i przyjaźniom. Warto przywołać poprzedni wiersz z tego nurtu, zamieszczony w *Rovigo* – utwór *Guziki*, będący także wyrazistym sygnałem liryzacji wypowiedzi. *Piosenka z Epilogu* to wersyfikacyjnie najbardziej uporządkowany tekst: czterostopowiec jambiczny przepleciony z czterostopowcem jambicznym hiperkatalektycznym, co ma oczywiste uzasadnienie – to przecież piosenka.

Smutna piosenka, zawiera zsubiektywizowany opis partyzanckiego pogrzebu odbywającego się wczesną zimą, gdy „deszcz ze śniegiem” i „ciemny wiatr”. W zestawieniu z *Kwiatami* szczególnego znaczenia nabiera pora roku, zima – znów śmierć i odchodzenie, zaś w kontekście ostatniego wiersza w tomie otwierająca *Piosenkę* metafora („Znów deszcz ze śniegiem – co on tka / na wielkich krosnach wczesnej zimy”) – staje się jakby prefiguracją losu i nieuchronności przemijania, ale też sygnałem ludzkiej pamięci i dochowywania wierności („krosna wierności”).

Z kolei *Pora* to wiersz, który wiąże się tematycznie z *Czasem* i niejako dopełnia tamte treści motywem starości, gdy „wszystko już zamknięte”, i gdy „słodkie nieróbstwo” odsuwa wszelkie pytania i zawiesza wątpliwości. Trudno jednak o całkowite uspokojenie, to nie jest stan *sérénité* – pojawia się jakiś (jaki?) wyrzut sumienia. „Płatek róży rdzawy już po brzegu” pomyśleć każe o więdnących naręczach kwiatów przyniesionych niegdyś (może w wierszu *Kwiaty*?) z ogrodu, a „czarny i biały Norwid” stanowią odległą motywację wyboru kwiatów właśnie

⁶² Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań, 1999, s. 101–128; W. Ligeza, *Elegie Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, pod red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewskiego, Kraków 2001, s. 27–50.

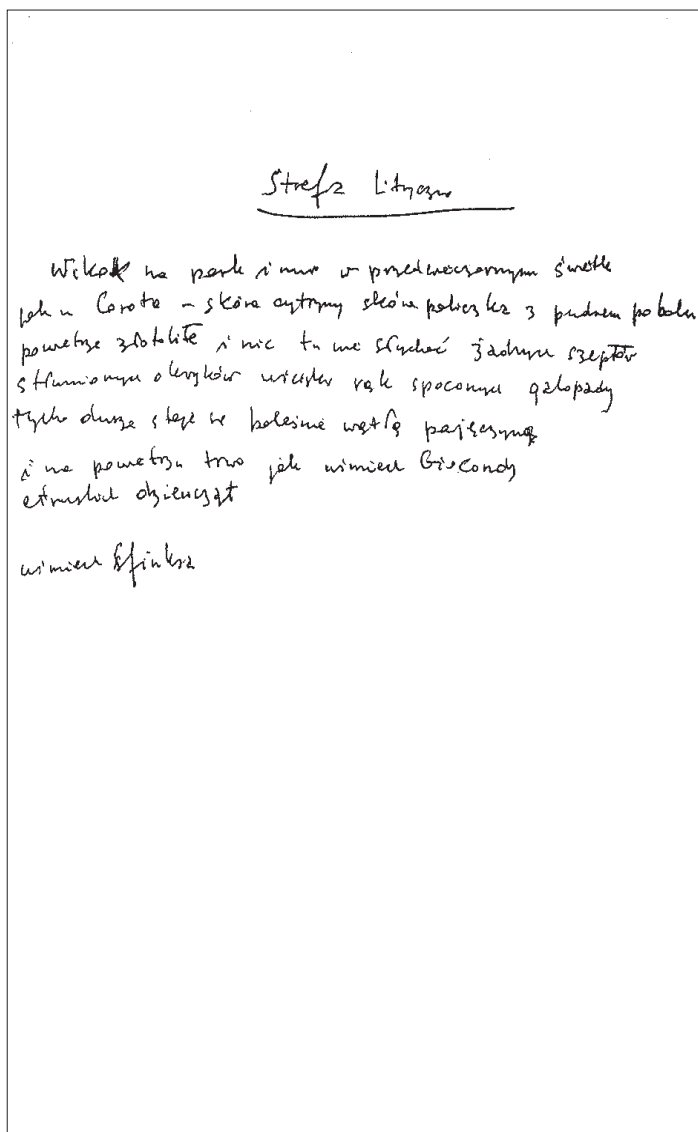
jako poetycko-symbolicznego przedstawienia nadchodzącej śmierci.

Tkanina to wiersz umieszczony na końcu tomu. Pisała o nim Danuta Opacka-Walasek, wydobywając przede wszystkim jego charakter testamentarny i podsumowujący, w którym zbiegają się wszystkie najważniejsze wymiary Herbertowej twórczości („dialog współczesnego klasyka z kulturą, głos moralisty, lęk metafizyczny, refleksje nad kulturą, zainteresowania miłośnika sztuki”⁶³). *Tkanina* to również wiersz liryczny w melicznych wymiarach – mówi o całunie, o czółnie, o drugim brzegu, który już niedaleko. Może tam zmierzają statki odpływające w zakończeniu *Kwiatów*? To ostatnia droga poety, prowadzi przez „ciemne flukta”, które rozświetla tylko „słabe światło sumienia”. Jedyłą szansę na nieskończoność, czyli na nieśmiertelność, daje „pamięć krucha” – poezja. „Poezja – pisał Julian Kornhauser – ta tkanina tkana przez «krosna wierności», zawsze ma w sobie wątek osnowy, który wraz z czółnem przeprawia się na drugi brzeg”⁶⁴. Ta tkanina to jednak nie tylko „unieśmiertelniająca” poezja, to także – śmiertelny całun.

Na drugim skrzydełku *Epilogu burzy* Herbert umieścił utwór *Strefa liryczna*. Ta proza poetycka, gatunek któremu pozostaje wierny od tomu *Hermes, pies i gwiazda*, wydaje się ważna co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że stanowi zamknięcie ostateczne, jakby kodę całości, czytana po *Tkaninie* nie tylko odsłania widok z okna („park i mur w przedwieczornym świetle”), ale kreuje także obraz tamtego brzegu, gdzie „powietrze złotolite”, gdzie już „nie słychać” ani szeptów, ani „okrzyków”, gdzie w powietrzu „dusza staje się boleśnie wątlą pajęczyną” i trwa jak

⁶³ D. Opacka-Walasek, *Tkanina życia, tkanina poezji*, [w:] *Niepewna jasność tekstu*, s. 155.

⁶⁴ J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 96.



Ilustracja 3. Wiersz Zbigniewa Herberta *Strefa liryczna*
w tomie *Epilog burzy* (1998)

Fot. Krystyna Pietrych

tajemnica. Tu niczego więcej dopowiadać nie trzeba, ten obraz (a właściwie wielość przenikających i nakładających się na siebie obrazów) ma bowiem zdolność do uobecniania niepochwytności stanu istnienia „jeszcze tutaj” i „już tam”, nazbyt jednoznaczne słowo komentarza tę niepokojącą opalizację ustatycznia i przemienia w formę zastygłą, konkretną i nazbyt jednoznaczną. A w tym widzeniu wszystko jest niejasne, niepewne, mgławicowe, nieoczywiste, na granicy rozplynięcia, niczym „uśmiech Giocondy / etruskich dziewcząt // uśmiech Sfinksa”. I niech tak pozostanie. Po drugie tytuł tego utworu ujawnia również plan metatekstowy całego tomu, a może nawet całej twórczej drogi poety? *Strefa liryczna* to więc nie jedynie nazwa (za) światów, ale także określenie wprost specyfiki własnego, wcześniej skrywanego głosu.

Jak zauważył Jacek Łukasiewicz: „Najważniejszych prawd w tym tomie nie wypowiada rozumny, lekko sceptyczny i stoicki zarazem Pan Cogito”⁶⁵. Wypowiada je „ja” liryczne, nieukryte w roli i nieprzesłonięte maską, „ja” bardzo bliskie samego poety. Dykcja poezji lirycznej najlepiej przystaje do mówienia o tym, co teraz najważniejsze: o bólu, chorobie, zbliżającej się śmierci. Ów liryczny ton u kresu życia, wcześniej nikły i cichy, brzmi teraz głośno i tragicznie. Tak jakby na starość, w chorobie Herbert (od) zyskał dar wyrażania emocji i cierpienia, ich dramatycznej istoty i niemalże nieprzekazywalnego autentyzmu⁶⁶. Jakby

⁶⁵ J. Łukasiewicz, *Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, s. 89.

⁶⁶ Por. A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, t. 2: *Pan Cogito*, Kraków 2018, s. 787–804 (rozdz. *Czułość*). Biograf pisze: „Szukając zasadniczego tonu [...] moglibyśmy pomyśleć o «czułości», która naturalnie nie była obca wcześniejszej poezji Herberta, teraz jednak stała się bardziej bezpośrednia, kameralna, krucha. [...] Obok łóżka człowieka umierającego, łodzi zabierającej w ostatni rejs, stoi wazon z kwiatami, ktoś bliski przyniósł

jego słów nie więził w końcu żaden nakaz czy powinność – wtedy rozległa się pieśń.

Klamra, spinająca tę poezję – jej manieryczno-młodopolskie początki z idiomem lirycznego ascetyzmu realizowanym u kresu życia – poświadcza trwałą obecność i wagę tej najbardziej intymnej, stale obecnej, choć tłumionej, dykcji. U kresu życia Herbertowi zostało dane to, o co prosił w jednym z *Brewiarzy*; dane mu było ułożyć zdanie tak długie, że pomieściły się w nim i „lustrzane odbicie katedry, wielkie oratorium, tryptyk” i – nareszcie – „serce przepelnione żalem”⁶⁷. To zdanie wyśpiewał poeta-liryk.

je przed chwilą, a Herbert – decydując się na ton czystej liryki, przez ostatnie dekady właściwie mu obcy – daje szkic pejzażu śmierci [...]” (s. 789).

⁶⁷ Z. Herbert, *Brewiarz*, [w:] tegoż, *Epilog burzy*, s. 8–9.

JAK MILCZY KRYNICKI?

Na początek (zagadkowy?) utwór:

Nazywając milczeniem, przemilczając nazwy

(*** z tomu *Akt urodzenia*, s. 12)¹

podróż trwała jak z wysokiego pomostu opadanie: nie-
skończone choć ograniczone snem i rozkładem zdań
zdań nie do zapisania

(*** z tomu *Akt urodzenia*, s. 13)

O czymkolwiek powiedziałeś, że jest – w nicość się przemienia
(*O czymkolwiek mówisz* z tomu *Organizm zbiorowy*, s. 10)

łatwiej byłoby umyślnego wysłać niż mówić samemu [...]
ja – nawet we śnie nie przestaję milczeć

(*Do...* z tomu *Organizm zbiorowy*, s. 17)

nie dlatego
uczę się

milczeć

(*** z tomu *Wiersze wybrane*, s. 112)

¹ Korzystam z następujących książek poetyckich Ryszarda Krynickiego: *Akt urodzenia*, Poznań 1969; *Organizm zbiorowy*, Kraków 1975; *Kamień, szron*, Kraków 2004; *Wiersze wybrane*, Kraków 2009; *Przekreślony początek. Dwadzieścia dwa wiersze z lat 1965–2010*, Wrocław 2013. W nawiasach podaję numer strony i tytuł tomu, z którego pochodzi cytat; w przypadku cytatów pochodzących z *Wierszy wybranych* numer strony z tego właśnie zbioru.

W krtani
rósł skrzep niemoty

(*Nie wiersz, lecz wyzwanie z tomu Wiersze wybrane, s. 117*)

jestes moją jedyną ojczyzną, milczenie,
w którym zawarte są wszystkie
nadaremne słowa;

(*Jesteś? z tomu Wiersze wybrane, s. 146*)

Powoli.
Nie śpieszcie się słowa i serca.

(*Issa z tomu Wiersze wybrane, s. 151*)

pozbaw mnie mowy
gdybym kiedykolwiek
w imię jakiegokolwiek prawdy

chciał się wywyższać.

(*Ale nade wszystko z tomu Wiersze wybrane, s. 168*)

zapomniane słowo? sen?
moje nieme ty?

drży na końcu języka.

(*Unoszone wiatrem z tomu Wiersze wybrane, s. 183*)

Kamyk
który na pamiątkę chcę podnieść ze ścieżki,
patrzy w głąb siebie, zamyka się, milczy.
zostawiam go ziemi i ciszy niczyjej.

(**** z tomu Wiersze wybrane, s. 221*)

Modłę się. Bez
słów

(*** z tomu *Wiersze wybrane*, s. 232)

zapisalem wiele stron
zeby napisac trzy? cztery linijki,

w których się roi od słów.

(*** z tomu *Wiersze wybrane*, s. 265)

Wiersze? Głosy?
Skargi sarnie i wilcze.
Przeze mnie płynie *strumień*
piękności? Zwątpienia i żalu.

Dlatego milczę

(*** z tomu *Wiersze wybrane*, s. 282)

Czarne słońca / zapadają się w siebie / w niehumanicznym
milczeniu.

(*Szron* z tomu *Kamień, szron*, s. 33)

Milczałem wiele lat.
Nic się przez to nie stało –

ani dobrego,
ani złego.

(*Przez to* z tomu *Wiersze wybrane*, s. 381)

Powyższy, dziwnie znajomy, a jednak tajemniczy wiersz nie jest, oczywiście, nieznanym czy nowym wierszem Ryszarda Krynickiego. Choć – bez wątpienia – autorem przytoczonych słów jest właśnie Ryszard Krynicki. Centon, jaki ułożyłam z jego tekstów, nie służy tu jednak literackiej zabawie. Moją intencją było przywołanie najbardziej dla mnie istotnych i poruszających słów poety,

którymi on sam mówi o milczeniu – o jego znaczeniu, zdaniach, roli do spełnienia, miejscu w wymiarze nie tylko i nie tyle estetycznym, co przede wszystkim egzystencjalnym, ontologicznym i epistemologicznym. Ułożyłam wybrane fragmenty w porządku chronologicznym od debiutanckiego arkuśa poetyckiego *Pęd pogoni, pęd ucieczki* zaczynając, przez wszystkie kolejne tomy, kończąc zaś na wierszu z 2005 roku. Mogłabym tu jeszcze umieścić wiersz ze stycznia 2010 roku, poświęcony śmierci żydowskiego poety z Wilna, a pomieszczony w najnowszej książce poetyckiej Krynickiego:

Umarł Suckewer.
W żadnej polskiej gazecie
ni słowa żalu –

(*** z tomu *Przekreślony początek*, s. 31)

Centon ten, będący swoistym rejestrem różnorako traktowanych procesów i zjawisk, tak – zdawać by się mogło – odmiennych, jak pisanie, mówienie, nazywanie, z drugiej zaś strony – (prze)milczenie i cisza, uświadamia dobitnie, że milczenie jest przez Krynickiego ujmowane wieloaspektowo i równie wieloaspektowo waloryzowane. Bywa stanem pożądanym i upragnionym, choć bywa i opresją; niesie ukojenie, ale także boleśnie rani; otwiera wgląd w metafizyczny wymiar istnienia, nierzadko prowadząc jednocześnie do doświadczenia dramatycznie doznawanego *horror vacui*. Ta złożona i wielowymiarowa semantyka milczenia autora *Aktu urodzenia* była już nieraz przedmiotem wnikliwych studiów i analiz. Pisali o tym niezwykle zajmująco Marian Stala, Alina Świeściak, Leszek Szaruga, czy – ostatnio – Justyna Szczęśna². Zaproponowane przez nich sposoby

² Zob. M. Stala, *Purgatorium (Na marginesie „Niepodległych nicości”)*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji*

rozumienia i typologie milczenia były dla mnie tyleż interesujące, co skłaniające do dalszych poszukiwań. I jeszcze uważniejszej lektury tej poezji. Chciałabym do tych ważkich głosów jedynie kilka kwestii, trybem glossy, dopowiedzieć.

Trochę buchalterii

Poetycka droga Ryszarda Krynickiego prowadzi od rozlewnych, logoreicznych, Peiperowskich w swym rodowodzie układów rozkwitania do krótkich, ściszonych, sytuujących się na granicy mówienia gnomicznych form wierszowych. To przemiana wyraźnie widoczna. Ponowne jej opisywanie niesie z sobą wysokie ryzyko powtarzania tego, co już zostało powiedziane. Z drugiej jednak strony pominięcie tego, co w tej poezji tak zasadnicze, owego przejścia od rozlewności do maksymalnej kondensacji, od razu skazuje na klęskę, bo ignoruje to, co – jak sędzę – stanowi najważniejszą sygnaturę poetyckiego pisma, więcej nawet – istotę całościowej i integralnej postawy autora *Kamienia, szronu*. Spróbuję więc kwestię milczenia potraktować jeszcze nieco inaczej. Gdyby rzecz ująć radykalnie, można by powiedzieć, że poeta konsekwentnie zmierza od mówienia – do ciszy [wyróżn. – K.P.]. Właśnie – może nie tyle do milczenia, nie do zamilknięcia, co do – powtórzmy – ciszy. Ta różnica wydać się może zrazu czysto retoryczna i niewiele znacząca. Niesie z sobą jednak istotne konsekwencje, wynikające, co niezmiernie istotne, ze świadomych wyborów poety. Nie dość bowiem, że z biegiem

i krytyce, Kraków 1991; A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004; L. Szaruga, *Coś (o Ryszardzie Krynickim)*, [w:] tegoż, *Wyzwanie (o poezji z przypisami i bez)*, Toruń 2004; J. Szczęsna, *Bieguny milczenia*, [w:] *Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, Poznań 2009.

czasu Krynicki publikuje wiersze coraz krótsze – tak jakby materia poetycka składała się nie tyle ze słów, co z przerw (a więc: ciszy) między słowami – to jeszcze pomiędzy wydawaniem kolejnych książek poetyckich czas ulega coraz wyraźniejszemu wydłużeniu. Buchalteryjne procedury pozwalają odkryć, że pomiędzy tomem pierwszym i drugim (tzn. *Aktem urodzenia* a *Organizmem zbiorowym*) upłynęło lat sześć, pomiędzy *Organizmem zbiorowym* a następnym, *Nasze życie rośnie. Wiersze*, o połowę mniej – trzy. Tom kolejny, *Niewiele więcej. Wiersze z notatnika 78/79*, ukazuje się w 1981 roku, a więc trzy lata po poprzednim i cztery przed następnym (*Wiersze, głosy*, 1985). W 1988 roku poeta publikuje *Niepodległych nicości. Wybrane wiersze i przekłady*, a w 1996 – *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przykłady* – wybory ze swych poprzednich tomów, nie utwory nowe. Dopiero *Kamień, szron* przyniesie nowe teksty poetyckie. Ale to w 2005 roku. Zatem pomiędzy *Wierszami, głosami* a *Kamieniem, szronem* upłynie niemal 20 lat. Gdyby kontynuować te szczególne rachunki, moglibyśmy zauważyć, że od 1968 do 1985 roku Krynicki opublikował blisko 300 własnych wierszy (nie biorę pod uwagę przekładów), statystycznie na rok przypadałoby ponad 17 wierszy. Z kolei 69 tekstów składających się na *Kamień, szron*, rozłożonych na lat 20, daje średnią arytmetyczną oscylującą wokół liczby trzy. Przyznaję, lubię liczby w ich konkretności, bo w swej nieubłaganej precyzji wiele potrafią ujawnić. Potraktowana z matematyczną precyzją, a więc w tym przypadku – jakkolwiek dziwnie to brzmi – sprowadzona do arytmetycznych działań dodawania i dzielenia, poetycka droga Krynickiego takie znaczące liczby odsłania. Rachunek byłoby jeszcze bardziej spektakularny, gdyby w analogiczny sposób policzyć słowa – nie zamierzam jednak tego buchalteryjnego procederu w żmudny sposób kontynuować.

Ryszard Krynicki pisze zatem coraz krótsze wiersze coraz rzadziej. Redukuje słowa. Staje się coraz bardziej powściągliwy, lakoniczny, wycofany z aktywności pisania.

Tak jakby milczenie – nie słowo czy myśl – przede wszystkim organizowało/wypełniało proces tworzenia, a cisza przenikała tkankę wiersza. To ryzykowna decyzja dla poety – zastąpić słowo ciszą. I co to właściwie znaczy? Jaki poetycki, egzystencjalny projekt się za tym kryje? Projekt, w którym cisza i słowo jednakowo ważą?

Co robi poeta, gdy milczy?

Milczenie nie jest biernością, to czas i przestrzeń innej niż pisanie aktywności. Od roku 1989 Krynicki wraz z żoną Krystyną prowadzą wydawnictwo a5, od początku swej działalności wydają serię „Biblioteka Poetycka”. Do dziś ukazało się w niej ponad 70 tytułów. W czasach literaturze, a zwłaszcza poezji, nieprzychylnych poeta postanowił być, jak to określił Reiner Kunze w wierszu dedykowanym Krynickiemu, „wydawcą poetów”³. Wybór takiej formy działania wydaje się nader znaczący. Poeta tym samym bierze na siebie zadanie podtrzymywania głosu poetyckiego, jego istnienia w świecie. Autorstwo nie jest tu sprawą najważniejszą. Najważniejsza jest rola i waga samej poezji. Tak pojmowana praca wydawcy przypominać może trud anonimowych mnichów, kopiujących niegdyś cudze manuskrypty. Przepisywanie pergaminowych rękopisów to zadanie żmudne i monotonne, wymagające precyzji i cierpliwości. Trudniący się nim mnisi byli przekonani o wyjątkowości i szczególnej mocy zapisywanych przez siebie kart. Kasjodor, założyciel klasztoru benedyktynów w Vivarium, uważał, że każde przepisane przez kopistę słowo to rana zadana szatanowi. Dziś to wydawca ponosi odpowiedzialność (choć współcześnie: raczej rzadko ponosi; postawa Krynickiego jest więc tym bardziej warta podkreślenia) za rozpowszechnianie słowa,

³ Zob. J. Roszak, „*Tam, w jeden ze światów*”. Ryszard Krynicki czyta poetów niemieckojęzycznych, [w:] *Słowa? Tchnienia?*, s. 99.

to znaczy wiersza, „jednej z tych nieprzemijających rzeczy, jaką jest w stanie stworzyć człowiek”⁴. I w ten sposób współczesny poeta – jako wydawca – mówiąc retorycznie – zadaje ranę szatanowi, czyli sprzeciwia się nicości. Wszak napisał Krynicki w jednym z najważniejszych swoich wierszy:

Niepodlegli nicości, podajmy dalej
niebotyczne pismo obłoków.

podawajmy je z ust do ust.

(Podajcie dalej)⁵

Drugim, a może raczej pierwszym, rodzajem aktywności zagospodarowującej/wypełniającej/budującej/współtworzącej poetyckie milczenie Krynickiego są tłumaczenia. Jak sam powiedział:

Lubię tłumaczyć cudze wiersze, bo mam poczucie, że robię wtedy coś pożytecznego. Tak samo, kiedy wydaję cudze książki. [...] Tłumaczyć to znaczy również wybierać jakiś sens wiersza. Poza tym ja nie tłumaczę na zamówienie, robię to z własnej potrzeby i wybieram bliskie i ważne dla mnie utwory, często takie, które sam chciałbym napisać⁶.

Wyjątkowa pod tym względem relacja łączy Krynickiego z Pauliem Celanem. Wagę tego poetyckiego spotkania trudno przecenić: „dla Krynickiego tłumaczenie Celana jest doświadczeniem radykalnym”⁷. Niedawno opublikowany

⁴ Tamże.

⁵ R. Krynicki, *Nasze życie rośnie. Wiersze*, Kraków 1981, s. 171.

⁶ R. Krynicki, *O milczeniu*, [w:] *Rozmowy na koniec wieku*, t. 1, prowadzą K. Janowska, P. Mucharski, Kraków 2002, s. 155.

⁷ J. Roszak, *Czytasz. Celan*, „Dwutygodnik” 2013, nr 107, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4524-czytasz-celan.html> (dostęp: 25.06.2013).

tom przekładów *Psalmy i inne wiersze*, zbiór ponad 160 tekstów, pokazuje niezwykle drogę, jaką przebył autor *Organizmu zbiorowego* od końca lat 60. XX wieku, gdy rozpoczęło się jego spotkanie z poezją autora *Fugi śmierci*, do dziś, gdy zdecydował się w końcu wydać efekt swoich wieloletnich studiów nad jego twórczością. „Korygując szereg swoich dawniejszych przekładów – napisał Adam Lipszyc – i dołączając do nich wiele nowych [...] Krynicki skomponował jednolity, reprezentatywny wybór, który pozwala śledzić niemal całą poetycką drogę Celana aż po wiersz najostatniejszy”⁸.

Warto zauważyć, że na tę sumę składa się przeszło 35 lat pracy autora *Kamienia, szronu*, o czym sam pisze w posłowniu do tego tomu⁹. Myślę, że ta relacja pomiędzy poetami polega na czymś więcej niż na pracy tłumacza – Celan jest dla Krynickiego nie tylko niesłychanie ważnym twórcą, ale kimś jeszcze ważniejszym: jest nauczycielem i mistrzem również w świecie poza poetyckim. Tom *Niewiele więcej* został opatrzony mottem z Celana („tu, w jeden ze światów”), składają się na niego „wiersze – jak trafnie rzecz rozpoznała Joanna Roszak – w poetyce i temacie tożsame z utworami późniejszego okresu twórczości Celana”¹⁰. Oczywiście ta więcej niż inspiracja jest w później poezji Krynickiego jedną z najważniejszych jakości estetycznych i etycznych. Jednak stała i trwała obecność autora *Fugi śmierci* to ślad, jak sądzę, duchowej więzi i wspólnoty¹¹. Niegdyś w rozmowie z Ewą

⁸ A. Lipszyc, *Okruch światła*, „Książki w Tygodniku” 2013, nr 20, s. 9.

⁹ Zob. R. Krynicki, *Od tłumacza*, [w:] P. Celan, *Psalm i inne wiersze – Psalm und andere Gedichte*, wybór i przekład R. Krynicki, *Fuga śmierci* w przekładzie S.J. Leca, Kraków 2013.

¹⁰ J. Roszak, „*Tam, w jeden ze światów*”. Ryszard Krynicki czyta poetów niemieckojęzycznych, s. 99.

¹¹ Tę wspólnotę widoczną także na płaszczyźnie tekstowej ciekawie pokazuje Katarzyna Kuczyńska-Koschany: „Kiedy

Sonnenberg i Radosławem Lièvre, odpowiadając na pytanie, „czy ma Pan jakiegoś mistrza duchowego?“, Krynicki powiedział:

Mam wielu mistrzów duchowych, bardzo wielu i bardzo różnych. Wymienię tylko dwoje, o których bardzo intensywnie myślałem w latach osiemdziesiątych: Simone Weil, Walerian Łukasiński. Są wśród nich oczywiście poeci¹².

A wśród poetów Paul Celan zajmuje miejsce odrębne i wyjątkowe. Krynicki z niebywałą jak na niego otwartością wspomina: „Pamiętam, czym było dla mnie w Bibliotece Królewskiej w Sztokholmie, w zrekonstruowanym pokoju Nelly Sachs, móc dotykać książek z osobistymi dedykacjami Celana [...]”¹³.

Wagę tego wydarzenia trudno przecenić. Własnoręcznie kreślone przez Celana słowa mają dla Krynickiego ogromne znaczenie, a także ogromną wartość duchową i emocjonalną – chodzi tu przecież nie tyle o to, co zostało napisane, ale o możliwość bezpośredniego, zmysłowego obcowania z pismem jako poświadczeniem osoby. To spotkanie z Drugim, z jego Twarzą w sensie

Ryszard Krynicki najpierw tłumaczy na polski wiersz Paula Celana *Köln, am Hof*, a potem w późnym własnym wierszu (z 3.05.2004 r.), zatytułowanym *Kolonia, daleko* przywołuje go ponownie, i jeszcze obydwie teksty umieszcza w jednym tomie, to jakby czynność translatorska i ślad po niej, który pozostał w tłumaczeniu (piętno, siniec), spotykają się”, zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Blizny po bliźnim, blizny po sobie samym (w poezji Ryszarda Krynickiego)*, [w:] *Słowa? Technienia?*, s. 27.

¹² *Ćwiczenia w cierpliwości*. Z Ryszardem Krynickim rozmawiają E. Sonnenberg i R. Lièvre, „Studium” 2005, nr 4/5, s. 163.

¹³ R. Krynicki, *Od tłumacza*, [w:] P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, s. 428. Warto zauważyć, że to właśnie Celanowi Krynicki zawdzięcza odkrycie Nelly Sachs.

Levinasowskim. Tłumaczenie wierszy jawi się w tej perspektywie jako rodzaj szczególnej misji czy powinności: uczeń przekazuje słowa mistrza, najwierniej jak potrafi. Wobec takiego zadania – bycia depozytariuszem wiersza, który, mówiąc językiem Celana, „wnosi roszczenie nieskończonościowe”¹⁴ – wszystkie inne rodzaje działań mogą/muszą wydawać się o wiele mniej istotne. Nawet własna twórczość poetycka. To, co mówi mistrz jest najważniejsze. Wszak to słowo mistrza nas wybiera. Może więc milczenie Krynickiego jako poety jest wyborem zadania wedle niego istotniejszego? – przekazywania słów tego, jak to ujęła Joanna Roszak, „kogo się kocha, [...] kogo się czyta”¹⁵; słów mistrza, nie tylko poetyckiego, ale także duchowego.

Milczenie (w) poezji

Napisałam, że milczenie zagarnia czas i przestrzeń innej niż własne pisanie aktywności. W równej mierze dotyka jednak bezpośrednio samej poezji autora *Przekreślonego początku*. Powróćmy do konkluzji działań buchalteryjnych: Ryszard Krynicki tworzy coraz krótsze wiersze coraz rzadziej. Tak jakby milczenie (nie słowo czy myśl) przede wszystkim organizowało/wypełniało proces tworzenia, a cisza przenikała tkankę wiersza.

Sam poeta, wypowiadając się na temat milczenia, sprawy nie ujmuje jednak wcale jednoznacznie. Raz mówi: „milczenie, cisza są ważnymi środkami wyrazu. Tyle, że należy je stosować z jeszcze większą rozważą,

¹⁴ Wyrażenie Paula Celana. Cyt. za: J. Roszak, „*Tam, w jeden ze światów*”. *Ryszard Krynicki czyta poetów niemieckojęzycznych*, s. 101.

¹⁵ J. Roszak, „*Tam, w jeden ze światów*”. *Ryszard Krynicki czyta poetów niemieckojęzycznych*, s. 99.

niż inne”¹⁶. W rozmowie z Dariuszem Suską kwestionuje określanie siebie jako poety milczenia: „Ja nie milczę, tylko mało piszę, a jeszcze mniej publikuję”. I dodaje:

Od końca lat 70. pisałem coraz krótsze wiersze, co mogło sugerować, że zmierzam do milczenia, ale ja wcale nie dążę do milczenia, tylko do coraz większej precyzji. [...] Kiedy doszedłem do tej granicy, uświadomiłem sobie, że muszę wrócić do swoich początków, [...] do źródła swoich kłopotów ze światem, z istnieniem¹⁷.

Wstępne rozpoznania trzeba zatem poddać korekcie – i zapytać teraz o dwie kwestie. O ów powrót do początków i o owo dążenie do coraz większej precyzji.

Interesujące refleksje dotyczące kwestii pierwszej pojawiają się, gdy zestawimy z sobą trzy wersje wierszy: *Jak powstaje wiersz* – otwierający debiutancki arkusz *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, utwór o incipicie „jak powstaje, z upadku kobiety czy upadku owocu...” z *Aktu urodzenia* (1967) i ostatni, z 1980 roku, o tytule *Jak powstaje*. Rzecz już nader wnikliwie rozpoznał Tomasz Cieślak-Sokołowski¹⁸. Przyjdzie mi za nim powtórzyć, że zasadniczy gest poety polega tu na „skreślaniu (redukcji, wymazywaniu, zacieraniu, elipsie)”¹⁹. Przy czym, dodajmy, wraz ze skracaniem długości wersów i całego utworu, następuje poszerzenie jego pola semantycznego, co dobitnie pokazuje już zmiana tytułu: od wyraźnie autotematycznego *Jak*

¹⁶ *Ćwiczenia w cierpliwości*, s. 169.

¹⁷ Wywiad z wybitnym poetą polskim Ryszardem Krynickim, który obchodzi 60. urodziny. Rozmawiał Dariusz Suska, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 150, <http://wyborcza.pl/1,75410,1550339.html> (dostęp: 21.07.2017).

¹⁸ Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, s. 211–227.

¹⁹ Tamże, s. 214.

powstaje wiersz do wieloznacznie otwartego *Jak powsta-
je*. Inaczej jest w przypadku wiersza o incipicie „nagle
nagi, obudziłem się, nagle w kolejce po chleb...”, którego
inicjalny wers w *Niepodległych nicości* brzmi „nagi, obu-
dziłem się nagle w kolejce po chleb”. Inaczej, bo „mamy
tu do czynienia – jak zauważył Leszek Szaruga – z dwoma
zabiegami. Pierwszym jest redukcja tekstu utworu, dru-
gim – jego rozbudowa. [...] A więc, konkluduje krytyk,
awangardowa poetyka będąca punktem wyjścia poezji
Krynickiego zostaje poddana rewizji”²⁰. Chodzi przede
wszystkim o odejście od „poezji zdania «na rzecz» poezji
słowa”²¹. W efekcie tych zabiegów te dwa teksty mówią
o czymś zupełnie innym. Tu z kolei posłużę się diagno-
zą Mariana Stali, którego także zainteresowały odmiany
tego utworu:

W tych dwu wersjach wspólna jest tylko dziwność i gwałtowność przebudzenia – sens przedstawionego doznania jest jednak skrajnie odmienny. W wersji z *Niepodległych nicości* konsekwencją przebudzenia nie jest doświadczenie bezwyjściowości [„bezsensowność snić” w *Akcie urodzenia* – dop. K.P.], lecz pytanie o sens („żeby błędzić?”) i odpowiedź, wyraźnie ów sens i cel wskazująca: „iść”²².

Te dwa przykłady uświadamiają wagę owych powrotów, jak powiedział w wywiadzie Krynicki, „do początków”, „do źródeł kłopotów ze światem, z istnieniem”²³. Uświadamiają, że (prze)pisanie dawnego tekstu jest w istocie gestem co najmniej dwuaspektowym – z jednej strony dotyczy poetyki: jest jej przemyśleniem i przekształceniem, i w efekcie nową propozycją własnego języka

²⁰ L. Szaruga, *dz. cyt.*, s. 283–284.

²¹ Tamże.

²² M. Stala, *dz. cyt.*, s. 172.

²³ *Wywiad z wybitnym poetą polskim Ryszardem Krynickim, który obchodzi 60. urodziny.*

poetyckiego²⁴. Z drugiej zaś – poszukiwaniem i odkrywaniem nowych znaczeń i sensów.

Sam poeta tak mówi o swej drodze:

Chodziło mi o to, żeby mój wiersz pozostał otwarty, żeby nie kończył się nieodwołalnie, żeby był czymś, co rozwija się w czasie i ewoluuje, bo ja sam zmieniam się i przemijam, i zmienia się mój język. Istota rzeczy – pytanie o sens – pozostaje ta sama, zmienia się jednak moje rozumienie świata i zmieniają się sposoby jego opisywania. Dążyłem do coraz większej sublimacji i coraz większej precyzji opisu, w końcu dotarłem do pewnej granicy, do granicy dwóch słów oddzielonych przecinkiem, i pozostało albo zamilknąć, albo niejako powrócić do początku, chociaż w innym miejscu, w innym czasie, w innym języku²⁵.

A zatem praca w słowie polegająca na dążeniu do precyzji przywiodła poetę do jego własnych początków. A początki ufundowane były wszak na nowofalowej nieufności do języka, na poczuciu jego kłamliwości i niewystarczalności. To, co wydaje się w powyższej wypowiedzi wyjątkowo

²⁴ O nieufności wobec języka we wczesnej poezji Krynickiego ciekawie pisała Małgorzata Baranowska (*Barańczak, Krynicki i duch czasu*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następne pokolenie*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1995, s. 100–101). Tym tropem podąża także Justyna Szczęsna: „Krynicki dojmująco odczuwa rozdarcie między językiem i mową. Językiem grzesznym i Norwidowo-Herbertowej proveniencji «świętą mową». Wyrzeka się «grzesznego języka», zbrukanej «piany gazet», demonstracyjnie odmawia mówienia. Rozpoczyna proces bolesnego uwalniania się od niego. Alternatywą jest «święta mowa», której jednak «nie czuje się godny». To dramatyczne uwikłanie poety, zawieszenie między odrzuconą «grzesznością języka» i nieosiągalną «świętością mowy», skazuje go na poetyckie milknięcie. Język staje się coraz bardziej oszczędny. Istotniejsze staje się to, co przemilczane” (J. Szczęsna, *dz. cyt.*, s. 78).

²⁵ R. Krynicki, *O milczeniu*, s. 143.

istotne, to pojmowanie tekstu w sposób dynamiczny, jako niekończącej się ewolucji i przemiany. Z tej perspektywy inaczej można rozumieć tzw. milczenie, czyli w sensie tradycyjnym „brak wiersza” (np. owych 20 lat pomiędzy *Wierszami, głosami a Kamieniem, szronem*). Tam, gdzie ujęcie synchroniczne wskazuje na brak, spojrzenie diachroniczne dostrzega ciągłość pewnego zjawiska, w którym utwór jest jedynie elementem dziejącego się nieustannie procesu, w którym równie ważne są zapisane słowa, jak i poprzedzająca je i następująca po nich cisza. Lub – gdyby rzecz ujmować w kategoriach Celanowskich – słowo to wydech, cisza to wdech, a więc to poezja jednocząca wdech i wydech byłaby przełomem oddechu²⁶. W tym sensie przemienność słów i ciszy zdaje się wytyczać najgłębszy nurt poezji Ryszarda Krynickiego. Ów nurt łączy w nierozdzielną całość plan życia i plan pisania, ponieważ niesie on i poetę, i jego twórczość. Słusznie pisała Beata Przymuszała, interpretując wiersz *Ukradkiem*, o możliwości jego odczytania jako „zapisu egzystencjalnego (będący sposobem istnienia akt pisania [rozumiany jest – dop. K.P.] jako poświadczenie i doświadczenie życia)”²⁷. Pomiedzy poezją a doświadczeniem nie ma bowiem granicy w przypadku poety integralnego.

²⁶ Zob. P. Celan, *Południk. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Georga Büchnera*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010, nr 1/2. Warto w tym kontekście zauważyć, że wybór utworów Celana *Psalm i inne wiersze* zamknął Krynicki właśnie fragmentem *Południka*, który umieścił na czwartej stronie okładki: „Poezja: to może oznaczać przełom oddechu. Kto wie, być może poezja przemierza tę drogę – także drogę sztuki – dla takiego przełomu oddechu właśnie?”. Na uwagę zasługują też dokonane przez Krynickiego tłumaczenia tytułów tomów Celana: *Sprachgitter – Krata mowy* (1959), *Atemwende – Przełom oddechu* (1967).

²⁷ B. Przymuszała, *Emocjonalny chłód? Co kryje się „między słowami” wierszy Ryszarda Krynickiego?*, [w:] *Słowa? Tchnienia?*, s. 92.

Od motta do motta

Poetycką drogę autora *Przekreślonego początku*, na której tylko od czasu do czasu pojawiają się publikowane zbiory wierszy, wyznaczają – niczym kamienie milowe – motta do kolejnych tomów. Podążenie szlakiem tych inskrypcji otwiera, jak sądzę, jeszcze jedną możliwość odczytywania milczenia Krynickiego. Na patrona *Aktu urodzenia* poeta wybrał Cypriana Kamila Norwida, co oczywiście ma swoje konsekwencje zarówno poetologiczne (estetyka przemilczeń), jak i etyczne. Znamienne jednak, że w *Magnetycznym punkcie*, wyborze swoich wierszy, teksty z debiutanckiego tomu poprzedza fragment z *Podróży do piekieł* Bolesława Micińskiego. Nie wydaje się, aby ten gest miał w jakikolwiek sposób unieważniać Norwida, wskazuje raczej podróż jako figurę własnego doświadczenia²⁸. I to podróż rozumianą dosłownie i metaforycznie. W połączeniu ze słowami Williama Blake’a – umieszczonymi jako motto do *Organizmu zbiorowego*, a traktującymi o czystej percepcji jako narzędziu do poznania prawdy i nieskończoności – podróż nabiera znaczenia drogi prowadzącej do najgłębiej pojętego doświadczenia wewnętrznego. Można się do niego zbliżyć tylko drogą świadomych ćwiczeń. Jakich? Informuje o tym motto do tomu *Wiersze, głosy*:

*Mówiono o abba Agatonie, że przez
trzy lata trzymał kamyk w ustach,
aż póki się nie wyćwiczył w milczeniu*

(*Wiersze wybrane*, s. 223)

Ta inskrypcja to jeden z apoftegmatów *Księgi starców*, dzieła opowiadającego o mnichach żyjących od początku

²⁸ Na znaczenie drogi w poezji Krynickiego wskazywał Marian Stala, zob. M. Stala, *dz. cyt.*

IV wieku na pustyni w Egipcie. Trop ten wydaje mi się szczególnie istotny, zwłaszcza że podejmie go sam poeta w cyklu *Fragmety z roku 1989*:

niemy,
z zakrytą głową,
stoję z kamykiem w ustach
przed murem z ognia
i zapomnienia

policzony
do pomocników
śmierci

(bez tytułu; jeden z *Fragmentów z roku 1989*,
z tomu *Kamień i szron*, s. 19)

Wszystkie elementy wiersza – przytoczone słowa Miłoszowego tekstu, zakryta głowa, mur z ognia i zapomnienia, poczucie niewyraźności – aktywizują, oczywiście, temat Zagłady i przywołują poezję Celana. Ale słowa „stoję z kamykiem w ustach” odsyłają również do owej ascezy milczącego ojca Agatona. Wydaje się, że ćwiczenia w wyrzeczeniu, praktyka w cierpliwości, ćwiczenia w milczeniu to również wybór samego Krynickiego. Bezpośrednią inspiracją w poszukiwaniu własnej drogi duchowej był dla poety buddyzm zen²⁹. Niepublikowanie wierszy niemal 20 lat „w moim wypadku – powie Krynicki – było raczej ćwiczeniem się w milczeniu i cieszę się, że udało mi się wytrwać tak długo”³⁰. Niepublikowanie i milczenie jest tu odpowiednikiem stanu niedziałania, dla poety gestem działania jest bowiem słowo poetyckie. Niedziałanie, jak to określają buddyści, czyli nie ingerowanie w dziejącą się rzeczywistość, pozwolenie, aby rzeczy działały się same,

²⁹ Zob. *Ćwiczenia w cierpliwości*, s. 163.

³⁰ Tamże, s. 174.

zgodnie ze swą naturą. Niedziałanie w sferze myśli, ten stan czystej świadomości, ma prowadzić do głębokiej medytacji i stanu oświecenia.

Medytacja

Droga do nie działania jest długa i trudna, wymaga konsekwencji i cierpliwości. Wymaga ćwiczeń, również w milczeniu. Czasem, bardzo rzadko, daje wgląd w to, co naprawdę jest. Odsłania najgłębszy wymiar bytu. Dwa wiersze Krynickiego ukazują to dążenie:

Ślepe? Głuche? Nieme?
Niepojęte?

Jest. Boli.

(*** z tomu *Wiersze wybrane*, s. 275)

i drugi:

Ślepe? Głuche? Nieme?
Niepojęte:

Jest³¹.

(z tomu *Kamień, szron*)

Zrazu różnica wydać się może niemal nieznacząca: zamiana pytań na dwukropek i wykreślenie jednego słowa. W efekcie otrzymujemy jednak dwa zupełnie różne utwory (późniejszy pisany kursywą i stanowiący motto do całego tomu), dlatego nie mówię o dwu wersjach tego samego wiersza, ale o dwu tekstach osobnych. Pierwszy, stawiając pytania o istnienie, określa je przez doznanie samego podmiotu i jakość (być może najistotniejszą?)

³¹ Tamże, s. 287.

ludzkiej kondycji („Boli”)³²; drugi – zapisuje efekt innego, z pewnością pozazmysłowego doświadczenia: niepojęty byt jest. Jest niezależnie od ludzkiej podmiotowości, jest bezatrybutywnie, jest niczym fenomen pierwotny. To efekt medytacji – byt po prostu, posłużę się tu terminem Heideggera, bytuje. Przestrzeń pomiędzy tymi wierszami jest drogą wewnętrzną duchowej przemiany poety: od widzenia istoty świata przez własną podmiotowość do medytacji otwierającej na doznanie „czystego” bytu.

Taki stan pojawia się niesłychanie rzadko. Zapis takiego stanu jeszcze rzadziej. Wtedy język poetycki staje się ową upragnioną „mową świętą”, „błogosławnym słowem”, jak w wierszu Nelly Sachs, który Krynicki wybrał (a może który wybrał Krynickiego?), by stać się tytułem jednego z wyborów jego wierszy:

Na tak krótko powierzony jest człowiek

Któż może tu mówić o miłości
 Dłuższe słowa zna morze
 i ziemia wachlarz kryształów
 z proroczym wzrastaniem
 Ten obolały papier
 chory już od naszych z prochu w proch pieśni
 może naprowadzi błogosławione słowo
 na magnetyczny punkt
 przez który przenika Bóg –³³
 [wyróżn. – K.P.]

Ów magnetyczny punkt, wiersz mistyczny, będący zapisem medytacji to wydarzenie wyjątkowe. W poezji Krynickiego poza wyżej przytaczanym wierszem z *Kamienia*,

³² Jak powiedział Krynicki: „Stawiam tam jakby znak równości pomiędzy istnieniem a bólem” (*Ćwiczenia w cierpliwości*, s. 168).

³³ N. Sachs, *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*, wybór i przekład R. Krynicki, Kraków 2006, s. 171.

szronu istnieją jeszcze dwa, jak sądzę, tak istotne utwory. Pierwszy pochodzi z *Wierszy, głosów*:

(Z mistrza Eckharta
czy księgi Zohar?)

nic, Bóg

(*** z tomu *Wiersze wybrane*, s. 285)

Na granicy milczenia, przez pustkę objawia się Bóg. Negacja staje się określeniem Boga, pustka – pełnią. Jak w teologii apofatycznej. Ale ten wiersz to nie efekt scholastycznych spekulacji czy intelektualnych dociekań, lecz duchowego doświadczenia. Podobnie wiersz drugi *stuk-puk*, z *Kamienia, szronu*:

(przez sen,
30 VI / 1 VII 1992)

nic
ości
nie ma

ale coś
ć
ma
być

(z tomu *Kamień, szron*, s. 96)

Wiersz pisany jakby Białoszewskim i z inspiracji Białoszewskiego. I nie o poetykę tu jedynie chodzi. Wiele wierszy autora *Było i było* to zapisy i zanoty nagłych, epifanijnych wglądów w inną, głębszą rzeczywistość³⁴. Podobnie jak

³⁴ Zob. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa

w tym tekście Krynickiego, zapisanym – co ciekawe – kursywą, jakby przytaczającym cudze słowa, usłyszane we śnie, dla których poeta jest jedynie medium. Ten wgląd odsłania, że nicości nie ma, bo jej część („ości”) tworzą już coś(ć). W ten sposób z nicości wyłania się istnienie³⁵. Pustka, która nie jest nicością, lecz jednoczy wszystko. Cisza, która łączy słowa, dźwięki i milczenie. Byt, który po prostu jest.

O czym milczy Krynicki?

Swoistej przestrogi udzielił poeta wersem z *Apokalipsy*, jakim opatrzył cykl *Szron*: „Zapieczętuj to, co mówiło siedem gromów i nie pisz tego”³⁶. Na pytanie: „Czy istnieją sprawy, o których nie powinno się pisać?” Ryszard Krynicki w przywołanym wcześniej wywiadzie odpowiedział: „Dla mnie tak. Istnieją sprawy, o których nie chcę pisać”³⁷. Niech zatem te sprawy pozostaną milczeniem.

1997, s. 44–48; K. Pietrych, *„Co poezji po bólu?” Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 163–167.

³⁵ O obu tych wierszach i o drodze Krynickiego do milczenia pisała Alina Świeściak, zob. rozdz.: *Od poetyki negatywnej do milczenia*, [w:] *tejże, dz. cyt.*, zwłaszcza s. 140–144. Interesująco interpretuje wiersz *stuk-puk* Leszek Szaruga, szczególnie część pierwsza lektury badacza zbliżona jest do mojej propozycji: „Jest w tym zapisie [...] zamknięta niebywała wprost energia słowa. Mamy tu do czynienia niemal z zapisem nutowym, wyśpiewaniem, wokalizą istnienia. Gra słów, z jaką tu mamy do czynienia – wraz z propozycją neologizmu «cość» przeciwstawionemu «nicości» (nicości zresztą poddanej językowej wiwisekcji, rozłożonej na znikające «nic» i «ości») – jest esencją metafizycznych poszukiwań tej liryki. Tytułowe «stuk-puk» można zresztą wyłożyć dwojako: jako dobijanie się owej «cości», która «ma być», ale także jako stukot laski ślepcy poszukującego drogi w ciemności” (L. Szaruga, *dz. cyt.*, s. 307).

³⁶ R. Krynicki, *Kamień, szron*, s. 18.

³⁷ *Ćwiczenia w cierpliwości*, s. 168.

TKACZYSZYNA-DYCKIEGO NIEUSTANNIE PONAWIANA „PIOSENKA O...”

Bohdan Pociąg, znakomity muzykolog, przeświadczony o istnieniu duchowego wymiaru muzyki i jej metafizycznej esencji, tak mówił o związkach muzyki i poezji:

[...] jeśli chce się rozmawiać o poezji – jej istocie, a właściwie o istocie poezji doskonałej, pełnej – [...] wyodrębnić trzeba trzy jej niezbędne komponenty, które czynią ją właśnie pełną i doskonałą. Widzę to tak. Pierwszym z nich jest śpiewność albo muzyczność, a składają się nań dźwięczność, rytm i rym [...]. Ta muzyczność jest dla mnie dzisiaj najważniejszą cechą poezji doskonałej, ale przecież pisał o tym Sarbiewski w swym traktacie *De perfecta poesi* i do niego tu właśnie nawiązuję. [...] A teraz, według mnie, poezji współczesnej brakuje [...] elementu, czyli muzyczności. Często przynajmniej sprawia ona na mnie wrażenie chorej wręcz z braku muzyczności – tej dźwięczności, śpiewności, rytmiczności, czy rymowości, tego wszystkiego razem¹.

Zaczynam od wypowiedzi Pociąga, idealistycznie i dziś już nazbyt tradycyjnie, by nie powiedzieć anachronicznie upatrującego rudymenty poezji w ścisłym związku muzyki, wyobraźni i metafizyki, ponieważ stanowi ona dogodny pretekst do podjęcia rozważań na temat muzyczności wierszy Eugeniusza

¹ *Rozmowa Pociąga z Rymkiewiczem w Milanówku*. Wyznacznikami poezji doskonałej według Pociąga są – obok muzyczności – także „wyobraźnia igrająca z tak zwaną rzeczywistością” i „metafizyczność, z dopowiedzeniem: transcendencja i mistyka”, <http://www.podkowiaskimagazyn.pl/archiwum/rozmowa24.htm> (dostęp: 15.05. 2017).

Tkaczyszyna-Dyckiego. Jest on bowiem jednym z nie-licznych współczesnych poetów, którego twórczość realizuje powyższe sformułowane kryterium poezji doskonałej. Ktokolwiek zetknął się z tą twórczością w jej postaci pisanej, a tym bardziej mówionej, nie może mieć wątpliwości, że poeta reaktywuje taki sposób poezjowania, w którym słowo odzyskuje swą dźwiękową moc, a jego brzmienie dominuje nad semantyką. Nie znaczy to, oczywiście, że autor *Peregrynarza* postanowił wskrzesić jakiś dawno już odrzucony przez nowoczesną poezję tryb poezji śpiewnej, oddającej w duchu romantyczno-symbolistycznym to, co w inny sposób niewyraźalne. Dycki – poeta współczesny, sięga w przeszłość bardziej odległą niż to czynili poeci młodopolscy, odwołujący się do swoich poprzedników z pierwszej połowy XIX wieku, i zwraca się do odległych początków poezji, do jej archaicznych korzeni, sprawdzając, czy w świecie ponowoczesnym pierwotny, w źródłowym sensie tego słowa, model liryki ma jakąś siłę oddziaływania i może być jeszcze do czegoś, poza zabiegami stylizacyjnymi, potrzebny. Jego postawa nie polega na planowym eksperymentowaniu i zdystansowanym badaniu, lecz na ekstatycznym oddaniu się, tak na wstępie rzecz ujmijmy, we władanie poetyckiemu „szałowi”. W jaki sposób współczesny poeta staje się natchnionym śpiewakiem, świadom jednocześnie, że dziś niepodobna doświadczyć niczym niezakłóconego stanu twórczego entuzjazmu? Jeśli jednak, choćby w stopniu niepełnym, odpowiednika takiego stanu dostąpi, to w jakim celu wykonuje swą pieśń, albo – powiedzieć by raczej należało za poetą – piosenkę?

Wszyscy piszący o Tkaczyszynie-Dyckim w jednej kwestii pozostają zgodni: powtórzenie jest, wedle nich, swoistą sygnaturą poetyckiej dykcji autora *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* (2008), by przywołać tytuł najbardziej docenionego tomu (nagroda Nike, Gdynia 2009). Krytycy mówili więc o poezji „wypełnionej repetycjami

i recytacjami”², o „mantrycznej powtarzalności, [która – dop. K.P.] przywodzi na myśl modlitwę, rytuały, zaklęcia”³, o „obsesyjnych powtórzeniach fraz, motywów, obrazów i sytuacji” czy o „«bezasadności» pewnych powracających fraz”, która „[...] robi wielkie wrażenie”⁴ – to sądy najbardziej wyraziste. Można by więc powiedzieć, że Tkaczyszyn-Dycki nieustannie ponawia „swoją” piosenkę. I to nie przede wszystkim dlatego, że wiele wierszy tak właśnie zatytułował, wskazując i tematyzując w ten sposób ścisły związek poezji i śpiewania. Warto zauważyć, że teksty opatrzone tytułem „piosenka” (np. *Piosenka o jarmarcznym kogutku*, *Piosenka pastuszka*, *Piosenka o rezunie*, *Piosenka o niedopalkach*), nie różnią się niczym zasadniczym od pozostałych, ani w wymiarze poetologicznym (zwłaszcza wersyfikacyjnym), ani tematycznym. Można zatem zasadnie twierdzić, że *de facto* każdy wiersz, bez względu na tytuł, jakim został opatrzony, jest piosenką w sensie, jaki mu nadaje poeta. Ta szczególna „piosenkowość”, oparta na repetycjach, refreniczności, szczególnie realizowanej śpiewności, stanowi trwały fundament i niezbywalny wymiar wszystkich tekstów Dyckiego. Warto jeszcze zauważyć, że teksty te na mocy autorskiej decyzji stają się piosenkami, nie zaś pieśniami. Ujawnia się w takiej gatunkowej kwalifikacji tendencja do umniejszania wagi i znaczenia własnych słów, ich – być może przekorne i zwodnicze – deprecjonowanie i spłykanie, wskazywanie

² G. Jankowicz, *Alegoria (Dycki)*, „Studium” 2005, nr 2, s. 129.

³ A. Wolny-Hamkało, *Tkaczyszyna-Dyckiego życie z duchami*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr z 4.10., http://wyborcza.pl/1,75410,7096704,Tkaczyszyna_Dyckiego_zycie_z_duchami.html (dostęp: 15.05.2017).

⁴ A. Kałuża, *O piosence o zależnościach i uzależnieniach*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/o-piosence-o-zaleznościach-i-uzależnieniach/> (dostęp: 15.05.2017).

ich zwyczajnego, codziennego zakorzenienia, dalekiego od wzniosłej, nierzadko sakralizującej mowy romantycznego czy młodopolskiego barda, który najczęściej tworzył właśnie pieśni.

Czytając kolejne wiersze Tkaczyszyna-Dyckiego, obcujemy w istocie z Jednym Wierszem nieustannie pisanym, który ciągle nie może w pełni zaistnieć, jednocześnie istniejąc w jakiejś mierze w każdej realizacji, ale nigdy do końca i ostatecznie. Stąd kolejne próby jego stworzenia – stale ponawiana, niekończąca się piosenka. Wszystko, co zaistniało na samym początku (już w tomie *Nenia i inne wiersze*, 1990), będzie się potem pojawiało w licznych wersjach, odsłonach, wariantach, kolejnych realizacjach i repetycjach – a więc powracać będą nieodmiennie wielkie tematy tej poezji: śmierć, miłość, erotyka, choroba, ciało. Od początku widoczny jest również kunsztowny styl, utożsamiany nie raz z manierycznymi, barokowymi stylizacjami, a kolejne realizacje Jednego Wiersza naznaczone są powrotami tych samych słów, zdań, fraz, postaci, wydarzeń, obrazów... Debiut zatem to tom paradygmataczny dla całej twórczości, antycypacja i esencjonalny ekstrakt dalszego ciągu. A powtórzenie to sygnatura tej poezji, prymarny zabieg kształtujący wypowiedź zarówno w planie treści, jak i wyrażania, wielka figura retoryczna i podstawowy środek prozodyjny. Powtórzenie jest czymś znacznie istotniejszym niż jedynie stylistycznym czy brzmieniowym sposobem organizacji wypowiedzi – jest jej istotą i zasadą w planie wersyfikacyjnym i znaczeniowym; czymś bez czego żaden wiersz (więc: pierwszy, następny, ostatni, i, w tym przypadku – znów kolejny) nie byłby możliwy. W ogóle mówienie bez nieustannych powtórzeń byłoby niemożliwe, a to, co próbuje się (wy)powiedzieć, skazane byłoby na całkowitą niemotę⁵.

⁵ Bardzo interesujące uwagi na temat różnych funkcji powtórzeń zob. G. Tomicki, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin–Bezrzecze 2015

Wierszami Tkaczyszyna-Dyckiego rządzi logika substytucji. Zasadą pierwszą jest tu szczególne podstawienie, zamiana wartości w obrębie tej, zdawać by się mogło, ciągle gadanej, więc można odnieść wrażenie, że (prze)gadanej wypowiedzi. Owa (pozostańmy na razie przy tym nie najlepszym określeniu) wierszowa gadanina, a ściślej rzecz ujmując, kolejne jej segmenty czy odsłony, to ogniwa szeroko pojętej poetyckiej ekspresji. Ekspresji zawsze niepełnej, ułomnej, nieostatecznej, przygodnej, naruszającej zasady tradycyjnie rozwijającej się lirycznej wypowiedzi; sytuującej się poprzez nadmiar na granicy, poza którą rozciąga się obszar komunikacyjnej atrofii, gdzie słyszalny byłby jedynie jakiś asemantyczny, choć poddany rytmicznym prawidłowościom, już pozawerbalny szum albo... zapadłoby milczenie. Wszystkie wiersze, które uparcie pisze Dycki, to substytuty Jednego Wiersza Niemożliwego;

(zwłaszcza rozdz. *Funkcje powtórzenia w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, s. 117–145). Warto tutaj przytoczyć te fragmenty rozpoznania badacza, które aktywizują podobne znaczenia, jakie będą mnie zajmowały: „Jest [...] nakręcany mechanizm powtórzeń, «wieczny powrót tego samego», pamięć tych samych zdarzeń, procesów doznań, traum, tych samych stanów rzeczy i stanów umysłu, pamięć tych samych przypadków życia i tej samej, odwlekanej w nieskończoność, nieustannie dokonującej się śmierci. Są zatem mikronarracje ponawiające raz już wydawałoby się przepracowane przez świadomość historie, układające je w ciąg nieustannych zerwań i nawiązań, w kołowrót obsesji, natręctw i perseweracji, w klaustrofobiczną opowieść o nierozstrzygniętych (nierozstrzygalnych?) psychicznych i egzystencjalnych konfliktach, utrzymujących się «od dnia narodzin po dzień dzisiejszy» [...]. Ale nadrzędną funkcją rytualizacji wypowiedzi [poprzez powtórzenie – dop. K.P.] jest rytualizacja własnego sposobu bycia-w-świecie, a więc mityzacja samego świata, czyli próba jego przetworzenia w środowisko przyjazne dla istotowo zanurzonej w nim egzystencji” (s. 123–124).

to próby mówienia pomimo wszystko; mówienia o tym, czego wypowiedzieć nigdy nie podobna; mówienia o „słabym” świecie pełnym ułomności, kruchości, zmienności; mówienia pomimo zwątpienia w możliwość wypowiedzenia; mówienia ze świadomością, że język jako sposób mediacji nigdy nie dosięga, pojmowanego po Lacanowsku⁶, Realnego. Stąd zapewne wynika w tej poezji nieustanne zaczynanie od nowa, od początku, ciągle z wiarą (czy jeszcze z wiarą? czy raczej pomimo niewiary?), że tym razem uda się jeszcze coś nie tyle powiedzieć, co dopowiedzieć, odsłonić, przywołać czy, jak mówi sam poeta, „dorzucić”⁷. Ta wielość, swoisty retoryczno-rytmiczny nadmiar, jest poświadczeniem niemożności zaistnienia wypowiedzi pełnej i skończonej, adekwatnej w stosunku do wypowiedzanego i jednocześnie niewypowiadalnego w istocie doświadczenia. Ale przecież – z drugiej strony – tylko obsesyjny rytm i powtórzenie, a nie wymiar semantyczny tekstu, jest w stanie temu doświadczeniu, jeśli nie sprostać, to choćby w ułomny sposób towarzyszyć.

Niepodrabialny głos Dyckiego, budowany na „inkantacyjnym powtarzaniu”⁸ wynika z osobiście traumatycznego doświadczenia – z niemożności nazwania/wyrażenia własnych stanów, ale także ze szczególnej percepcji świata, który zawsze jawi się jako amorficzny, płynny, niedający wsparcia, nieostateczny, poddany władzy śmierci, zawsze więc – raniący i opresyjny.

Szczególny sposób posługiwania się językiem w przypadku poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jest ekstremalny

⁶ Zob. G. Tomicki, *dz. cyt.*, s. 132–138.

⁷ Właśnie tego słowa („dorzucić”) często używał sam Tkaczyszyn-Dycki, dopowiadając coś „od siebie” po kolejnych referatach podczas konferencji poświęconej jego twórczości (*Pokarmy. Sesja o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Poznań, 4–5 czerwca 2012).

⁸ G. Tomicki, *dz. cyt.*, s. 121.

– nie tylko daleki od świadomej dyskursywizacji i konceptualizacji, ale także naruszający granice tradycyjnie pojętej tekstowości. Wiersz Dyckiego kwestionuje linearność wypowiedzi, poddany jedynie powracającym rytmom; jest procesualny, ale nie zorientowany teleologicznie, nieustannie płynący – bez początku i bez końca. Tekst niemożliwy i ekstremalny jednocześnie. A właściwie nie tyle tekst, co – podkreślmy raz jeszcze, wydobywając niezmiernie tu istotną opozycję wobec semantyki – dźwięk, czyli głos.

Uwzględniając zatem ekstremalność tego projektu poetyckiego, który oddziałuje z ogromną mocą (pozytywną bądź negatywną) na odbiorców, trzeba zapytać, jak robiony jest „wiersz dycki”, pamiętając o ostrzeżeniu sformułowanym niegdyś przez Piotra Śliwińskiego:

Dycki ośmiesza większość gotowych języków interpretacji, choćby nawet bardzo ekscentrycznych, mimowiednie ukazując, że dają się one zupełnie dobrze (czyli tak samo niewystarczająco) zastąpić językami pocziwymi. Poeta wymaga czegoś osobnego, języka, który byłby w stanie opisać ranę, jaką zostawia po sobie ta poezja przedstawiająca niemożliwe do pojęcia przez samą siebie. [...] W pewnym sensie wymaga od interpretacji wybawienia od własnych dylematów, czulego uśmiercenia tkwiących w niej lęków. Niemożliwego⁹.

Jak zatem robiony jest ten permanentnie nieskończony wiersz Dyckiego, oparty na powrotach, powtórzeniach, dygresjach i dopowiedzeniach? Na czym polega tok, który niegdyś nazwałam transowym¹⁰.

⁹ P. Śliwiński, *Świat podminowany*, „Przystanek Literacki” 2011, nr 2, s. 5.

¹⁰ Odwołuję się w tym tekście do moich wcześniejszych ustaleń, ale znacznie je poszerzam i modyfikuję, czyniąc teraz ze związków poezji i muzyki kwestię zasadniczą; zob. K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego*, [w:] *Pokarmy*.

Czytając tę poezję w porządku chronologicznym można dostrzec pewną prawidłowość. Otóż w debiutanckim tomie już rządzi powtórzenie wewnątrz- i zewnątrztekstowe w połączeniu z inwersją. Rytm powtórzeń w *Nenii i innych wierszach* nie organizuje jednak jeszcze całej przestrzeni zbioru – występują wcale nierzadko wiersze, w których do repetycji nie dochodzi. Tekst uzyskuje wówczas jakby większą samodzielność, choć o całkowitej niezależności trudno byłoby w tym przypadku mówić, gdyż leitmotywiczość pełni i tak funkcję silnie spajającą kolejne wiersze. Jednak już w tomie następnym, w *Peregrynarzu*, znacznie mniej jest utworów choćby w taki sposób niezależnych, nieuwikłanych bezpośrednio w porządek ponawianych sekwencji. W tym tomie przeplatają się z sobą i krzyżują, występujące już w *Nenii*, typy powtórzeń, ale dostrzec można wiele nawiązań – i tematycznych, i składniowych, i obrazowych odsyłających do tomu pierwszego. Eholaliczność staje się z tomu na tom zabiegiem coraz intensywniejszym. W zbiorach późniejszych, choćby w *Piosence o zależnościach i uzależnieniach*, wyraźnie widać, jak związek pomiędzy kolejnymi wierszami opiera się na powtarzalności już nie pojedynczych wersów, lecz coraz większych fragmentów tekstu. Schemat kompozycyjny w ogólnych zarysach przedstawić można następująco: najpierw współwystępują dwa motywy, do których po chwili dołącza trzeci, by powoli wyprzeć dwa pierwsze i zająć ich miejsce jako temat przewodni. W ten sposób struktura całości staje się bardzo zwarta, zależność między następującymi po sobie tekstami jeszcze bardziej ścisła. W efekcie kolejne wiersze zaczynają układać się w swoiste *quasi*-cykle, co prawda o rozmytych granicach, ale z drugiej strony wyraźnie ciężące ku jakiejś nieosiągalnej całości, sugerowanej akustycznym planem wypowiedzi. Podobną strategię można zaobserwować

w tomie *Imię i znanie*, zwłaszcza w cyklu siedmiu wierszy zatytułowanych *Gniazdo*, i opatrzonych, co zaskakujące, przypisem, w którym tokiem dyskursywnym Dycki opowiada dzieje swojej rodziny.

Występowanie tak silnej tendencji do kompozycji zwartej, paramuzycznej, z przekształcanym nieustannie motywem przewodnim sprawia, że z rzadka tylko pojawiają się wiersze osobne, nie wplecione w tę misternie tkaną siatkę wzajemnych brzmieniowych relacji i uzależnień.

Co zatem wynika z zestawienia wczesnych i późnych tomów Dyckiego? Warto zauważyć, że na początku mamy w tej poezji do czynienia ze znacznie większą autonomią pojedynczych wierszy, ze stosunkowo luźnym, bo nieobligatoryjnym, lecz opcjonalnym ich łączeniem w większe całości. Kompozycja *Nenii* i *Peregrynarza* – z perspektywy tomów ostatnich – wydaje się jeszcze nieco rozproszona, punktowa, przywodzi na myśl, mówiąc metaforycznie, malarską technikę pointylistyczną, gdzie barwne plamy zachowują swą odrębność, budując jednocześnie większe struktury. *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* oraz *Imię i znanie* to całości, w których powtórzenie staje się główną zasadą konstrukcyjną, wchłaniającą każdą pojedynczość, determinującą semantykę każdej części, poddającą lekturę rytmowi transowego zniewolenia. Gdyby zastosować znacznie bardziej tu adekwatną metaforę muzyczną, można by powiedzieć, że na początku brzmienie wierszy Dyckiego przypominać może Webernowski punktualizm, z czasem przekształcający się w jednostajny, stale powracający, zniewalający rytm, kojarzący się z jakąś muzyką obrzędową, rytualną, transową.

Jeśli wsłuchać się w ów rytm¹¹ – z początku zarejestrować można następujące po sobie słowa, zdania, frazy, choć

¹¹ Konieczne wydaje się w tym miejscu posłuchanie Tkaczyszyna-Dyckiego „czytającego” swe wiersze. Lektura przyjmuje tu postać szczególnej recytacji, a raczej – melodeklamacji,

niektóre – częściej niż – inne powracają. Słyszać jeszcze odrębne, współwystępujące linie melodyczne. Z czasem owych powracających współbrzmień jest coraz więcej, i to one stają się przede wszystkim słyszalne. W strumieniu mowy coraz trudniej wyodrębnić poszczególne wypowiedane słowa, zdania, czy frazy, wszystko zlewa się w jeden brzmieniowy strumień. Istotniejszy wydaje się dźwięk, rytm, szept, szum, niż budowanie znaczeń. Intensywność powtórzeń determinuje tok kolejnych wierszy. Pomimo pojawiającej się wcale nierzadko ironii, tonacja gęstnieje i mrocznieje, mamy poczucie uwięzienia w klatce stale powracających słów, wrażenie labiryntowo-klaustrofobicznego zapętlenia. Jesteśmy na granicy mówienia, bo już niczego więcej, przy użyciu samej semantyki, powiedzieć się nie zdoła. Dalej rozciąga się obszar milczenia albo muzyki. Z jednej zatem strony słowo uwikłane w porządek ponowień i powtórzeń, zatracając swe znaczenie, zmierza do stanu zerowego w wymiarze dyskursywnym. Z drugiej – eksponując brzmieniowość, wyzyskuje własny potencjał akustyczny, który teraz staje się nośnikiem znaczeń. Wiersz Dyckiego jest tekstem granicznym. Ten, kto mówi, jak najdalszy jest od dyskursywnej komunikacji, ujawnia i przekazuje własne lęki i obsesje. Ten, kto słucha, słyszy modulowane dźwięki, głos poddany rytmom powtórzeń i sam ulega niepojętej wibracji i pulsacji. Relacja pomiędzy mówiącym i słuchającym przypomina w tym przypadku uczestnictwo w jakimś obrzędzie-misterium¹². Poezja autora

w trakcie której słowo, poddane rytmowi, uwalnia się od swego znaczenia i aktywizując swój potencjał brzmieniowy, przekształca się w śpiewną inkantację bliską zaklęciu. Zob. np. *Eu-
geniusz Tkaczyszyn-Dycki czyta wiersze*, <https://www.youtube.com/watch?v=NxuUJsQZlKI> (dostęp: 15.05.2017).

¹² Krytycy interpretowali teksty Dyckiego w kategoriach modlitwy – zob. K. Hoffmann, *Dycki. Niepowtarzalna powtarzalność*, „Czas Kultury” 2010, nr 5; rytuału – A. Kopkiewicz, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich innych*

Nenii zbliża się do magicznej inkantacji, zadaniem której nie jest opisywanie, lecz zaklinanie rzeczywistości. Poeta-mag (zgodnie ze znaczeniem łacińskiego źródłosłowu *incantare*) ma świat (za)czarować, a zatem ukształtować wedle nowych reguł. A my-słuchacze-czytelnicy temu czarowi winniśmy się poddać, by móc w rytuale uczestniczyć i doświadczyć jego przemieniającego działania.

Jeśli poszukiwać genealogii tego poetyckiego transu, dostrzec można związki z jakimiś źródłowymi prapoczątkami słowa poetyckiego. Jak trafnie rzecz ujmował Stanisław Balbus na marginesie rozważań dotyczących kształtu wersyfikacyjnego wierszy Miłosza:

Jest w poezji coś, co czyni z niej poezję, co stanowi niezbędny warunek aktu artystycznej ekspresji, coś „podziemne i nieujarzmione”, wcześniejsze od słów, obrazów, myśli, coś zatem pozaracjonalne. I to „coś” – podobnie jak u preromantycznych teoretyków poezji, Giambattisty Vico czy Herdera – jest ś p i e w e m [wyróżn. – K.P.], dźwiękiem, melodią, rytmem. Wiąże się z przedracjonalnym, ekspresywnym aspektem aktu poetyckiego, jak myśl i obraz – z jego aspektem racjonalnym i komunikatywnym¹³.

jego książkach), „Dekada Literacka 2009, nr 5–6; czy szczególnie pojętych postsekularnych rekolekcji – P. Bogalecki, *Laska i trup. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki odprawia (rekolekcje)*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*. W interesujących rozważaniach Bogaleckiego niezwykle inspirujące wydaje mi się zestawienie poezji autora *Dziejów rodzin polskich* z *Ćwiczeniami duchowymi* Ignacego Loyoli. Jednak moja lektura wydobywa przede wszystkim antyczne źródła i inspiracje, by wskazać głębokie kulturowe związki i powinowactwa idiomu Dyckiego z archaicznymi pradziejami liryki europejskiej; marginalnie zaś zajmuje mnie szeroko pojęta religijność tej poezji.

¹³ S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne), [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia*

U Dyckiego rytmiczny tok „napomknień i powtórzeń” wywodzi się właśnie z tego, co słowa poprzedza i jest, jak się zdaje, czystą ekspresją. Dlatego przywołać może na myśl np. misteria orfickie, zwłaszcza jeśli pamiętać, że „nie one – jak pisze Adam Krokiewicz – zrodziły orficką literaturę, lecz wprost przeciwnie, orficka literatura zrodziła misteria”¹⁴. Orfeusz, mityczny poeta i śpiewak, grający na lirze, na zawsze połączył muzykę i słowo poetyckie w obrzęd dla wtajemniczonych. U Greków poezja miała muzyczny charakter, a wspólnota uczestnictwa (wykonywania i/lub słuchania) budowała silne poczucie społecznej więzi. Można by jeszcze, sięgając do owych prapoczątków, przywołać choćby koncepcję trójjednej chorei, zgodnie z którą źródłem poezji jest rytm, realizujący się poprzez gest (tańiec)¹⁵, dźwięk (muzyka) i słowo¹⁶. By tak rzec: „wieszczanie” Tkaczyszyna, jego „poetycki szal”, meliczna „mania” wydają się mieć archaiczne źródła w tym, w czym Giorgio Colli widział początek i istotę greckiej mądrości przedsokratejskiej – w „uniesieniach pytyjskich, w doświadczeniach mistycznych i misteryjnych”¹⁷. Z nich brała początek poezja. Starożytni wierzyli, przypominał Jacek Brzozowski, że „na drodze poezji – na drodze pieśni, muzyki i tańca w archaicznym jej rozumieniu – osiągnąć można harmonię ze światem, harmonię z naturą

i szkice o twórczości poety, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków–Wrocław 1985, s. 464–465.

¹⁴ A. Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 56.

¹⁵ Warto tu zwrócić uwagę na gesty Dyckiego wykonującego swe wiersze: szczególną pozycję ciała, poruszanie się, gestykulację można potraktować jako rodzaj szczególnego tańca.

¹⁶ Zob. T. Zieliński, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, cz. 1, Warszawa–Kraków 1923.

¹⁷ G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. i wstępem opatrzył S. Kasprzysiak, Warszawa–Kraków 1991, s. 70.

i z boskością¹⁸. W możliwość osiągnięcia takiej harmonii Tkaczyszyn raczej nie wierzy, ale źródło poezji bije wedle niego nadal w przekraczających codzienną percepcję stanach natchnionego transu.

Na jeszcze inne środki muzycznej organizacji wypowiedzi trzeba tu zwrócić uwagę. Każdy tekst Dyckiego składa się najczęściej z dwu albo trzech zwrotek czterowersowych (i nierzadko końcowego dystychu/wersu), taki kształt wersyfikacyjny powtarza się bez wyjątku, budując poprzez powielenie tego wzorca ów *Jeden Wiersz*, tworzony nieustannie. Poszczególne jego ogniwa, a więc kolejne utwory, nie są ani sylabikami, ani sylabotonicami, czego

¹⁸ J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 130. Warto w kontekście rozważań dotyczących rytmu, przytoczyć jeszcze jeden fragment rozważań badacza: „Język Greków podporządkowany był rytmowi, rytm stanowił niejako jego istotę – niezbywalną, konieczną, głęboką, stale obecną właściwość – tego języka. Zawierał się w nim, i zarazem obejmował go, ogarniał, nadając każdemu słowu i wszelkiej wypowiedzi narzucające się samo przez się znaczenie, jakiś głębinowy, metafizyczny sens. Kiedy przypomnieć, że rytm, uporządkowanie, ład i harmonia są podstawowymi atrybutami boskości, wtedy można będzie określić owo znaczenie następująco: mowa jest miejscem przejawiania się i występowania tego, co boskie. Lub inaczej: poprzez mowę świat objawia swoją boską naturę. Sam więc rytm i harmonia mowy, będąc przeciwieństwem chaosu, nieuporządkowania i zła – pozwalają łączyć się człowiekowi z tym, co boskie. Jeśli teraz nazwać w taki sposób rozumianą mowę poezją, granica między nimi – współcześnie zwykło się ją widzieć bardzo ostro – zaciera się, rozplywa, znika. Mowa jest już niejako sama w sobie poezją. Poezja zaś, owo manifestujące się poprzez rytm i harmonię boskie znaczenie świata – chronologicznie jak gdyby wyprzedza mowę, ustanawia ją, rodzi. Jest, w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu, pierwotna. Pierwotna tak, jak muzyka i tak, jak taniec – uporządkowanie samego dźwięku i naturalne uporządkowanie samego gestu” (s. 133).

można by się po piosence spodziewać. Wart odnotowania wydaje się fakt, że autor *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* nie sięga po takie modele wiersza numerycznego, które w stopniu największym aktywizują śpiewny aspekt mowy. Nie melodyjność stanowi główny cel stosowanych zabiegów, lecz rytmiczność, budowana przede wszystkim poprzez wyzyskanie potencjału prozodyjnego powtórzeń. Ale nie tylko. Aby uzyskać ów transowy tok Dycki stosuje nieregularny wiersz toniczny¹⁹: pojawiające się odstępstwa od równozestrojowości (najczęściej od 3 do 5 zestrojów akcentowych) poeta rekompensuje innym zabiegiem – wykonawstwem powiązaniem z muzyką, w tym przypadku szczególną melodeklamacją czy skandowaniem swych wierszy. Ten sam zabieg sprawia również, że często stosowane w tekście przerzutnie (także międzystroficzne) nie zaburzają miarowego toku wypowiedzi, ponieważ sposób akustycznej realizacji tekstu uwzględnia przede wszystkim intonację wierszową, a nie zdaniową. To zresztą charakterystyczne dla poezji melicznej, że niezgodności syntaktyczno-wersyfikacyjne, przewyciężane są w planie wersyfikacji, a nie struktury składniowej. Jednak kwestie wersyfikacyjne – trzeba to podkreślić – są w tym przypadku drugorzędnymi czynnikami rytmizującymi.

¹⁹ Warto zauważyć, że w przypadku wiersza tonicznego granica między wierszem regularnym, a nieregularnym jest znacznie bardziej nieoczywista niż w przypadku wierszy sylabicznych i sylabotonicznych: „Regularność budowy wierszy tonicznych jest słabiej przestrzegana [...]. W ciągi wersów o ustalonej liczbie zestrojów włączane bywają często wersy nieco dłuższe lub krótsze, a czasem też całkowicie odmienne”, zob. A. Okopień-Sławińska, *Wiersz toniczny*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000, s. 619. Z tego też względu trudno jednoznacznie orzec, czy tok stosowany przez Dyckiego jest regularny, nieregularny, czy może zbliża się niekiedy do wiersza wolnego.

Zasadniczą funkcję pełni, po pierwsze – działający nieustannie od momentu wprowadzenia w ruch mechanizm powtórzeń, po drugie – wzmacniająca go jeszcze oralna, autorska realizacja. Mamy tu do czynienia ze współczesną odmianą poezji melicznej – co ustanawia powinowactwa nie tylko z greckimi, ale w ogóle archaicznymi źródłami liryki. A to z kolei prowadzi do ludowych inspiracji. Silne są bez wątpienia związki poezji Dyckiego z folklorem ukraińskim²⁰, z obrzędowymi pieśniami i dumkami, wykonywanymi przy wtórze, co prawda nie liry, ale bandury²¹.

²⁰ Wrażliwość (również estetyczna) Dyckiego – co zresztą sam często podkreśla – była w dużej mierze kształtowana w dzieciństwie właśnie przez folklor ukraiński. Na nawiązanie przez poetę do ukraińskiej kołomyjki poprzez refreniczność wskazywał Tomasz Majeran, zob. T. Majeran, *Znak wodny (Kilka intuicji na marginesie wierszy E. Tkaczyszyna-Dyckiego)*, „Nowy Nurt” 1996, nr 8, s. 10.

²¹ Na muzyczność wierszy Dyckiego badacze zwracali nieraz uwagę. Tomasz Cieślak-Sokołowski analizuje ich dźwiękową warstwę, nie znajdując dla niej uzasadnienia ani w symbolistycznych, ani w awangardowych projektach, czy to pod znakiem Williama Carlosa Williama, czy też Wielimira Chlebnikowa, zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Krajobrazy dźwiękowe wierszy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*. O muzyczności pisała zajmująco także Magdalena Łopata: „Zaśpiew, co spać nie pozwala i nawet przez sen się majaczy, zdradza swą władczość nad śpiewającym. «Nowe wariacje» (niekiedy zaledwie graficzne) na temat «starych wierszy» są obsesją refrenu, natarczywą i czułą jednocześnie. Wydać się może ona ekspansją frazy, która w swej pysze drży przed byciem zapomnianą”, M. Łopata, *Dziwny, dziwny głos. Rzecz o muzycznej stronie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Pokarmy*, s. 184. Badaczka zwracała także uwagę na bardzo duże znaczenie polsko-ukraińskiego pochodzenia poety i istotną rolę języka chachłackiego w kształtowaniu się poetyckiej dykcji Tkaczyszyna. Jeszcze jeden trop

Może w przypadku poezji Dyckiego jest tak, jak chciał Leśmian, gdy pisał:

Odmiana treści i odmiana brzmienia rytmowi się należy i z rytmu jako z niewidzialnego źródła wynika. On włada słowem i przeobraża je po swojemu. On jako magnes tajemniczyścią ściąga ku sobie jedyne, te nieomyślne, te najtrafniejsze wyrazy, które się zespalają w śpiewną niepodzielność heksametrowym niesieniem²².

warto tu odnotować; wskazuje go Jerzy Borowczyk, wydobywając obecną w tej poezji w wielu odmianach stylizację sielankową, jednocześnie zwracając uwagę na ukraińską odmianę idylli – dumkę, zob. J. Borowczyk, *Z kości pieszczalka (sielanka, dumka, nekrolog)*, [w:] *Pokarmy*, s. 199. Por. także M. Kisiel, *Barok, fuga, śmierć*, [w:] tegoż, *Świadectwa, znaki. Glosy o poezji najnowszej*, Katowice 1998; S. Matusz, *Dwojaki koniec – dumki na głos i papier Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Migotania, Przejścia” 2009, nr 3–4.

²² B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 52. Warto tu także przypomnieć wagę ukraińskich inspiracji w twórczości Leśmiana: „Ta niepojętość zieloności to Ukraina, gdzie się wychowałem [...] Humańszczyzna i Białocerkiewszczyzna, Zofiówka i Szamrajówka. Były tam lasy Branickich, ach, drogi panie, co za lasy. Leśniczy zwany stryjem Agatonem, hodował w głębi puszczy krzewy najpiękniejszych róż, zapach których mieszał się z wonią żywicy. [...] Dziwni byli ludzie na tej Ukrainie, równie dziwni jak i zieleń tamtejsza”, E. Boyé, *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, [w:] B. Leśmian, *Szkice literackie*, s. 544–550; pierwodruk: *W niepojętej zieloności*, „Pion” 1934, nr 23. Zob. także Ż. Nalewajk-Turecka, *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2; I. Migal, *Leśmiana w język rosyjski wyprawa*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6. Migal pisze: „Z kultury ukraińskiej zostały w twórczości Leśmiana pejzaże i motywy ludowe. Weselne pieśni ukraińskie

Zdumiewać może – w przypadku projektów poetyckich tak zasadniczo różnych – zaskakująca zgodność w przyznawaniu roli pierwszoplanowej czynnikowi muzycznemu, jak gdybyśmy wszyscy byli „uczestnikami rytmu powszechnego”²³. Dycki wydaje się nawiązywać do takiej koncepcji poezji, która – przy całej odmienności, zróżnicowaniu i czasowej odległości przywołanych tu propozycji – rytmowi przyznaje moc demiurgiczną w kreowaniu mowy poetyckiej. Czy to znaczy, że Dyckiemu bliskie jest stanowisko Leśmiana? Dla autora *Napoju cienistego* rytm poezji wynikał z prapoczątków i najgłębszej istoty bytu, był fundamentalnym, dynamicznym pierwiastkiem świata; wedle niego słowa dzięki rytmowi:

odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia, przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – pomimo różnic – tożsamości. W poczuciu tego pokrewieństwa i tożsamości łączą się skwapliwie – barwa z kształtem, kształt z wonią, woń z dźwiękiem, przywracając całemu światu jego jedynolliwość²⁴.

Wiara w ontologiczne wymiary rytmu i jego sensotwórcze działanie nie jest już dostępna Dyckiemu, choć rytmizujące powtórzenia w jego poezji mają także znaczenie fundamentalne, inną jednak rolę, trudniej pochwytaną i bardziej niejednoznaczną, odgrywają. Z Leśmianem łączy go przekonanie o wyjątkowej wadze czynnika muzycznego, który jako jedyny jest w stanie oddać to, co wymyka się semantyce poszczególnych słów i tokowi dyskursywnemu. Jednak autora *Dziejów rodzin polskich* nie animuje

mają wiele wspólnego z poezją polskiego poety. Jest w nich tak wiele wyrazów czułości, jak w *Łące*” (s. 197).

²³ B. Leśmian, *dz. cyt.*, s. 55.

²⁴ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, s. 42.

przekonanie o możliwości kontaktu poprzez „żywe słowo” z tajemnym źródłem prabytem. Jego stale ponawiana piosenka wydaje się raczej możliwością nie tyle wypowiedzenia, co wypowiadania własnego, obsesyjnie zapętlonego, ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego, które nigdy w sposób ostateczny i zamknięty nie może zostać wyrażone. Ale jednocześnie staje się jedyną drogą ocalenia przed doświadczeniem nazbyt traumatycznym. Jak słusznie zauważa Alina Świeściak: „bohater Dyckiego jest [...] bytem ekstatycznym. Nie rozumiem, ale ekstatycznie przekraczająca cielesność stanowi dla niego miejsce, w którym «dzieje się» człowieczeństwo”²⁵. I kontynuuje:

[...] podmiot nie referuje wprost swoich traum [...], robi to mimowolnie na innym niż semantyczny poziomie języka. Pozwalając powrócić temu, co depresyjne, poniżej warstwy sensu (w tym, co jest rytmem, inkantacją, niemal magią, a co można nazwać ujawnioną językowo, choć mimowolnie obsesją albo – za Foucaultem – szaleństwem), podmiot wytwarza stan idealnej ambiwalencji – zamyka się w świecie depresji, a równocześnie wychodzi w kierunku twórczej *katharsis*. To, co poniżej słowa i sensu, zarówno ujawnia podmiotowe obsesje, jak i działa przeciw nim. Uśmierca podmiot i daje mu szansę na zmartwychwstanie²⁶.

Zapytajmy raz jeszcze: czemu służy w poezji Dyckiego zwrot ku odległej, mitycznej przeszłości, ku archaicznym początkom poezji, ponowne ścisłe połączenie słowa i muzyki, powrót do przednowoczesnego sposobu poezjowania? Wydaje się, że w ten sposób poeta poszukuje (pomimo braku wiary, nadziei, zaufania, opresyjnego doświadczenia etc.) utraconego sensu świata i egzystencji; że ta szczególna forma obrzędowości stanowić może wyraz tęsknoty

²⁵ A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 166.

²⁶ Tamże, s. 177–178.

i głębokiej potrzeby (od)zyskiwania – poprzez język i w języku, ale z wykorzystaniem przede wszystkim jego potencjału brzmieniowego – jakiegoś fundamentalnie pierwotnego wymiaru istnienia. To próba dotarcia tam, gdzie „natura autentyczniejsza, głębsza, nie oddzielona jeszcze od kosmiczno-metafizycznej całości wszechświata”²⁷ – właśnie rytm, żywioł muzyczny, stać się może drogą odkrywania takich obszarów bytu, które poza rytuałem (choćby tylko artystycznym) pozostają całkowicie niedostępne. To, można by powiedzieć, jakiś rodzaj świeckiej postmistryjności w ponowoczesnym świecie, w którym już niepodobna bez wątpliwości wierzyć w rewelatorskie działanie poezji.

Tropiczny sposób przejawiania się obrzędowości (i mitycznej, i ludowej) odsłania także silne dążenie do kulturowania najbliższej lokalnej wspólnoty, zarówno w sensie przestrzennym (Wólka Krowicka i okolice), jak i duchowym; poszukiwanie własnych korzeni, a właściwie ustanawianie ich bytu językowego, to jednocześnie budowanie swojego miejsca na ziemi poprzez związki z konkretnymi ludźmi, z rodzimą kulturą i obyczajowością²⁸. Z tym wiąże się także elegijny charakter tej poezji, w której powtórzenie spełnia funkcję nieustającego oplakiwania tych, którzy odeszli, a właściwie w pamięci poety ciągle odchodzą. Nie chodzi tu, oczywiście, o prostą reaktywację jakiegoś pradawnego wzorca rytualno-artystycznego, ani o wskrzeszenie mitu poety pierwotnego, ale o dostrzeżenie w poezji Dyckiego śladów zmityzowanej postaci jakiegoś (współcześnie zapomnianego? odrzuconego? ukrytego?) archaiczno-etnicznego modelu doświadczania rzeczywistości, owych „przestrzeni pastuszka” (od)zyskiwanych w zrytmizowanym języku. A dzieje się to poprzez puszczenie w ruch mechanizmu powtórzeń i reaktywację muzycznego potencjału

²⁷ S. Balbus, *dz. cyt.*, s. 467.

²⁸ Dlatego stale powracają te same postaci i pojawiają się słowa z języków ukraińskiego i chachłackiego.

języka. Anna Chęćka-Gotkowicz, rozważając sposoby rozumienia muzyki po zwrocie afektywnym, zauważa:

Siła muzyki tkwi w tym, że nie musi opowiadać historii, zaś jej miłośnicy czerpią przyjemność z poddawania się przepływowi napięć i odprężeń obecnych w strukturach dźwiękowych. Logika tych struktur ma czysto muzyczny charakter. I zadziwiająco blisko jej do logiki, która rządzi światem emocji²⁹.

Poezja Tkaczyszyna z emocji wynika i w równym stopniu je budzi, wpisując się w afektywny model komunikacyjny, w którym ten, kto komunikat nadaje, i ten, kto go odbiera połączeni zostają żywą i dynamiczną więzią przede wszystkim emocjonalną³⁰.

Konieczne trzeba jednak podkreślić, że mediumicznorepetytywny tok Dyckiego jest w równej mierze magicznym rytuałem, co inscenizowanym spektaklem, a poeta jednocześnie odprawiającym obrzęd kapłanem-śpiewakiem, co grającym tę rolę aktorem. W *Światopoglądzie dionizyjskim* Fryderyk Nietzsche, sprzeciwiając się apollińskiej sztuce pozorów, tak godził przeciwieństwa wzniosłości i komizmu:

Przed wszystkim trzeba było owe doznania wstrętu, myśli o okropieństwie i absurdzie życia przemienić w wyobrażenia, z którymi można by żyć. Te zaś to wzniosłość jako artystyczne uśmierzenie odrazy i komizm jako artystyczne rozbrojenie

²⁹ A. Chęćka-Gotkowicz, *Słuchanie „afektywne” jako strategia interpretacyjna. Współczesna estetyka filozoficzna wobec problemu rozumienia muzyki*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej i A. Daukszy, Warszawa 2015, s. 617.

³⁰ Por. z podobnymi sądami Aliny Świeściak: „Pojawiając się w rytmie wahadłowym, mantrowym, inkantacyjnym, język jest nie tyle narzędziem komunikowania (abstrahuję w tym momencie od jego poetyckiej funkcji, która zresztą zbliża się tym samym do własnej genezy, czyli związku z muzycznością), ile oddziaływania” (A. Świeściak, *dz. cyt.*, s. 180).

ohydy. Te dwa splecione ze sobą elementy zostają połączone w dzieło sztuki, które naśladuje upojenie, które z upojeniem igra [wyróżn. – K.P.]³¹.

I jeszcze:

W aktorze rozpoznajemy człowieka dionizyjskiego, instynktownego poete, śpiewaka, tancerza, ale jako odgrywanego człowieka dionizyjskiego [wyróżn. – K.P.]. Aktor usiłuje osiągnąć swój pierwowzór przez wstrząs wzniosłości lub wstrząs śmiechu, wykracza poza piękno, ale nie szuka prawdy. Pozostaje w zawieszeniu między pięknem a prawdą³².

Trans poezji Dyckiego też jest teatralizowany. Inaczej być nie może – w świecie śmiesznym i strasznym, trywialnym i wzniosłym jednocześnie, w świecie dawno pozbawionym symbolicznego porządku czy aksjologicznej hierarchii. Odgrywane misterium nie jest tu kwestionowane, ani tym bardziej ośmieszane. Naśladowanie jest interpretacją, która w tym przypadku – choć ujawnia słabość dzisiejszego języka poetyckiego – to nie neguje źródłowej siły poezji. Przekonanie to Dycki wyraża *expressis verbis* w tomie *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*: „dobrze wiemy / że poezja nie przemawia z tą / samą siłą co drzewiej”³³, a także w refrenicznie powracającej rozpisanej na wiele wariantów frazie w tomie wcześniejszym: „nigdy przenigdy / nie pogodzę się z nieprzydatnością / poezji”³⁴.

Tkaczyszyn-Dycki, wypowiadając niekończące się inkantacje, nie wierzy bezwarunkowo w moc słowa poetyckiego. W języku przecież często eksponuje jego

³¹ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, wybrał, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 2004, s. 52.

³² Tamże.

³³ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków 2016, s. 19.

³⁴ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, Wrocław 2011, s. 11.

retoryczno-ironiczny potencjał. Ale także mocy poezji nie kwestionuje. Jak słusznie zauważa Krzysztof Hoffman:

Bohater Dyckiego, doświadczając niedowierzania w retoryczność, doświadczając retoryczności w niedowierzaniu, nie poddaje się egzegezie wyznaczającemu twarde podziały, definicje, typologie. Niezależnie od określenia owych postaw: jako *homo rhetoricus* i *homo seriusus*, błazna i kapłana [...]. Dycki – za sprawą niedowierzania – zawsze staje po stronie pierwszego z nich, ten zaś kto oczekuje pewnych odpowiedzi, po stronie drugiego³⁵.

Jako poeta (po)nowoczesny w równym stopniu transowi ekstatycznego mówienia podlega, jak i w jego sprawczą siłę wąpi. Starając się przekroczyć tę aporię, przekracza granicę semantyki, wyzyskuje zaś prozodyjny walor języka³⁶, tylko zaśpiew – jak chce wierzyć – niesie bowiem

³⁵ K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012, s. 93–94.

³⁶ Warto w tym miejscu przytoczyć ciekawą interpretację Bakowskich *Uwag śmierci niechybnej*, dokonaną przez Pawła Bukowca: „Józef Baka jest poetą religijnym [...] przede wszystkim dlatego, że poddając swe mówienie obcej logice (nie absurdowi!) przemożnego rytmu [...], udatnie reprezentuje unikatowe mistyczne i maniczne doświadczenie śmierci. Niewątpliwie jest to doświadczenie duchowe, poza- i ponadintelektualne. Jego najważniejszym nośnikiem, wehikułem reprezentacji staje się wcale nie *logos* tej poezji, lecz jej *lexis*, a zwłaszcza [...] jej podległość obcej, niedyskursywnej logice przemożnego rytmu. [...] Schronienie przed groźbą skażenia słowa mistycznego ludzką gnuśnością znajduje ojciec Baka w zawierzeniu go bez reszty obcemu, niedyskursywnemu porządkowi przemożnego rytmu. Ucieka przed potencjalną machinalnością aktu słownej reprezentacji duchowego obcowania ze śmiercią, czyli mówienia o śmierci [...] w mechaniczność rytmicznej organizacji tegoż aktu, w mówienie śmiercią, mówienie «śmierci niechybnej». W manicznej redukcji zdań do słów, słów do sylab ocala idiomatyczny ślad i drogę mistycznego doświadczenia” (P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015,

jakieś ukojenie, bo otwiera to, co, zdawać się mogło, od dawna już utracone: jedność poezji i bytu. Jedność nie ma tu charakteru stabilnego fundamentu ontologicznego, ale jest nietrwałą i zawsze tymczasową przestrzenią, która jednak ma tę cenną właściwość, że staje się dla poety jedynym, jaki w ogóle istnieje, obszarem możliwym do zamieszkiwania – twórczego i egzystencjalnego. Dlatego też wybór jego wierszy z lat 1989–2003 nosi tytuł: *Poezja jako miejsce na ziemi*³⁷. Wszechobecny, natrętny rytm Dyckiego swoją uporczywą, obsesyjną obecnością odsłania bowiem i aktywizuje plan metatekstowy. Zintensyfikowany wzorec repetycji, eksponując sam siebie, staje się tu najważniejszym nośnikiem funkcji poetyckiej, wskazując na niekończącą się procesualność ponawianego nieustannie wiersza jako na ostateczny i najważniejszy cel transu poety.

s. 95). Tylko w pierwszym momencie wydawać się może, że nie łączy powyższych rozpoznań dotyczących barokowego poety z Tkaczyszynem-Dyckim. Pomędzy nimi dostrzec jednak można ciekawą analogię. Tak jak Baka nie tyle mówi o śmierci, co „przemownym rytmem udatnie reprezentuje doświadczenie śmierci”, tak autor *Kochanki Norwida* nieustannymi repetycjami nie tyle mówi o poezji, co na nią, jako na efekt swych zabiegów wskazuje: nie tyle mówi o poezji, co mówi poezję. Wymiar metatekstowy staje się więc wyjątkowo ważny.

³⁷ Pisał Krzysztof Hoffmann: „[...] wersy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego są deklaratywnym poszukiwaniem mocy performatywu. Chęcią, aby kreślone [...] słowa stały się ostoją, dla tego, kto pisze [...]. Inaczej rzecz ujmując, nie ma innego domu dla poety [...] niż dom wiersza, a zarazem wie on – a wie-dza jego jest tym dotkliwsza, iż jest bardziej świadomy niż inni użytkownicy języka, iż wiersz to przestrzeń ruchomych znaczeń – że wiersz jedynie przenosi sens, który wyłania się z miejsca nieznanego [...] podąża w kierunku, którego nie można ani zaprogramować, ani przewidzieć [...]. Dycio z wierszy ma dom jedyny możliwy i jednocześnie jest rozdzierająco bezdomny” (K. Hoffmann, *dz. cyt.*, s. 40).

CO ROBIĄ DWIE MAŁE DZIEWCZYNKI? O DWU PÓŻNYCH WIERSZACH WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

Odpowiedź na tak postawione pytanie jest, zdawać by się mogło, prosta i oczywista, jeśli tylko wiemy, o jakie dwie Małe Dziewczynki chodzi. Dziewczynka pierwsza – z wiersza *Może to wszystko* (*Koniec i początek*, 1993) – przyszywa sobie guzik do rękawa; o tym, co robi Dziewczynka druga, informuje wprost tytuł wiersza pochodzącego z tomu *Chwila* (2002): *Mała dziewczynka ściąga obrus*. Jednak dla każdego, kto choć trochę zdołał poznać skłonność autorki *Soli* do „oglądania rzeczy z sześciu stron” (*Do arki*)¹, taka odpowiedź satysfakcjonująca być nie może. W tej poezji każde zdarzenie powszechnie uważane za zwykłe i banalne, skrywa swe istotne, a przynajmniej nieoczywiste znaczenie. Można powiedzieć, parafrazując słowa samej Szymborskiej, że „Trudno tu obejść się bez komentarza. / To nie są wcale obrazki niewinne” (*Ludzie na moście*)².

Co zatem te obrazki ukazują? Jaki sens głębszy skrywają? Jakie znaczenia niosą? Spróbuję je tutaj przeczytać, koncentrując się jednak nie tyle na całości, co na szczególe, ponieważ to szczegół właśnie zdaje się nieść w tej twórczości treści i sensy najistotniejsze.

Wiersz *Może to wszystko* próbuje określić i wskazać jakieś ponadziemskie, ponadczasne ramy ludzkiego życia; próbuje poprzez nieco żartobliwe stawianie kolejnych pytań i mnożenie wątpliwości. Może więc „to – nasze,

¹ W. Szymborska, *Ludzie na moście*, Warszawa 1986, s. 38.

² Tamże, s. 44.

ludzkie – wszystko / dzieje się” w nadplanetarnym i nadgwiazdnym, kosmicznym „laboratorium?”, w którym jakieś wyższe instancje wykonują swoje odwieczne eksperymenty. A my, „pokolenia próbne” jesteście „brani – każde z osobna – w szczypczyki”, bądźz przeciwnie – pozostawieni własnemu losowi i tylko czasem, z rzadka monitorowani. To krótkie sprawozdanie z zaproponowanej przez Szymborską próby obmyślenia światów, czy raczej zaświatów, uświadamia, że taka wersja transcendentnych bytów wyłaniających się na zasadzie prawdopodobnego przypadku, obiera ludzkiemu istnieniu konieczność i celowość. Myślenie probabilistyczne kwestionuje niepodważalne, zdawać by się mogło, i uprzywilejowane miejsce człowieka w bycie i włącza go w domenę całkowitej przypadkowości.

Sądzić by można, że ostania strofa wiersza przynosi inny wizerunek kosmicznego laboratorium, życzliwszy i przychylniejszy człowiekowi:

Oto mała dziewczynka na wielkim ekranie
przyszywa sobie guzik do rękawa.

Czujniki pogwizdują,
personel się zbiega.
Ach cóż to za istotka
z bijącym w środku serduszkiem!
Jaka wdzięczna powaga
w przewlekaniu nitki!
Zawiadomić Szefa,
niech przyjdzie i sam popatrzy!

*(Może to wszystko)*³

Po pierwsze – w przeciwieństwie do samych pytań budujących hipotezy w czterech pierwszych zwrotkach – na tę składają się zdania twierdzące i wykrzyknikowe;

³ W. Szymborska, *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 31.

twierdzące opisują to, co dzieje się w laboratorium, wykrzyknikowe – prezentują reakcje i emocje niebieskiego, chciałoby się powiedzieć, personelu wywołane tym, co wiadać na ekranie. Czyżby więc na końcu wiersza zatriumfowała pewność? Wiara w istnienie kosmicznych mocy, które patrzą na nas z zainteresowaniem, emocjonalnym zaangażowaniem, ba, może nawet z podziwem?

Szyborska naiwna nie jest; cała odmienność strofy ostatniej nie jest świadectwem uzyskania pewności, co do sposobu istnienia i funkcjonowania wyższych instancji, lecz wynika z radykalnej zmiany optyki. Warto zauważyć, że omawiany wiersz łączy dwa punkty widzenia. W czterech pierwszych strofach dominuje perspektywa, z jakiej postrzega człowieka i kosmos właśnie mała dziewczynka, która może niedawno przeczytała fantastyczno-naukową książkę, wykonała doświadczenie w szkolnym laboratorium posługując się szczypczykami i rozwiązała to znane wszystkim zadanie o pociągu, który ma przebyć drogę z punktu A do punktu B. W zwrotce ostatniej to nie perspektywa dziecka wyznacza optykę podmiotu, choć w warstwie, by tak rzec, fabularno-sytuacyjnej i stylistycznej – jest ciągle obecna. Teraz jednak za tym zewnętrznym sztafażem ukrywa się podmiot autorski, bliski samej Szyborskiej.

Jeżeli bowiem o transcendencji nic pewnego wiedzieć nie można, to – mówi, jak się zdaje, Szyborska – pozostaje to, co jest pewne: Mała Dziewczynka, która przyszywa sobie guzik do rękawa. Ona – w przeciwieństwie do abstrakcyjnych rozważań i dywagacji – jest realna i konkretna. I Szyborska jest po stronie tej Małej Dziewczynki, po stronie każdej poszczególności i jednostkowości (jak to pokazała już w tomie *Wielka liczba*), z nią solidaryzuje się wobec czy przeciw obojętności nieprzenikliwego, zimnego kosmicznego laboratorium. I owej czynności tak błahej, przyszywaniu guzika do rękawa, nadaje znaczenie wyjątkowe – poprzez jej utrwalenie czyni to samo,

co „buntownik” Hiroshige Utagawa (*Ludzie na moście*), zatrzymuje czas. Więcej nawet – ukazuje heroizm człowieka, jego istnienia i wysiłku wobec niepoznawalnych, może pustych, przestworzy⁴.

Dlaczego wybór padł na Małą Dziewczynkę? Dlaczego to właśnie ona staje się swoistą ikoną ludzkiej kondycji (a nie np. jakiś mędrzec czy kapłan albo chociaż dorosła kobieta gotująca obiad czy mężczyzna rąbiący drzewo)? Co w Małej Dziewczyńce tak zachwyca, można podejrzewać, że nie tyle niebieski personel, co samą Szymborską? Odpowiadając słowami wiersza: „wdzięczna powaga w przewlekaniu nitki”, a więc sposób, w jaki ta czynność jest wykonywana. To dzieci angażują się całkowicie w to, co robią; to je pochłania bez reszty zabawa, gra, sznurowanie butów, nakładanie ubrania, przyszywanie guzika. I dla Szymborskiej, jak się zdaje, to ma wartość wyjątkową: zaangażowanie, umiejętność bycia w tym, co się w danej chwili robi. Nawet jeśli jest to czynność, sądzić by można, tak nieważna, jak przyszywanie guzika.

Ilekcóż czytam ten wiersz Szymborskiej przypomina mi się słynny obraz Jana Vermeera *Koronczarka*. Dzieje się tak nie tylko prawem wolnych skojarzeń, ale zapewne dlatego, że malarstwo mistrza z Delft fascynowało również Szymborską, czemu dała wyraz, pisząc: „We śnie maluję jak Vermeer” (*Pochwała snów*), jak i dlatego, że jego koronczarka to wizerunek pilności i sumiennosci. Na obrazie także nie widać rezultatu pracy, a jedynie proces, który do niego prowadzi. Artysta nie tylko – jak pisze, autor monografii Vermeera, John Nash – „prezentuje wzór do naśladowania, lecz [obraz – dop. K.P.] sam przez się jest także pouczający. Trzeba go oglądać z taką pilnością, z jaką

⁴ Szerzej na temat tego wiersza i pod nieco innym kątem pisałam w tekście „Może to wszystko”. *Pytania o transcendencję*, [w:] *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje*, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1996, s. 113–127.

swoją pracę wykonuje dziewczyna. Bo nawet to, co wydawać się może w tym obrazie oczywiste, nie jest dane widzowi wprost, do prawdy zawartej w nim dojść można poprzez skupienie⁵. Podobnie uważnie trzeba przyglądać się obrazowi w wierszu Szymborskiej.

Ludzkie życie wobec nieprzenikliwości niebios ma swoją niekwestionowaną wartość, a buduje się ona, mówi Szymborska, poprzez „trwanie przy swoim zamiarze” – na przykład więc przez konsekwentne „przyszywanie guzika” – cierpliwie, w skupieniu, z zaangażowaniem. Nie ma czynności błahych czy nieważnych, jeśli wykonywane są uważnie i z oddaniem, bo to one właśnie sprawiają, że chwila jakby rozciąga się i trwa, wstrzymując przemijanie. To może jedyny dany nam rodzaj nieśmiertelności?

Wiersz *Mała dziewczynka ściąga obrus* zainspirowany został pewnym konkretnym wydarzeniem. Jak opowiada sekretarz Szymborskiej, Michał Rusinek:

Gdzieś w połowie 2000 roku dawałem akurat śniadanie mojej córeczce Natalii i przy okazji sam budziłem się jakąś kawą, kiedy zadzwonił telefon. Odwróciłem się, żeby odebrać. Szefowa. Chwilę rozmawialiśmy, po czym widzę, że moje dziecko cały obrus ze swoją kaszką i moją kawą ściąga na ziemię. Jęknąłem głucho do słuchawki, oczekując jakichś konsolacji, tymczasem słyszę: „Wie pan co, to jest temat na wiersz”⁶.

Oczywiście Szymborskiej nie szło jedynie o opisanie tego jednostkowego zdarzenia, jak sama zresztą powiedziała: „Tak, ten wiersz powstał w związku z pojawieniem się na świecie córki Michała Rusinka Natalii, którą nazywam Pucą. Ale chcę zaznaczyć, że od razu przypomniałam

⁵ J.M. Nash, *Vermeer*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1998, s. 112–113.

⁶ A. Bikont, J. Szczęsna, *Pierwsza poetka i jej pierwszy sekretarz*, „Wysokie Obcasy” 2003, nr 45 (dodatek do „Gazety Wyborczej”), s. 9.

sobie też inne dzieci ściągające obrusy, bo już miałam w pamięci takie przypadki...⁷.

A więc sytuacja opisana w wierszu to, można powiedzieć, swoista wypadkowa tych wszystkich przypadków:

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Trzeba im w tym pomagać,
przesuwać, popychać,
brać z miejsca i przenosić.

Nie każde tego chcą, na przykład szafa,
kredens, nieustępliwe ściany, stół.

Ale już obrus na upartym stole
– jeżeli dobrze chwycony za brzegi –
objawia chęć do jazdy.

A na obrusie szklanki, talerzyki,
dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka
aż trzęsą się z ochoty.

Bardzo ciekawe,
jaki ruch wybiorą,
kiedy się już zachwieją na krawędzi:
wędrownkę po suficie?
lot dokoła lampy?
skok na parapet okna, a stamtąd na drzewo?

⁷ *Trudno jest wspinać się do wiersza. O najnowszym tomiku, pierwszym po otrzymaniu Nagrody Nobla z Wisławą Szymborską rozmawia Joanna Szczęsna, „Gazeta Świąteczna” 2002, nr 203 (31.08), s. 8.*

Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego.
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ta próba dokonana być musi.
I będzie.

(*Mała dziewczynka ściąga obrus*)⁸

Ten wiersz od razu stał się przedmiotem bacznej uwagi czytelników. Marian Stala w recenzji z *Chwili* uczynił z niego punkt centralny rozważań, nazywając najpogodniejszym w tej książce arcydziełem, a także „małym traktatem filozoficzno-teologicznym, rozważającym problem swobodnego działania i poznawania świata”⁹. Z kolei Czesław Miłosz na wstępie swego artykułu *Szyborska i Wielki Inkwizytor* pisał: „Wzruszający to wiersz Szyborskiej o zdumieniu, z jakim my wszyscy kiedyś odkrywaliśmy działanie świata. Zaliczymy ten wiersz do sfery zawsze nam drogiej niewinności. W istocie nie jest on niewinny”. W zakończeniu zaś, konkludował: „[...] pod niewinnym wierszem Szyborskiej kryje się przepaść, w którą można zapuszczać się bez końca, jakiś ciemny labirynt, który, chcąc, nie chcąc, zwiedzamy w ciągu – naszego życia”¹⁰.

⁸ W. Szyborska, *Chwila*, Kraków 2002, s. 19–20.

⁹ M. Stala, *Pan Newton i mała dziewczynka. Notatka o nowej książce Wisławy Szyborskiej*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 36, s. 12.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Szyborska i Wielki Inkwizytor*, „Dekada Literacka” 2003, nr 6, s. 7 i 10. Ponieważ interpretacja Miłosza idzie w innym kierunku niż moja, warto tu przytoczyć jej najwyrazistszy fragment: „Mała Dziewczynka ma przed sobą liczne odkrycia, które sprowadzają się do tego samego, że istnieje czas i w nim odbywa się dorastanie, dojrzałość, starość i śmierć. Odkryje też nie dającą się odwrócić utratę osób jej bliskich. Zrozumie również, że co się stało, już się nie odstanie, bo czas mocą niepojętych zrządeń działa w jednym tylko kierunku. Innymi słowy pozna, że prawo ciężenia inaczej można nazwać

Ten tekst, podobnie, jak poprzedni, organizuje poetyka punktu widzenia. Podmiotem, przynajmniej do pewnego momentu, też jest dziecko i to ono w charakterystyczny dla siebie sposób postrzega to, co się dzieje, czy to, co się dziać może; dlatego personifikacja przedmiotów, które „chcą” się ruszać, „objawiają chęć do jazdy” czy aż „trzęsą się z ochoty” nie służy ich psychizacji, lecz oddaje sposób postrzegania i pojmowania typowy dla Małej Dziewczynki. To dla niej nie jest oczywisty finał przeprowadzanego właśnie eksperymentu, ją ciekawi, „jaki ruch wybiorą” szklanki, talerzyki i miseczka, bo dziecko nie posiada jeszcze żadnej utrwalonej i skodyfikowanej wiedzy, żadnych pewnych i ostatecznych sądów na temat rzeczywistości. I dlatego wszystko w tym świecie jest jeszcze możliwe, w nim rozpościera się obszar niczym nieograniczonej – również przez rozum i wiedzę – wolności. Dlatego wszystko jest równie prawdopodobne; co się wydarzy, trudno przewidzieć – nie ma żadnego wzoru, matrycy, modelu, wedle którego sprawy się potoczą. Co się wydarzy – można jedynie sprawdzić naocznie, poprzez doświadczenie.

Pan Newton nie ma nic do tego
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ma rację Marian Stala, gdy pisze, że „Pan Newton, zobaczony w ten sposób, jest strażnikiem świata, w konieczny i bezwzględny sposób podporządkowanego prawom natury”¹¹, ma również rację, gdy dostrzega w nim figurę Boga;

prawem rzeczy koniecznych, połączonych ze sobą w łańcuch przyczyn i skutków. I rzec można, że wszystko inne, cała feeria wrażeń, dźwięku, koloru, dotyku jest jedynie powabną dekoracją, poza którą kryje się konieczność” (s. 7).

¹¹ M. Stala, *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o „Chwili”*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 46 (dodatek „Książki w Tygodniku”), s. 9.

trudno się jednak z nim w pełni zgodzić, gdy twierdzi, że „Nie jest to, wedle Szymborskiej, postać budząca sympatię i zaufanie”. I kontynuuje: „Ściślej: nie budzi zaufania wymyślony przez te postać świat i rządzące nim prawa”¹². Myślę, że żartobliwy, lecz chyba w nikłym stopniu szyderczy, a już tym bardziej nie bluźnierczy, jest obrazek Newtona-Boga wychylającego się z za chmurek i wymachującego rękoma (a nie np. grożącego palcem!). To ożywiony obrazek z lekcji religii, zupełnie inny od tego, wpisanego w wiersz *Noc z Wołania do Yeti*, w którym podmiot, też mała dziewczynka, przyjmuje postawę buntu w stosunku do Boga, skazującego Izaaka, syna Abrahama:

Czeka Pan Bóg
i z balkonu chmur spoziera,
czy się ładnie, czy się równo
stos zapali
i zobaczy,
jak na przekór się umiera,
bo ja umrę, nie pozwolę się ocalić!

(*Noc*)¹³

Teraz Szymborską nie prawa natury, odkryte przez Newtona, i nie boski porządek świata interesują, interesuje ją Mała Dziewczynka, która ściąga obrus. A to znaczy, że ten gest trzeba potraktować jako metaforyczny skrót sytuacji ogólniejszej.

Sądzę, że Szymborska wskazuje tutaj tę drogę, która jest, według niej, drogą najistotniejszego, bo nie-sklamanego, bezpośredniego poznania – doświadczenia. Tylko to, czego doświadczyliśmy, co bezpośrednio, na własnej skórze, odczuliśmy i przeżyliśmy daje nam wiedzę prawdziwą.

¹² Tamże.

¹³ W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2000, s. 25.

Tylko doświadczenie do niej prowadzi. Choćby nawet „ogień, nie mógł zdobyć się na nic innego, jak sparzyć po raz drugi ufny palec” (*Rozmowa z dzieckiem*).

Przed wieloma już laty, w tomie *Wszelki wypadek*, opublikowany został wiersz, który stanowić może świadectwo szczególnego stosunku Szymborskiej do dziecka i do jego nie tak niewinnych, jakby się mogło wydawać, eksperymentów:

Mistrz od niedawna jest wśród nas.
Dlatego czai się ze wszystkich kątów.
Zaslania twarz rękami i patrzy przez szparkę.
Staje czołem do ściany, potem odwraca się nagle.

Mistrz odrzuca z niesmakiem absurdalną myśl,
że stół spuszczone z oka musi być stołem bez przerwy,
że krzesło za plecami tkwi w granicach krzesła
i nawet nie próbuje skorzystać z okazji.

(*Wywiad z dzieckiem*)¹⁴

Jak pisze Piotr Michałowski, komentując ten wiersz:

Drogę wyzwolenia z rutynowego oglądu świata ujawnia ontogeneza: naiwna perspektywa dziecka („potwierdzona” filozoficznie poglądami Berkeley’a), być może, „oczyszcza drzwi percepcji” zbliżając do prawdy? [...]. Skrajny sensualizm to odrzucenie interpretacji rzeczywistości: istnieją tylko elementy w poszczególnych aktach postrzegania; brak natomiast całości spojonej przyczyną i skutkiem. Są więc tylko przypadki, postrzegane przez ów szczególny wypadek, jakim jest podmiot. Jego pozornie uprzywilejowana pozycja – w zerowym punkcie percepcji – nie wynika jednak z przynależności do wyższego gatunku, ale z przelotnej roli: z pojedynczego aktu postrzegania¹⁵.

¹⁴ Tamże, s. 183.

¹⁵ P. Michałowski, *Wzruszający „szczegół niewzruszony”*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus i D. Wojda, Kraków 1996, s. 197.

Mistrzem w tym wierszu jest dziecko. Nasze dwie Małe Dziewczynki też są Mistrzyniami. Dla pierwszej Małej Dziewczynki, przyszywającej guzik do rękawa, najważniejsze jest to, czym się właśnie zajmuje. Jej postawa jest pełna zaangażowania i całkowitego bycia w chwili. Uprawia więc sztukę niezwykle trudną – oddawania się swoim zadaniom i wykonywania ich z pełną uwagą. To wielka umiejętność, dar, może nawet cnota, wszak bez oddania się czemuś czy komuś nie można w sposób prawdziwy kochać; to miłość jest oddaniem się najpełniejszym. Dziewczynka uczy nas w ten sposób uważności w stosunku do tego, co robimy. Według mistrzów duchowych Wschodu, uwaga to jedna z najważniejszych cech. Dla buddysty cała mądrość polega na tym, żeby w każdą codzienną czynność wkładać całą energię uwagi.

Pewien mnich zen został raz zapytany, jaką praktykę medytacji stosuje. Odpowiedział: „Gdy jem, wtedy jem. Gdy siedzę, wtedy siedzę. Gdy stoję, wtedy stoję. Gdy idę, wtedy idę”. Pytający stwierdził: „To przecież nic szczególnego. To przecież wszyscy robimy”. Na to mnich powiedział: „Nie, gdy ty siedzisz, wtedy stoisz. A gdy stoisz, wtedy już jesteś w drodze”¹⁶.

Skupiona uwaga daje głęboki, pełen szacunku kontakt z rzeczywistością i z innymi ludźmi, a nie jedynie z wytworami naszych emocji czy konstrukcjami naszego umysłu. Uwaga budzi do prawdziwego uczestnictwa w dziejących się wydarzeniach, do pełnej obecności w każdej chwili własnego życia.

Drugą Małą Dziewczynkę, ściągającą obrus, charakteryzuje odwaga, umiejętność podejmowania ryzyka i spontaniczność w działaniu. Może nam ona swoją

¹⁶ Cyt. za: A. Grün OSB, *50 aniołów na cały rok. Książka pomagająca kształtować nasze wnętrze*, przeł. A. Makowska, Kielce 2001, s. 125–126.

postawą uświadomić, że tylko drogą osobistego doświadczenia (choćby nieco destrukcyjnego, łamiącego przyjęte zasady – bo przecież każda grzeczna dziewczynka wie, że *tego* robić nie wolno, ale czuje, że musi być też trochę niegrzeczna) możliwe jest prawdziwe poznawanie świata. I że tylko własne doświadczenie otwiera nowe drogi, gdy to, co stare, zużyło się i przestało wystarczać. Wtedy trzeba odważyć się na coś nowego, nie pytając o pozwolenie ani mamy, ani taty, ani pana Newtona – nie pytając o zgodę całego świata. Trzeba się być może nawet narazić na brak akceptacji i zaryzykować, aby odkryć to, co w danej chwili jest do odkrycia.

Obie Małe Dziewczynki odsłaniają przed nami tajemnicę bodaj czy nie największą – jak uczestniczyć w dziejącej się rzeczywistości naszego życia; uczą, jak być w sposób możliwie najpełniejszy w Teraz¹⁷.

Przed wieloma laty Jerzy Kwiatkowski zauważył, że dla autorki *Wołania do Yeti* charakterystyczna jest „postawa filozofa, który udaje dowcipnego gawędziarza”¹⁸. Teraz Szymborska z typową dla siebie lekkością i wirtuozerią, posługując się – tak jak czyniła to już wielokrotnie – niby poetyckim żartem, udzieliła nam w istocie, bez moralizowania i nachalnego pouczenia, lekcji na miarę wielkiego mistrza duchowego, który uczy sztuki życia, jakby mimochodem, opowiadając jedną i drugą „niewinną” historijkę.

¹⁷ Nie zajmuję się w tym szkicu wyraźnymi już przy pierwszej lekturze różnicami pomiędzy tymi wierszami i pomiędzy dwiema Małymi Dziewczynkami. Wydobywam to, co łącząc je, buduje – jak sądzę – wspólną im obu postawę wobec życia.

¹⁸ Cyt. za: J. Łukasiewicz, *Miłość, czyli zmysł udziału. O wierszach Wisławy Szymborskiej*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej*, s. 161.

ZWIERZĘTA (U) SZYMBORSKIEJ, A ZWŁASZCZA SARNA, ANTYLOPA I LWICA

„Nie jestem aż tak zblazowana, żeby w jakiegokolwiek formie życia widzieć normalność. Zwykłych zwierząt nie ma w ogóle i nie było ich nigdy”¹ – na poły tylko żartobliwie wyznała przed laty Szymborska na marginesie lektury książki *O gadach bez sensacji* Teresy Maryańskiej. I temu przekonaniu pozostała konsekwentnie wierna, poświadczając w swej poezji wyjątkowy stosunek do zwierzęcego świata, w której niemal od początku byty animalne zajmują pozycję odrębną i niemal uprzywilejowaną, przecząc homocentrycznemu pogładowi, że „ważne związane jest podobno z nami”². Każde istnienie, poczynając od „korony stworzenia” – jakkolwiek ironicznie by to określenie w kontekście twórczości autorki *Chwili* nie brzmiało – aż po drobiazg najmniejszy, ośmiornicę czy stonogę³, oglądane jest tutaj w perspektywie nie antropo- lecz kosmocentrycznej. Z drugiej zaś strony Szymborska jak najdalej jest od ideologicznego zacierzawienia i przyjmowania fanatyczno-doktrynerskiego tonu; mówi więc o zwierzętach raz tonem serio, raz z humorem, bez protekcjonalizmu i poczucia wyższości, za to z empatią, nierzadko połączoną z czułością. Zwróciła na to uwagę Małgorzata Baranowska, pisząc:

¹ W. Szymborska, *T. Maryańska, „O gadach bez sensacji”*, [w:] W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Kraków 2015, s. 161.

² W. Szymborska, *Widziane z góry*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2000, s. 207.

³ W. Szymborska, *Urodziny*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, s. 182.

No więc tak. Szymborska ma naprawdę rzadki stosunek do zwierząt – rzadki nie tylko w Polsce, rzadki w ogóle, bo nawet ci co deklarują wielką miłość do zwierząt, nie zawsze umieją znaleźć taką miarę w tej hierarchii człowiek-zwierzę. Szymborska po prostu zachowuje się w stosunku do zwierząt w sposób naturalny. Ona obserwuje zwierzęta i zawsze chyba o nich myśli⁴.

Doprecyzujmy: chyba nie tyle myśli w znaczeniu *ratio*, co posługuje się – jak chce John Maxwell Coetzee⁵ – „współczującą wyobraźnią”, która pozwala jej na nie-sentymentalnie, ale też niepozbawione czucia i zrozumienia współbycie ze zwierzętami.

I raz jeszcze Baranowska:

Zwierzęta pełnią w poezji Szymborskiej najrozmaitsze funkcje. Czasem są sumieniem ludzkości, tak jak dwie małpy Bruegla,

⁴ M. Baranowska, *Jaki polny jest ten konik*, [w:] tejże, „*Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć...*” *Szymborska i świat*, Wrocław 1996, s. 59.

⁵ Warto przypomnieć, że słowami swej bohaterki, Elizabeth Costello, Coetzee polemizuje ze stanowiskiem Thomasa Nagela: „[...] dlaczego, na miłość boską, nie mielibyśmy być w stanie wyobrazić sobie egzystencji nietoperza i wejść w przeżycia tego stworzenia. Jak to jest być nietoperzem? Zanim odpowiemy na to pytanie, sugeruje Nagel, musimy doświadczyć życia nietoperza poprzez jego zmysły. Jednak Nagel myli się, a przynajmniej wskazuje nam mylny trop. Być żywym, żyjącym nietoperzem to być pełnym życia, pełnym istnienia stworzeniem. Być w pełni nietoperzem, to tak jak być w pełni człowiekiem. Może jedna pełnia istnienia różni się od drugiej, ale to rzecz drugorzędna. Posiąść tę pełnię to żyć duszą i ciałem. Jednym z określeń pełni istnienia jest radość” (J.M. Coetzee, *Żywy zwierząt*, przeł. A. Dobrzańska-Gadowska, Warszawa 2004, s. 46). Tam właśnie, gdzie czysta racjonalność zawodzi, potrzebna jest „współczująca wyobraźnia”: „w tym miejscu przydałby się poeta, który wyobraziłby sobie, co przeżywają zwierzęta, i wszedł w ich uczucia” (tamże, s. 42).

albo maską człowieka, maską uczuć, tak jak kot w pustym mieszkaniu. Albo są po prostu sobą – zadziwiające, ale również jak kot w pustym mieszkaniu – i to trzeba rozumieć dosłownie. Dla niej zwierzę nie jest rzeczą, ani człowiekiem, to osobny byt. Takim bytem może być również skała, rzecz czy obłok, ale zwierzęta mają jakby wybijające się osobowości na tle natury w tej poezji. Są także jednym z najważniejszych przejawów samego życia⁶.

Można by tu jeszcze kilka kwestii – choćby trybem skrótowego wyliczenia – dopowiedzieć. W związku z *Dwoma małpami Bruegla*⁷ warto byłoby zasygnalizować, że to niemal przypowieść o własnych rachunkach z historią, zarówno w jej uniwersalnym, jak i rodzimym wydaniu, tym z okresu błędów i wypaczeń; że o historycznej zawierusze oglądanej psimi oczami dowiemy się z przypominającego oświeceniowe bajki *Monologu psa zaplątanego w dzieje*, pomieszczonego w tomie *Dwukropek*⁸; że człowiek jest w tej poezji postrzegany jako jedno z ogniw nieustannie dziejącej się ewolucji („ręka z pletwy rodem” w wierszu *Sto pociech*⁹), poeta to „ssak z cudownie upierzoną watermanem ręką” (*Tomasz Mann*¹⁰). Szymborska w tej antropogenezie podąża tropem Pitagorasa, twierdząc wraz z greckim myślicielem, że „wszystkie istoty żywe są ze sobą spokrewnione”¹¹. Przyglądając się

⁶ M. Baranowska, *dz. cyt.*, s. 60.

⁷ W. Szymborska, *Dwie małpy Bruegla*, [w:] *też*, *Wiersze wybrane*, s. 46.

⁸ W. Szymborska, *Monolog psa zaplątanego w dzieje*, [w:] *też*, *Dwukropek*, Kraków 2005, s. 22–24.

⁹ W. Szymborska, *Sto pociech*, [w:] *też*, *Wiersze wybrane*, s. 155–156.

¹⁰ W. Szymborska, *Tomasz Mann*, [w:] *też*, *Wiersze wybrane*, s. 144–145.

¹¹ W. Szymborska, *Prawda i zmyślenie. Porfiriusz, Jamblich, Anonim*, „*Żywyoty Pitagorasa*”, [w:] W. Szymborska, *Wszystkie*

z kolei stosowanej przez Szymborską retoryce należałoby odnotować wielość animalistycznych epitetów, porównań czy przenośni, obecnych – co może zaskakiwać – już w jej pierwszych, socrealistycznych tomach (notabene z wydanego w 1952 roku tomu *Dłatego żyjemy* pochodzą *Zwierzęta cyrkowe*).

Wszystko to można by było skatalogować i zapisać z polonistyczną pedanterią. Nie o to jednak idzie, choć każda z powyżej wymienionych kwestii bez wątpienia warta jest podjęcia. Nieporównanie ważniejsze wydaje się jednak wydobyć zasadniczej motywacji tych wszystkich zabiegów, którą stanowi postawa Szymborskiej, wykraczająca poza jakiegokolwiek doraźne mody, w tym także modę na ekologię. Kto zresztą w Polsce w latach 50. i 60. XX wieku słyszał o ekologii? Postawa, wynikająca z czegoś głębszego i znacznie istotniejszego.

Jak trafnie rzecz rozpoznała Anna Legeżyńska:

Poetycka wyobraźnia Szymborskiej nie podlega [...] koniunkturze, jej ekologia ma większy wymiar. Można powiedzieć, iż jest to „ekofilozofia”, szukająca głębokich uzasadnień dla idei poszanowania autonomii wszelkiego bytu. Ekologiczna wrażliwość Szymborskiej [...] wydaje się właśnie konsekwencją przełożenia prawd lokalnych i tymczasowych na globalne i ponadczasowe: z niechęci do ideologii wyrasta jej postawa tolerancji, która obejmuje nie tylko świat człowieka, ale świat jako taki. Pojęcie wolności jest podstawą tej tolerancji¹².

Gdyby pokusić się o ułożenie atlasu zwierząt Szymborskiej, to znalazłyby się w nim stworzenia duże i bardzo duże obok małych i jeszcze mniejszych; takie, które dawno wyginęły i te, za przetrwanie których my odpowiadamy; byty istniejące (być może) jedynie hipotetycznie (yeti, jeśli istnieje, i jeśli to zwierzę) obok tych najbardziej

lektury nadobowiązkowe, Kraków 2015, s. 717.

¹² A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 65.

domowych i bliskich. Byłyby to więc, wymieńmy przykładowo, obok słynnego kota (w pustym mieszkaniu) i psa: żubr, zebra, sarna, krowa, kret, żuk, strzykwa, mątwą, ptaki (jaskółki, sowy, jastrzębie, wróble), motyle, ryby, świerszcze, otwornice, „ośmiornica i jeszcze stonoga”; a także w zastępstwie jaszczura jego słynny szkielet. I zapewne większość z tych umieszczonych w atlasie stworzeń przyjmowałaby różne zabawne (choć nie błazeńskie) pozy i oglądana byłaby nie chłodnym okiem. W swych zapisach eseistycznych Szymborska wyznawała (nie mogąc odmówić sobie przyjemności zacytowania choćby kilku fragmentów):

[...] żywiłam karygodną, bo czysto estetyczną skłonność do przedziorka, maleńkiego purpurowego pajęczka. Uważałam przedziorka za jeden z najdowcipniejszych wybryków natury, umieszczałam go w czołówce wdzięku i nonszalancji życia. A on tymczasem wysysa sobie najlepsze soki z jabłoni i śliw! [...] Ale – może jednak nie zdradzać przedziorka? Kochać go nadal? Kochać go mimo wszystko?¹³

Zaś po lekturze książki *Jak pływają zwierzęta* przyznawała się do takich mianowicie myśli i uczuć:

[...] pierwotniak hurmaczkiem zwany porusza się na tej mniej więcej zasadzie co pojazd z silnikiem odrzutowym. Wątpię, czy prędko doczekamy się książki technicznej, gdzie by objaśniano silnik odrzutowy powołując się na ruchy hurmaczka. Nie można przecież rzeczy łatwiejszej tłumaczyć za pomocą trudniejszej. Hurmaczek był i pozostaje trudniejszy. Nie umiem powiedzieć, dlaczemu z tego się cieszę, bo że się cieszę to fakt!¹⁴

¹³ W. Szymborska, Sz. Pieniążek, „Gdy zakwitną jabłonie”, [w:] W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 201.

¹⁴ W. Szymborska, K.A. Dobrowolski, „Jak pływają zwierzęta”, [w:] W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 220.

I jeszcze wyznanie dla mnie najważniejsze:

Bez psów nasze życie byłoby smutniejsze, głupsze i gorsze. [...] Oczami duszy widzę już jednak takie dzieło: dwunastotomowe, opatrzone wstępami, posłowiami i przypisami oraz alfabetycznym indeksem psich osobowości szczególnie zasłużonych w wyzwalaniu naszych najlepszych uczuć¹⁵.

Szyborska w rozmowie z Anną Rudnicką i Tadeuszem Nyczkiem ujawniła także jeszcze inne oblicze swej fascynacji zwierzęcym światem:

Mnie się wydaje, że jednak zwierzęta żyją w o wiele większej niewoli... Takie ptaki: bez przerwy w locie w poszukiwaniu muchy, bo one muszą tyle zjeść, ile ważą. Potworność. Ssaki mają lepiej: połączą, pością i mają wolne chwile poza zaspokajaniem głównych potrzeb. Miałam kiedyś wielkie szczęście widzieć wydrę. Bardzo cudowne zwierzątko. Rzadkość. Złapie sobie rybę i połknie i potem ma, cholera, czas na wylegiwanie się na kamieniu, pobaraszkowanie, czas na zabawę. Naprawdę zabawę! Zje i pogrzeje się w słońcu. Więc można powiedzieć, że wydra jest o wiele bardziej wolna. A ptak – nic. Tylko przedłużać gatunek. W naszym pojęciu to przerażające trochę. A kot się bawi. Ktoś powie, że to ćwiczenia zaplanowane przez naturę, żeby zaprawiać do życia. Niemniej to zabawa, czuje się radość, swobodę.

Opowiadając zaś na pytanie: „Wygląda, że nie zardzościsz naturze jej wolności?”, dodała: „Nie, o nie... Nie chciałabym być na miejscu... W ogóle jest bardzo ciężko się z jakimś bytem zamienić”¹⁶.

¹⁵ W. Szyborska, *H. Bauer, „Z psem przez stulecia”*, [w:] W. Szyborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 98.

¹⁶ W. Szyborska, *Jestem po stronie ludzi*, rozmawiali A. Rudnicka i T. Nyczek, „Gazeta Wyborcza” 2012 (2.02), http://wyborcza.pl/1,75410,11074158,Wislawa_Szyborska

Wszystko, co powiedziałam dotychczas to istotne dowody w sprawie. A sprawa jest poważna, bo dotyczy stosunku Szymborskiej do zwierząt. Nie można bowiem postawy autorki *Wołania do Yeti* sprowadzić do czule żartobliwego stosunku do naszych braci mniejszych, do zachwyty nad ich radosnym baraszkowaniem. Postawa Szymborskiej jest o wiele bardziej złożona – łączy bowiem niekłamany podziw i fascynację odmiennością z przerażeniem, wynikającym zarówno z determinizmu praw natury, jak i z okrucieństwa człowieka wobec zwierząt.

Zajmę się teraz dwoma wierszami, których zestawienie – jak sadzę – otwiera inną jeszcze perspektywę i pozwala dostrzec zmianę dominanty w poglądach poetki na temat animalnego świata.

Pierwszy z nich jest dobrze znany – to jeden z najsłynniejszych wierszy Szymborskiej. Dzieje jego recepcji spisał Wojciech Ligęza:

Radość pisania to wiersz szczególnie. Opublikowany po raz pierwszy w „ItD” w roku 1963, przedrukowany w tomie *Sto pociech* (1967), utwór ten rozpoczął wówczas bogatą karierę wśród czytelników i na pewno nie utracił do dziś swej artystycznej atrakcyjności oraz – popularności. Znalazł się w wielu antologiach polskiej poezji. Krytycy powracali często do lektury *Radości pisania*, nieraz w osobnych pracach interpretacyjnych. Liryk stał się w potocznym odbiorze jak gdyby wizytówką, czy może esencjonalnym skrótem całej twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej. [...] W słowniku krytyki opisującej poezję Szymborskiej dwie formuły są szczególnie umiłowane: lekkomyślny ogląd odkrywania nowych światów w literaturze („radość pisania”) oraz poważny namysł nad egzystencjalnym uwikłaniem twórczości artystycznej skierowanej przeciwko śmierci („zemsta ręki śmiertelnej”)¹⁷.

ska__Jestem_po_stronie_ludzi.html, cyt. za: M. Baranowska, dz. cyt., s. 58–59.

¹⁷ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 297–298.

Badacze zatem wydobywali przede wszystkim metatekstowy charakter wiersza, pisząc o „stwarzanej rzeczywistości bez reszty podporządkowanej pisaniu” i o „umowności powoływanych do istnienia obrazów”, o „autonomiczności świata kreowanego”¹⁸. Julian Przyboś zwracał uwagę na konceptualizm tekstu: „każde zdanie biegnie poruszane dowcipnym paradoksem. Prawie każde zdanie jest tutaj wynalazczym obrazem językowym”¹⁹. Mówiono również, że „ja” liryczne podejmuje w żartobliwy sposób Ingardenowską problematykę „quasi-sądów” i „quasi-prawdy” w dziele literackim²⁰.

Przez pryzmat metaznakowości patrzono na *Radość pisania*, gdy wydobywano „«podejrzany» proceder zatrzymania czasu w dziele literackim”²¹; i gdy podkreślano, że jest to wiersz o tym, co może i czego jednocześnie nie może działać poezja, bowiem „skuteczność kreacyjnego aktu jest przez Szymborską konsekwentnie podważana”²². Warto jeszcze zwrócić uwagę na intertekstualny trop – wówczas sarna Szymborskiej pozostaje w ścisłej relacji z sarenką Horacego, u którego, w ramach metafory autotematycznej, sarna to poezja, uciekająca przed myśliwym-poetą²³. Można by tu również dostrzec nawiązania do „rześkiej łani” z Norwidowego tekstu *Do piszących*²⁴. Ale w przypadku tych odczytań eksponujących trwałość znaków kultury, tak jak we wszystkich pozostałych, na pierwszym miejscu znajduje się problematyka, dotycząca specyfiki tekstualnej reprezentacji. *Radość pisania* jest w każdym z powyższych odczytań przede wszystkim

¹⁸ Tamże, s. 301.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 302.

²¹ Tamże, s. 300.

²² Tamże, s. 301.

²³ Zob. tamże, s. 302–303.

²⁴ Zob. tamże, s. 303–304.

konstrukcją językową, deskrypcją pozbawioną związków z rzeczywistością realną, retorycznym gestem, wymierzonym co prawda w egzystencjalne konieczności, ale w ostatecznym rachunku nie mającym wobec nich żadnych szans na wygraną.

Czy nie dałoby się jednak przeczytać tego wiersza inaczej? Wybierzmy kilka fragmentów:

Dokąd biegnie ta [...] sarna [...]?
Dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy?

[...] czają się do skoku
[...] przed którymi nie ma ratunku

spory zapas
myśliwych z przymrużonym okiem,
gotowych zbiec [...] w dół,

otoczyć sarnę, złożyć się do strzału.

pełne wstrzymanych w locie kul

(*Radość pisania*)²⁵

I tak te kule, zgodnie z wolą autorki, zostawię – podobnie jak w poezji – nie osiągną nigdy swego celu. Powyższe, wybrane fragmenty utworu układają się w opowieść o odbywającym się polowaniu, z którego, na szczęście, zwierzę ujdzie cało. Znaczący wydaje mi się wybór, jakiego dokonała Szymborska – a więc fakt, że jako *exemplum* zawieszenia praw działających w świecie, jako przykład zatrzymania czasu mocą kreacyjnego gestu, wybrała właśnie scenę polowania. Można wszak było sięgnąć po tyle innych, równie funkcjonalnych, a z pewnością bardziej spektakularnych zdarzeń, rozgrywających się jedynie w ludzkim świecie. Można było, na przykład, zatrzymać

²⁵ W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, s. 113.

pędzące na siebie pociągi, podtrzymać spadające samoloty, a w wymiarze jednostkowym – ocalić choćby dziecko, mające właśnie spaść z mostu. W świecie wiersza Szymborskiej ocaleje sarna. I nie wydaje mi się, aby był to fakt bez znaczenia bądź mający jedynie uzasadnienie kulturowo-topiczne. Wybór, jakiego dokonała poetka, jednoznacznie określa, jak się zdaje, jej postawę z jednej strony wobec polowania, z drugiej – wobec zwierząt. Szymborska jak najdalsza jest bowiem od „antropocentrycznej ideologii”²⁶ czy od „szowinizmu gatunkowego”²⁷ myśliwych, cechuje ją zaś empatyczne współbycie z osaczoną sarną. Wydaje się, że lektura *Radości pisania* w postawie ekokrytycznej – sprzeciwiającej się traktowaniu tekstu jako tworu czysto estetycznego, pozbawionego związków z rzeczywistością²⁸ – odsłania wyjątkową wrażliwość autorki *Soli* na cierpienie zwierząt; ujawnia także głęboką, nie pozbawioną poczucia winy, odpowiedzialność za pełną okrucieństwa relację człowiek – zwierzę. A nawet więcej – uświadamia, że za gestem ocalenia sarny kryje się nie tylko (i może nawet nie przede wszystkim) manifestacja wolności poetyckiej kreacji, co pełna empatii potrzeba ocalenia innego istnienia, wynikająca z poczucia silnej identyfikacji z jego losem, zagrożonym przez śmierć. Ujawnia się w ten sposób postawa, powiedziałabym, czulej odpowiedzialności. W istocie chodzi więc – jak to ujął Dariusz Czaja – o „współ-czucie i minimalizację niepotrzebnego cierpienia zadawanego zwierzętom. A w szerszym planie, o zawiązanie nowego

²⁶ D. Czaja, *Zwierzęta w klatce (języków)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4 (*Żywoty zwierząt* – numer monograficzny), s. 4.

²⁷ Tamże.

²⁸ Zob. J. Fiedorczyk, G. Jankowicz, *Cyborg w ogrodzie. Założycielskie uwagi o ekokrytyce*, „Ha!art” 2009, nr 1–2 (arkusz „Literatura”), s. 7–9.

przymierza ze zwierzętami”²⁹. To przymierze – szczególnie rodzaj braterstwa, będącego zaprzeczeniem „imperialnej tezy o wyższości człowieka w świecie zwierząt”³⁰, Szymborska poświadcza wyjątkową umiejętnością „myślenia o zwierzętach, myślenia wraz z nimi, czasem: w ich imieniu”³¹. A więc myślenia pozbawionego sentymentalizmu. Jak postulował Peter Singer w *Wyzwoleniu zwierząt*:

[...] obchodzi nas zapobieganie nieszczęściu i cierpieniu; [...] jesteśmy przeciwko dyskryminacji; [...] złem jest zadawanie niepotrzebnych cierpień innym, nawet jeśli nie należą do naszego gatunku; [...] człowiek eksploatuje zwierzęta bezwzględnie i okrutnie; i [...] czas z tym skończyć. [...] Nie „kochamy” zwierząt. Chcemy jednak, by traktowano je tak, jak na to zasługują – jako autonomiczne, odczuwające istoty, a nie jak środki do ludzkich celów (czyli nie tak, jak potraktowano świnie, której mięso właśnie dostaliśmy na kanapkach)³².

Nie wydaje się, aby w *Radości pisania* kwestie, dotyczące instrumentalnego stosunku do zwierząt, w tym także antropologicznego wymiaru polowania, zostały poruszone mimowiednie czy przez przypadek. Tę hipotezę wzmacniają dyskursywne teksty Szymborskiej, których wymowa jest jednoznaczna. Na marginesie książki *Jeleń* Stanisława Dzięgielewskiego czytamy następujący komentarz:

[...] piękne to zwierzę będzie istniało w Europie aż do ostatniego myśliwego. Myśliwi zginąć mu nie pozwolą, bo kto lubi polować, musi mieć na co. Tak tedy myśliwy przemyka przez karty tej książki w podwójnej roli: niszczyliśko-opiekuńczej, jako anioł

²⁹ D. Czaja, *dz. cyt.*, s. 3.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 7.

³² P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęśna, Warszawa 2004, s. 8. Cyt. za: D. Czaja, *dz. cyt.*, s. 7–8.

zagłady i anioł stróż jednocześnie. W prawej ręce dzierży strzelbę, a lewą przesyła jeleniowi całusa. Bodaj najczęściej używanym słowem w książce, oprócz słowa „jelen” i „poroże”, jest „odstrzał”. Odstrzał poprawia rasę, bo eliminuje osobniki uznane za niepełnowartościowe. Odstrzał czuwa nad pożądaną proporcją w ilości samców i samic. Odstrzał reguluje rozmieszczenie zwierzyny, aby mogła dobrze prosperować nie niszcząc nadmiernie materii leśnej i polnej. Odstrzał poprawia nawet urodę jeleni, uniemożliwiając rozród takim egzemplarzom, którym rogi rosną nie tak, tylko tak. Jednym słowem odstrzał działa na różne sposoby dla dobra jeleni i tylko to jest przykre, że one o tym nie wiedzą³³.

Z sarkazmem rozprawia się Szymborska z na pozór tylko przekonującą myśliwską mitologią i frazeologią, i czyni to – co warto podkreślić – już w roku 1973. Zwracam uwagę na tę datę, bo poświadcza ona szczególną, nie motywowaną wówczas jeszcze ruchami ekologicznymi, wrażliwość autorki *Wielkiej liczby* na pełen fałszu język i obłudny sposób argumentowania tych, którzy próbują bronić romantycznej idei polowania, którą wspierać ma dodatkowo racjonalna retoryka, ironicznie przez poetkę potraktowana. Można powiedzieć, że Szymborską cechuje w stosunku do polowania postawa dekonstrukcyjna, w takim sensie o jakim pisał Czaja:

[...] by w rozumieniu polowania wyjść poza to, co bezpośrednio dane i zobaczone, powiedziane i napisane, ku rzeczywistości myślowej, która nie jest dana „naocznie”, ale która mieści się czasem między wierszami, tkwi w dopowiedzeniach i przemilczeniach, wychodzi na jaw dopiero wtedy, kiedy zaczynamy zwracać uwagę na detale z dalszego planu. To rozszczelnienie hermetycznej myśliwskiej narracji, szukanie dziury w całym daje wymierne korzyści, jest poznawczo wzbogacające. Bowiem to tutaj właśnie, w tych skrywanych albo nieświadomionych rewirach najmocniej dochodzi do głosu sfera

³³ W. Szymborska, S. Dzięgielewski, „Jeleń”, [w:] W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 358–359.

fundamentalnych założeń i przesądzeń składających się na mit polowania³⁴.

³⁴ D. Czaja, *Przefarbowany świat. Mitologie polowania*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4, s. 112. Warto zauważyć, że Czaja formułuje powyższe uwagi na podstawie analizy dwóch ważnych książek, które poddają radykalnej krytyce ideologię polowania i dyskurs myśliwski – Zenona Kruczyńskiego *Farba znaczy krew* (Gdańsk 2008) i Tomasza Matkowskiego *Polowaneczko* (Warszawa 2009). Obaj autorzy ukazują drastyczne aspekty polowania po to, by pozbawić je romantycznej otoczki, a ujawnić prawdziwą motywację i „krwawą” realność scen myśliwskich. Przytoczmy dwa fragmenty: „Ze wszystkich horrorów, z morza krwi i wnętrzości, najbardziej zapadły mi w pamięć spojrzenia konających. Oczy sarny, żywe nawet po śmierci. Oko kuropatwy. Kto raz widział z bliska przerażone, zdziwione, a zarazem ufne spojrzenie konającej, skulonej z bólu kuropatwy, ten nie zapomni tego do końca życia. Jest to jakby spojrzenie dziecka, które pyta: Co ze mną robicie? Które naiwnie zwraca się do swoich oprawców: Pomóżcie mi! Coś się ze mną stało strasznego” (T. Matkowski, *Polowaneczko*, s. 120; cyt. za: D. Czaja, *Przefarbowany świat*, s. 116). „Okrażam sarny dużym kołem, niewidzialny i niesłyszalny dla nich. We właściwym momencie obieram kierunek na wprost na nie i przez pszenicę, mokry od wielkiej rosy, idę w ich kierunku. Nie widzę, jak się podnoszą i odchodzą z tego miejsca, ale słyszę szybko po sobie następujące dwa głuche strzały. [...] W pszenicy widać wyraźny, ciemniejszy, zakręcający szlak – ranny rogacz, umykając, otrząsnął srebrzystą rosę z kłosów. [...] Tam leży. Robimy jeszcze kilka powolnych kroków. Widzę go! Podnosi się! Z przestrzeliny w brzuchu wypływają mu jelita. Ojciec rzuca się na niego i zduszonym głosem woła: «Łap go za nogi». Łapię! Rogacz kopie i przeraźliwie beczy! Słabną m i ręce! Nie utrzymam! Boję się, że kopnie mnie w brzuch! Ale rogacz kopie coraz słabiej – ojciec podrzyna mu gardło – zwierzę straszliwie beczy i wiotczeje!” (Z. Kruczyński, *Farba znaczy krew*, s. 26–27; cyt. za: D. Czaja, *Przefarbowany świat*, s. 113). Fragmenty te uświadamiają niezwykle trafność

Świetnie widać taką dekonstrukcyjną postawę Szyborskiej (która nie była wszak jakąś predekonstrukcjonistką!) w podejrzliwej analizie, jakiej poddała fragmenty *Słownika języka łowieckiego* Stanisława Hoppego:

Trzecią treść można wyczytać z cytatów [...]. Np. pod hasłem „przestrzał”: „Stałem nagle w młodniku wobec zawieszonych na dolnych gałęziach smrekowych włóknistych pasm świeżego tłuszczu, widocznie wyrzuconych na zewnątrz przestrzałem i otartych przez uchodzącego niedźwiedzia”. – Pod hasłem „trafić”: „Kura trafiona śmiertelnie – koziółkuje i spada, rażona w ciekę – opuszcza je bezwładnie, ugodzona w płuca – robi świecę...” – Pod hasłem „strzał komorowy”: „Wprawdzie ostatnia kula trafiła w serce dzika i zadała śmierć, ale pierwsze strzały przeszły komorę, a mimo tych celnych strzałów chodził dzik przez trzy godziny...”. Trzy godziny. To bardzo długo³⁵.

To nader lapidarna, ale wiele mówiąca konkluzja. Szyborską zajmuje bowiem nie tyle i nie przede wszystkim leksykalne bogactwo myśliwskiego języka, co zaszyfrowana w nim wiadomość o śmierci zwierząt i o okrucieństwie ludzi. Można zatem zasadnie sądzić, że sarna w *Radości pisania* została uratowana nie jedynie jako retoryczny znak tekstualno-kulturowej reprezentacji, lecz również jako realnie istniejące zwierzę osaczone przez myśliwych.

Drugi wiersz, którym chciałabym się zająć, pochodzi z jednego z ostatnich tomów i nosi tytuł *Zdarzenie*. Nieporównanie mniej znany niż *Radość pisania*, wymaga przypomnienia:

czynionych przed z górą trzydziestoma laty (prekursorskich!) rozpoznań Szyborskiej, która w przeciwieństwie do obu autorów nie była myśliwym.

³⁵ W. Szyborska, S. Hoppe, „*Słownik języka łowieckiego*”, [w:] W. Szyborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 120.

Niebo, ziemia, poranek,
 godzina ósma piętnaście.
 Spokój i cisza
 w pozółkłych trawach sawanny.
 W oddali hebanowiec
 o liściach zawsze zielonych
 i rozłożystych korzeniach.

Wtem jakieś zakłócenie błęgiego bezruchu.
 Dwie chcące żyć istoty zerwane do biegu.
 To antylopa w gwałtownej ucieczce,
 a za nią lwica zziajana i głodna.
 Szanse ich obu są chwilowo równe.
 Pewną nawet przewagę ma uciekająca.
 I gdyby nie ten korzeń,
 co sterczy spod ziemi,
 gdyby nie to potknięcie
 jednego z czterech kopytek,
 gdyby nie ćwierć sekundy
 zachwianego rytmu,
 z czego korzysta lwica
 jednym długim skokiem –

Na pytanie kto winien,
 nic, tylko milczenie.
 Niewinne niebo, *circulus coelestis*.
 Niewinna *terra nutrix*, ziemia żywicielka.
 Niewinny *tempus fugitivum*, czas.
 Niewinna antylopa, *gazela dorcas*.
 Niewinna lwica, *leo massaicus*.
 Niewinny hebanowiec, *diospyros mespiliformis*.
 I obserwator z lornetką przy oczach,
 w takich, jak ten, przypadkach
homo sapiens innocens.

(Zdarzenie)³⁶

³⁶ W. Szymborska, *Dwukropek*, s. 12–13.

Co zostało tu opisane? Zgodnie z tym, co zapowiada tytuł – jedno zdarzenie, jakby wyłączone spośród zdarzeń innych, rozgrywające się w afrykańskim pejzażu, pośród traw sawanny. A jednocześnie w scenerii niczym z moralitetu: na ziemi i pod niebem. To polowanie lwicy na antylopę, zakończone zwycięstwem drapieżnika. Tym razem Szymborska zdarzenia nie powstrzyma, nie wprowadzi go w jakiś inny, choćby metatekstowy porządek, nie będzie nawet próbowała sprzeciwić się swą poezją u prawu natury. Ale Szymborska sama, choć nie wprost, to zdarzenie komentuje. Po pierwsze, znaczące wydaje się zamknięcie podmiotu lirycznego po długim skoku lwicy, jak gdyby słowo poetyckie nie było w stanie towarzyszyć temu, co dzieje się dalej. Po drugie, całą strofę ostatnią można potraktować jako ironiczną konkluzję, mówiącą o niewinności wszystkich *dramatis personae*, dziejących się na naszych oczach krwawych łowów. Cóż można by rzec, taka jest natura i kolej rzeczy... I niepodobna przypisywać temu jakiegokolwiek sensy aksjologiczne czy oceny etyczne³⁷. Szymborska jednak tym wielokrotnie powtórzonym, również w wersji łacińskiej, słowem „niewinny”, kwestionuje właśnie „niewinny” charakter zdarzenia, którego jesteśmy świadkami. Mówi o okrucieństwie praw natury, za które nikt nie ponosi odpowiedzialności (wszak niebo również jest niewinne!), ale które nie może nie przerażać. Człowiek w tym zdarzeniu,

³⁷ Jak słusznie zauważa Dariusz Czaja: „Z całą pewnością: okrucieństwo w naturze nie jest iluzją! Polowanie na inne osobniki, walka między gatunkami, wzajemne zjadanie – to codzienność świata natury. Nie ma żadnego powodu, by pod tym względem przeciwstawiać «niewinną naturę» «złej kulturze». Ale też, zauważmy, że okrucieństwo natury różni się nieco od ludzkich praktyk: nie ma bowiem żadnych konotacji etycznych, dzieje się niejako «poza dobrem i złem». Tylko ludzkie zabijanie podpada pod kwalifikacje etyczne” (D. Czaja, *Przefarbowany świat*, s. 125).

ów „obserwator z lornetką przy oczach” pozostaje *homo sapiens innocens*, choć sposób, w jaki zostaje to powiedziane, przywodzi na myśl te inne przypadki, gdy ów obserwator nie tylko niewinną lornetkę trzyma w dłoni³⁸. A niewinność samego aktu obserwacji? W tekście zatytułowanym *Po cóż patrzeć na zwierzęta?* John Berger pisał:

[patrzeniu – dop. K.P.] towarzyszy [...] ideologiczne przekonanie, że zwierzęta są tymi, które się obserwuje. Fakt, że mogą one obserwować nas, utracił całkowicie znaczenie. Stały się one przedmiotem naszej ciągle poszerzającej się wiedzy. To, co o nich wiemy, jest wykładnikiem naszej władzy, w ten sposób również wykładnikiem tego, co nas od nich oddziela. Im więcej o nich wiemy, tym są nam one dalsze³⁹.

Szymborska sprzeciwi się procesowi uprzedmiotowienia, instrumentalizacji i uzurpacji, ufundowanemu na aroganckim wobec zwierząt poczuciu dominacji oraz zakwestionuje uprzywilejowaną pozycję człowieka w świecie natury.

Trzeci komentarz do *Zdarzenia* przynosi utwór, który w porządku tomu następuje po nim – wiersz *Pociecha* to przewrotna pochwała *happy endów*, będących domeną literackiej kreacji. W świecie realnym – od praw którego czasem Darwin, naoglądawszy się „tylu wymarłych

³⁸ Andrew Linzey, teolog chrześcijański, obala argumentację myśliwych, twierdzących, że polowanie jest jedynie kontynuacją praw, którym podlega cała natura: „ludzie koncentrują, wzmacniają i intensyfikują wszelkie skłonności do przemocy, które istnieją u zwierząt, podnosząc je do esencjonalnego poziomu: oczyszczonego i wielokrotnionego okrucieństwa. Myśliwi nie «imitują» praw natury, oni je tworzą” (A. Linzey, *Animal Theology*, Urbana and Chicago 1995, s. 124; cyt. za: D. Czaja, *Przefarbowany świat*, s. 123).

³⁹ J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 24.

gatunków”, uciekł właśnie w powieściową fikcję – niepodzielnie panuje, jak pisze poetka, „triumf silnych nad słabymi” i rozpaczliwe próby „przetrwania, prędkiej czy później daremne”. Tylko w przestrzeni zmyślonej możliwe są szczęśliwe zakończenia:

a piesek Fido,
zgubiony już w pierwszym rozdziale,
niech znów biega po domu
i szczerka radośnie.

(*Pociecha*)⁴⁰

W realnej przestrzeni lwica (niemal) zawsze dogoni antylopę.

W *Radości pisania* możliwa była jeszcze wiara w ocalającą moc kreacyjnego gestu poety; choć zakwestionowana ironicznym niepokojem, to jednak nie do końca. Niemal czterdzieści lat później pozostało uczucie bezradności i niemego przerażenia dziejącym się pod naszym niebem, na mocy praw natury, horrorem. Niegdyś Szymborska współ-czująco uratowała sarnę przed myśliwymi, teraz – empatycznie zdaje się utożsamiać z antylopą, o czym dobitnie świadczy cały fragment napisany trybem warunkowym, jakby z antylopiego punktu widzenia. To ważna zmiana: pozycja p o n a d dziejącym się zdarzeniem zmieniona została na b y c i e w c e n t r u m [wyróżn. – K.P.] toczących się wypadków – a to uświadamia daremność ucieczki, niemożność schronienia się przed goniącą lwicą choćby w autonomicznej przestrzeni kreowanego świata. Dlatego lwica dogoni antylopę, a słowo poetyckie ujawni wobec tego zdarzenia swą bezsilność. Ale stanie się tutaj coś więcej. Mocą „współczującej wyobraźni” poetycka kreacja poświadczy również szczególny rodzaj przymierza człowieka ze zwierzęciem słabszym i skazanym na klęskę. Jakby

⁴⁰ W. Szymborska, *Dwukropek*, s. 15.

ludzka i zwierzęca kondycja zdumiewająco były do siebie podobne: poprzez udział w pełnym okrucieństwie prawie (*natura devorans* – *natura devorata*) oraz poprzez braterstwo w niechybnej śmierci. Paradoksalnie zatem: fakt, że Szymborska nie ocali antylopy, tak jak niegdyś ocaliła sarnę, nie jest świadectwem większego wobec zwierząt dystansu, lecz przeciwnie – wynika z identyfikacji z ich losem i poczucia jeszcze większej z nimi bliskości.

AMERYKAŃSKA PODRÓŻ ZIMOWA STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Podróż zimowa była interpretowana przede wszystkim jako poetycki cykl traktujący o kondycji człowieka, ujmowanej w perspektywach egzystencjalnej i metafizycznej. Badacze najczęściej wydobywali uniwersalne sensy tego tomu, zarówno wtedy, gdy – jak Maria Janion czy Antoni Libera – pisali o „rozpaczy Barańczaka”¹ z powodu duchowej nicości współczesnego świata, a także gdy – jak Marian Stala czy Jerzy Kandziora – wskazywali na „intymny wymiar cyklu Barańczaka, jako odnowienia, oczyszczenia władz poznawczych, prowadzącego do odkrywania suwerenności świata [...] i do mniej dramatycznego spojrzenia na kres ludzkiego życia”². Jako najważniejsze uwarunkowanie intersemiotyczne i naczelną zasadę konstrukcyjną, a także najistotniejsze źródło genezy utworu, wskazywano związek pomiędzy wierszami Barańczaka a *Winterreise* Franza Schuberta. Przy czym, jak udowodnił Andrzej Hejmej, „relacja pomiędzy tekstem literackim a muzycznym”³ wydaje się o wiele istotniejsza niż ta pomiędzy współczesnymi tekstami a romantycznymi utworami Wilhelma Müllera. Zgodne to zresztą z opinią samego Barańczaka, który w przedmowie do tomu napisał: „związek między moimi utworami a muzyką

¹ M. Janion, *Pastorał, kostur, kij*, „Ex Libris” 1995, nr 71 (dodatek do „Życia Warszawy”), s. 3.

² J. Kandziora, *Nieromantyczna podróż Stanisława Barańczaka*, [w:] tegoż, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 265.

³ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 134.

Schuberta jest [...] intymny i ścisły⁴. Jak to ujął niegdyś Marian Stala: „Schubertowskie harmonie pozwalają Stanisławowi Barańczakowi odsłonić dysonanse współczesności”, ale także je „przekroczyć”⁵. Obie *Podróże*, i XIX-, i XX-wieczna, układają się bowiem w symboliczną opowieść o tragicznej kondycji ludzkiej, podległej przemianiu, cierpieniu i śmierci. Jednak Barańczakowa opowieść, w przeciwieństwie do swej niemieckiej poprzedniczki, „nie zbliża się do granic nicości czy rozpacz”⁶, opowiada o przygodach świadomości, która zyskuje coraz wyższy stopień (samo)poznania, i w tym sensie jest, co przekonująco pokazał Jerzy Kandziora, antyromantyczna. Na obraz tragicznego losu dziewiętnastowiecznego wędrowca zdążającego pośród lodowatych przestrzeni ku śmierci Barańczak nałożył, niczym werniks, nadrzędny imperatyw odkrywania wiedzy o sobie i o świecie. Taka aktywna postawa sprawia, że jego bohater nie tylko nie podlega bez reszty tragicznym determinantom ludzkiego losu, ale także zyskuje wobec nich jakąś przestrzeń niezależności i odrębności, budowaną na skutek podejmowanego wysiłku. Przemiana, jaka się tutaj dokonuje w stosunku do romantycznego pierwowzoru, polega nie tylko na kreowaniu innej (współczesnej) scenerii, lecz także na innej, bardziej aktywnej i samoświadomej, koncepcji ludzkiej jednostkowości.

Wszyscy interpretatorzy, przy całej rozpiętości proponowanych odczytań oraz odmienności wydobywanych

⁴ S. Barańczak, *Od autora*, [w:] tegoż, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994, s. 7. Wszystkie cytaty według tego wydania.

⁵ M. Stala, *Między Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 128.

⁶ A. Hejmej, *dz. cyt.*, s. 153.

znaczeń i aktywowanych kontekstów, w jednej kwestii pozostają zgodni: dla wszystkich *Podróż zimowa* to uniwersalna przypowieść, w której pojawiające się realia, nie tyle odsyłają do konkretnych wymiarów rzeczywistości pozatekstowej, co stają się znakami czy figurami współczesnej cywilizacji i kultury masowej, tworząc tło wędrówki dwudziestowiecznego wędrowca. Ameryka i jej realia zdają się więc tu niemal nieobecne bądź, jeśli obecne – to nieistotne. W początkowej fazie swego pobytu w Ameryce Barańczak

zachowuje – w swoim stylu – pisze Marcin Jaworski – tradycję i etos polskiego inteligenta w najlepszym rozumieniu tego słowa, ale i ze wszystkimi tego konsekwencjami. Wpisuje się więc w szerszą postawę jednej z odmian wschodnioeuropejskiego intelektualisty na emigracji, który nie tylko ma wyrazistą opinię o kraju pochodzenia, ale i w Ameryce raczej nigdy nie zadowoli się na dobre. Dystans do (a może wyższość wobec?) wielu aspektów kultury amerykańskiej bywa w niektórych jego wierszach aż nazbyt wyczuwalny [...]⁷.

Widać to zwłaszcza w dwóch pierwszych amerykańskich tomach, w *Atlantydzie* (1986) i *Widokówce z tego świata* (1988). Wtedy jeszcze zaatlantycka rzeczywistość jest dla przybysza z Polski obca i bywa postrzegana jako dziwna, czasem śmiesznie karykaturalna, nierzadko infantylna i gorsza. Z biegiem czasu jednak ta postawa ulega zmianie – Ameryka staje się coraz bardziej neutralną sceną, na której rozgrywa się uniwersalny dramat ludzkiej egzystencji, bo – pomimo dwudziestowiecznego sztafażu – w swej istocie niezmienny od stuleci. Obrazy współczesnego świata pełnią zaś przede wszystkim rolę znaków nowoczesnej cywilizacji. Tak właśnie

⁷ M. Jaworski, *Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014, s. 144.

dzieje się w *Podróży zimowej*, w której zabiegi zmierzające do uniwersalizacji i symbolizacji odgrywają bez wątpienia rolę pierwszorzędną. Z drugiej jednak strony – niepodobna całkowicie pozbawić znaczenia amerykańskie realia, które stały się podstawą do budowania sensów ogólnych i figuratywnych. Niepodobna tym bardziej, że świat poezji Barańczaka to zawsze świat realny, doświadczany sensualnie, dotykalny. Słowo ma tutaj zawsze ścisły związek z tym, co rzeczywiste i realne. Czyżby w *Podróży zimowej* owa więź uległa zerwaniu? Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że poeta tak zmysłowo odbierający świat materialny, nie zdołałby całkowicie odejść, nawet gdyby chciał, od fundamentalnego wymiaru własnego doświadczenia, pozbawiać go zupełnie znaczenia i zastąpić od razu uniwersalizującymi transpozycjami kulturowymi⁸. W jednej z rozmów Barańczak powiedział: „Naprawdę pomysł tego cyklu chodził mi po głowie od dobrych kilkunastu czy już dwudziestu może lat, a z pieśniami

⁸ Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wypowiedzi Barańczaka, ukazujący znaczenia, jakie miał dla niego związek słowa z rzeczywistością: „Nawet gdy nie piszę akurat żadnego wiersza, a tylko wchłaniam zmysłami jakiś konkretny fragment rzeczywistości – powiedzmy, szczecinę na podbródku listonosza, który wręcza mi list polecony, albo łomot perkusji z radia przejeżdżającego z otwartymi oknami samochodu – i wyobrażam sobie, jak taki szczegół utrwalić w słowie tak, żeby był równie namacalny jak moje doznanie. W dziewięćdziesięciu pięciu przypadkach na sto ma się poczucie zupełnej bezradności, tak jak w tym wierszu Miłosza o zjawiającej się we śnie, niesłuchanie konkretnej i niepowtarzalnej gruszcze, do której śniący przymierza kolejne, coraz to bardziej konkretne nazwy, aby skonstatować, że każde ze słów, jakie mu przyszło na myśl, jest tylko nazwą pewnej kategorii czy klasy zjawisk, nie tego Istnienia Poszczególnego, jakim jest oglądany przezeń owoc”, S. Barańczak, *Po stronie sensu. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem*, rozmawiali M. Ciszewska oraz R. Bąk i P. Kozacki OP, „W Drodze” 1995, nr 10, s. 64.

Schuberta w uszach, nie tylko z pieśniami z *Winterreise*, żyję od jeszcze dawniejszych czasów⁹.

Świadectwem może być tu fragment wiersza *Przywracanie porządku* (tom *Atlantyda*), przywołujący realia stanu wojennego – słuchanie *Winterreise* było wtedy działaniem budującym poczucie osobistej wolności, aktywnością wymierzoną przeciw politycznej opresji. Muzyka stawała się orężem w walce o własną niepodległość:

[...] Ci sami faceci,
pamiętasz, śmialiśmy się z nich, kiedy dyżurowali
w samochodzie pod oknem, pełni policyjnej frustracji,
a my, wolni ludzie, słuchaliśmy płyt z *Winterreise* Schuberta,
popijając bułgarskie wino [...].

(*Przywracanie porządku*)¹⁰

Zatem geneza *Podróży* znacznie poprzedza rok napisania i wydania (1994), sięga jeszcze czasów pobytu w Polsce, kiedy to:

Na samym początku myślałem o tym, żeby po prostu przełożyć teksty Müllera, tak żeby się nadawały do śpiewania po polsku [...], ale szybko dałem sobie z tym spokój. Nie byłem po prostu w stanie udawać przed samym sobą, że [...] mi się podobają¹¹.

Może Ameryka, zamieszkiwanie w niej wówczas od ponad 10 lat, okazało się doświadczeniem decydującym o możliwości zrealizowania tego wieloletniego zamysłu? Możliwość, wtedy już w jakimś stopniu oswojone, amerykańskie realia, w szczególny sposób katalizowały poetyckie zamysły, stając się bezpośrednią inspiracją dla procesu twórczego, umożliwiając to, co wcześniej, w innych realiach topograficznych, społecznych, sytuacyjnych było nieosiągalne?

⁹ Tamże, s. 61.

¹⁰ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 279.

¹¹ S. Barańczak, *Po stronie sensu*, s. 61.

Postaram się, próbując odpowiedzieć na powyższe pytania, przeczytać te fragmenty kolejnych pieśni, które otwierają możliwość lektury zaszyfrowanych „amerykańskich” śladów. Jest ich zaskakująco wiele: na 24 teksty odnaleźć je można aż w 18. Oczywiście to tropy w różnym stopniu znaczące: niektóre wydają się głębokie i wyraziste, inne są zaś drobne, zatarte i prawie nieczytelne. Jednak układają się w całość na tyle spójną, że pozwoliły bohaterowi Barańczakowej podróży określić mianem „przemierzającego amerykańskie zimowe pustkowia wędrowca”¹². Zaczniemy od początku.

Już w *Pieśni I* pojawiają się sformułowania, które mogą aktywizować amerykański kontekst. Przypomnijmy:

„Wpadacie jak po ogień”,
 wytyka nam od lat
 z właściwym sobie chłodem
 ten niewłaściwy świat.
 „Po ogień” to przesada,
 lecz wpadliśmy – to fakt.
 [...]

 A wypaść – nie wypada:
 okazać trzeba takt.

Niejasno nam zagraża
 I mrozi w żyłach krew
 gościnność gospodarza
 tych lodowcowych stref.
 „Pokochasz Kraj i Klimat?”
 Brak na tę czelność słów.

(*Pieśń I*)¹³

I jeszcze fragment kolejnej zwrotki:

¹² M. Zaleski, *Podróż w afekcie*, [w:] *Poeta i duch wolności...*, s. 196.

¹³ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 385.

Miał to być dłuższy pobyt,
nie na tym jednak tle.
Śnieg przez dwie trzecie doby,
a jedna trzecia w śnie?
Nie w takiej atmosferze
miał tlen odświeżać mózg:
kłamały w baedekerze
widoczki palm i mórz.

(Pieśń I)¹⁴

Zacznijmy od interpretacji Magdaleny Sukiennik, drobiazgowo i wnikliwie wydobywającej sensy uniwersalne tej pieśni:

Już z tej zwężłej wymiany zdań orientujemy się w relacjach, jakie zachodzą między Gościem a Gospodarzem. Widzimy też, iż toczy się tu jakaś kurtuazyjna gra. Możemy domyśleć się, że skoro Świat jest Gospodarzem, to Gościem jest człowiek (ludzie), zaś rozmowa dotyczy życia. [...]. Zaznaczone zostały dwa punkty widzenia: z perspektywy świata i z perspektywy człowieka. „Wpadacie jak po ogień” – mówi świat, posługując się utartym frazeologizmem, który znaczy tyle, co „przyjść na bardzo krótko”. Z punktu widzenia świata, życie ludzkie jest właśnie takim „bardzo krótkim” momentem. „«Po ogień» to przesada” – odpowiada Gość, bo wiem z jego punktu widzenia [...] życie nie jest znów aż tak krótkie. Zaraz jednak dodaje „lecz wpadliśmy – to fakt. [...] / A wpaść – nie wypada / okazać trzeba takt”. W tej odpowiedzi ukryty został kalambur. Chodzi o słowo „wpaść”, które z jednej strony zdaje się potwierdzać ostatecznie krótkość żywota (życie ludzkie jest skończone), z drugiej świadczy o jakimś niebezpieczeństwie (świat i życie na nim jest pułapką). Kolejne strofy wiersza odsłaniają ironię zarysowanej sytuacji. Kurtuazyjna konwersacja, niemalże jak z *garden party*, między Gościem a Gospodarzem toczy się w jakiejś demonicznej atmosferze rodem z horroru¹⁵.

¹⁴ Tamże, s. 386.

¹⁵ M. Sukiennik, *Między „papierowym” a rzeczywistym światem: jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława*

Ta uniwersalizująca wykładnia skrywa jednak być może swój fundamentalny konkret geograficzny: w pierwszym wymiarze Światem jest Ameryka, a człowiekiem – poeta, który przybył tu jakiś czas temu? Może słowo „wpaść” odnosi się nie tylko do krótkości ludzkiego życia, ale także do nie tak długiego przecież jeszcze pobytu poety w Ameryce, wówczas w wymiarze topograficznym to właśnie Ameryka byłaby niebezpieczną krainą, zaś kurtuazyjna konwersacja z *garden party*, odsyłałaby do wiersza *Small talk z Atlantydy*, potępiającego pustosłowie i jałowość konwencjonalnej wymiany zdań, mocno osadzonej w amerykańskich realiach, co było przedmiotem krytyki ze strony przybysza zdystansowanego wobec tych wszechobecnych praktyk.

Amerykańskie w proveniencji są również sformułowania zaczerpnięte z baedekera: „widoczki palm i mórz” zalecające pobyt w innej niż bostońska okolicy (np. w Kalifornii). Lub polecające miejsca znajdujące się w jakichś innych ciepłych krainach, które zachwalają prospekty reklamowe przynieszone do domu w Newtonville. Taka palimpsestowa lektura *Pieśni I* odsłania możliwość istnienia amerykańskiej topografii i amerykańskich realiów jako podstawy znaczeń uniwersalnych.

W przyjętej strategii czytania *Pieśń II* wskazuje jednoznacznie miejsce, które Gość-poeta opuścił. Określają je synekdochy: „żółty dym, czarny śnieg, grudniowo zadymione miejsca” przywołujące jednoznacznie realia komunistycznej Polski i wydarzenia końca 1970 roku. Ten obraz to swoista antyteza podróży transatlantykiem, pseudonimowanej zawołaniem: „Oceaniczne bryzy, wiejcie”. Czyżby zatem droga wiodła do Ameryki? W tekście mowa o „tropikalnym rejsie”, co nie przekreśla definitywnie odpowiedzi twierdzącej, ponieważ „tropiki” mogą być

motywowane „widoczkami palm” z pieśni poprzedniej, będącymi reklamową utopią mocno kontrastującą z amerykańską codziennością.

„Błogość wśród zieleni / i szum morskich pian” łączy bezpośrednio *Pieśń II* z *Pieśnią IV*, w której rządzi perspektywa planetarna: świat to tutaj glob. Sądzić można, że taki sposób widzenia w dużej mierze motywuje rozległą, amerykańską, kontynentalną przestrzeń. Niegdyś inny poeta mieszkający w Ameryce zadawał sobie pytanie: „Co się czuje wobec zbyt dużego obszaru?” I odpowiadał:

[...] wołę uznać, że jest coś takiego jak duch kontynentu i że on to złośliwie rozpruwa, cokolwiek próbuje się dokoła siebie namotać. Olbrzymiość gwałconego, a zawsze zwycięskiego obszaru, pofałdowana skóra ziemi pomniejszająca nasze błędy i zasługi. Wobec sosen przy Feather River czy na skalistych cyplach obryzgiwany wybuchami oceanicznej bieli, dokąd wiatr przynosi ryki lwów morskich, czy na zboczach gór Tamalpais, skąd poszarpany w przylądki kres lądu i morza jest pierwszym dniem stworzenia, stoję odarty, pozbawiony. Nie osiągnąłem nic, nie uczestniczyłem w żadnej ewolucji czy rewolucji, nie mogę poszczycić się niczym, bo upadła cała zbiorowa zabawa wywyższań się i poniżeń. Obcość, obojętność, wiecznotrwałość kamienna czy kamieniopodobna i ja, w porównaniu z nią, błysk ułamka sekundy, tkanki, nerwy, pompa serca, poddane, co najgorsza, tej samej niepojętej zasadzie, która rządzi tym, co przede mną i co jest dla mnie tylko samowystarczalnym przeciwsensem¹⁶.

Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* wydobywa więc to samo, co Barańczak: nieograniczoność olbrzymiej przestrzeni i ustytuowanie w niej człowieka, naznaczone poczuciem własnej ograniczoności, znikomości, nieważności wobec bezkresu i żywiołu. „Teraz usiłuję – pisze Miłosz

¹⁶ Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, s. 11–12.

– chronić się w te stronice, ale moja humanistyczna gorliwość jest osłabiona przez góry i ocean, przez te liczne momenty, kiedy patrzyłem na bezmierność z uczuciem podobnym do mdłości, a wiatr pustoszył moje małe gospodarstwo nadziei i zamiarów¹⁷. Barańczak także próbuje chronić się w pisane przez siebie stronice przed wizją globu „ujętego ze stron obu w polarnych szczybiec chwyt” (*Pieśń IV*).

Kolejne pieśni osłaniają podczas palimpsestowej lektury nie tyle geograficzną, lecz społeczno-kulturową scenierię amerykańską. I tak: w warstwie językowej *Pieśni VI* i *VII* pojawiają się amerykańizmy („Styl raczej cool niż hot”, „welfare state”), występują także jednoznacznie przywoływane realia ekonomiczne (bank, czek, glejt):

Czy jakiś Wielki Falszerz
podrobił tamten czek
wręczony nam na starcie
w kopercie gór i rzek?

(*Pieśń VII*)¹⁸

Uwagę zwracają również znaki kultury masowej i „współczesne rekwizyty cywilizacji konsumpcyjnej”¹⁹:

Wyłączany telewizor
w kineskopu czarny lej
wsysa całą rzeczywistość,
aby nam się spało łzej.

(*Pieśń IX*)²⁰

– to fragment *Pieśni IX*, a w następnej pojawiają się najpierw obraz snajpera, potem uśmiechnięty prezydent,

¹⁷ Tamże, s. 12.

¹⁸ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 394.

¹⁹ J. Kandziora, *dz. cyt.*, s. 242.

²⁰ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 398.

zapowiadający prognozę pogody i sport, a w dalszej części wieczoru – program rozrywkowy. W ten sposób Barańczak krytykuje mass media i kulturę masową, kreśląc „parodystyczny portret oglądacza współczesnych newsów telewizyjnych, skłonного bagatelizować zło świata w imię świętego spokoju”²¹. W kolejnych pieśniach rozlega się elektroniczne „bip” zegarka, jako sygnał przypominający o czymś (*Pieśń XIII*), a w ostatniej, (*Pieśń XXIV*) rap słuchany z kompaktowych płyt na przenośnym odtwarzaczu. To jednak nie wszystko. Znaczące są również elementy amerykańskiej codzienności: w *Pieśni XII* poranne odśnieżanie przed domem na przedmieściu czy lot samolotu (*Pieśń XV*): „Białą krechę skreśla coś / odrzutowiec-brakarz” lub samolotem: „Leciałem nad miastem, gdzie spały miliony; / nieswojo się czułem, przy oknie skulony”²² (*Pieśń XVII*).

Wszystkie przytoczone powyżej realia pełnią tu oczywiście funkcję znaków dwudziestowiecznej cywilizacji²³, ale to Ameryka właśnie staje się figurą tej cywilizacji. Warto sobie uświadomić, że Barańczak zapisał w *Podróży zimowej* to, co stanowiło jego codzienne, bezpośrednie doświadczenie, że nie posługiwał się li tylko uogólnieniem, że metaforę wywodził z tego, co go otaczało i wiązał z materialnym konkretem. Potwierdzają to słowa samego poety: „chodzi mi bardziej o to, że odzywa się tu [w *Podróży zimowej* – dop. K.P.] i inny głos: głos ziemskiej, materialnej i codziennej rzeczywistości”²⁴. Ten właśnie głos staram się spośród innych głosów współtworzących cykl wydobyć.

Jeszcze wyraziściej widać Amerykę w pieśniach, które łączy, by tak rzec, wątek motoryzacyjny, realizujący

²¹ J. Kandziora, *dz. cyt.*, s. 247.

²² S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 408.

²³ Por. A. Libera, *Głosy do „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 50, s. 110.

²⁴ S. Barańczak, *Po stronie sensu*, s. 61.

dwudziestowieczny wariant wędrowki. Otwiera go sytuacja nakreślona w *Pieśni X*: jadąc samochodem bohater dostrzega na poboczu dodge'a, „parujący mocz” i stojącego tyłem kierowcę, który „obolały krzyż / masuje lewą ręką”, i którego mijają ze świstem, widząc go jeszcze w lusterku. Ta miniscenka znajduje kontynuację w *Pieśni XIX*, z otwierającą ją apostrofą skierowaną do tablicy rozdzielczej samochodu, której światełka stają się – wraz z rozbrzmiewającym z radia głosem *disc jockeya* – przewodnikiem prowadzącym pośród zasp na poboczach i „po lodzie szos”. Te światełka to współczesny odpowiednik romantycznego „błędnego ognika” z tekstu Müllera, i taką samą funkcję, świetlistego cicerone pośród ciemnej, bezgwiazdnej nocy, pełnią. *Pieśń* następną (*XX*) to kolejna odsłona motoryzacyjnej podróży:

Stając na czerwonym świetle.
 machinalnie zerkam w bok.
 Poskromione równolegle,
 cztery pasma rwą się w mrok.
 [...]

 Za okienkiem bocznym hondy –
 w drzwiach wciśnięty zamka spust,
 [...]

 włosy blond i profil chłodny:
 poprawianie szminką ust.

(*Pieśń XX*)²⁵

Tutaj zarówno czteropasmowa (wówczas, w latach 90.) szosa, jak i marka pojazdu, a także sytuacja widziana w sąsiednim samochodzie, przypominająca kadr z jakiegoś zachodniego filmu, aktywują amerykańskie realia. Ta podróż zaprowadzi nas na cmentarze samochodów w *Pieśń XXI*. Jak trafnie komentował ten tekst Marian Stala:

²⁵ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 411.

w wierszu Barańczaka na planie pierwszym zjawia się zobaczony w filmowym skrócie zewnętrzny świat... Pierwszym ujęciem w tym filmie-świecie [...] jest jeden z najważniejszych znaków współczesności; [...] „Cmentarze samochodów”, pokazane jako „lasagne z rdzy i blach”. (To kulinarne skojarzenie przypomina o stałej skłonności poety do posługiwania się konceptem i paradoksem. Zużyte samochody skazane są na pożarcie przez rdzę, na ostateczne zniszczenie; zarazem: są one czymś przetrwanym i wypłutym przez techniczną cywilizację...). Zaraz potem zjawia się znak jeszcze powszechniejszy, stale towarzyszący życiu wielkomiejskich skupisk: wysypisko śmieci. Tuż za nim – inny element budzącego przygnębienie podmiejskiego pejzażu: samotna szklarnia. I druciane siatki, okalające kawałki uprawianej przez kogoś ziemi. I czarne ściany hal fabrycznych. I dymiące hałdy...²⁶.

O ile druga część tego opisu posiada bardzo szerokie odniesienia topograficzne, o tyle pierwsza, przedstawiająca cmentarzysko samochodów, przywołuje typowy element amerykańskiej scenerii na obrzeżach metropolii.

O tym, jak niezbędnym elementem życia w Ameryce jest samochód, wie każdy. Barańczak uczynił z niego także wehikuł ważniejszych znaczeń, gdy w *Tablicy z Macondo* oddawał się wcale nie niewinnemu procederowi. Pisał: „Uprawiając na co dzień czytelnictwo tablic rejestracyjnych (a trudno go nie uprawiać, skoro w tym kraju znaczną część dnia spędza się za kierownicą), ma się najczęściej do czynienia [...] z konwencjonalnością i nudą”²⁷. Ale bywa też i tak, choć rzadko, że niespodziewanie tablica staje się manifestacją poetyckiej zwięzłości i wieloznaczności.

²⁶ M. Stala, *dz. cyt.*, s. 126.

²⁷ S. Barańczak, *Tablica z Macondo, albo: Najkrótsza poetycka normatywna na użytek własny, w sześciu literach bez znaków diakrytycznych, z dygresjami motoryzacyjno-metafizycznymi*, [w:] tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów z lat 1970–1995*, Kraków 1996, s. 158.

Podobnie jak „samochodowe” fragmenty *Podróży zimowej*, kreujące scenerię niemal jak z kina drogi (notabene też amerykańskiego), i budujące jednocześnie uniwersalną przypowieść o ludzkiej wędrówce w świecie.

Podróżą zimową rządzi ta sama zasada, która stanowi filar *Tablicy z Macondo*: zamysł konstrukcyjny ufundowany został na przejściu od realistycznego szczegółu do metafory. „Czytelnictwo tablic rejestracyjnych” uprawiane na co dzień w stanie Massachusetts doprowadziło autora do wymyślanego projektu tablicy w postaci prostego zdania: ON JEST, które okazało się wieloznaczną wypowiedzią o istocie świata i własnej poezji, stając się jednocześnie najlakońcześniejszą jej realizacją „Przez swoją zwięzłość – pisze Barańczak – tablica rejestracyjna jest emblematem wiersza lirycznego: chodzi w niej o to samo, o sztukę zmieszczenia maksimum znaczeń w ograniczonej liczbie znaków”²⁸. Podobnie *Podróż zimowa* prowadzi od amerykańskiego doświadczenia zanurzonego w codzienności do metaforycznych sensów uniwersalnych – mówiąc krótko, od fizyczności do metafizyczności.

Zapytajmy na koniec: jakie jest zatem znaczenie amerykańskich realiów pojawiających się w *Podróży zimowej*? Czy mają one jakieś głębsze uzasadnienie, czy też stanowią jedynie konieczne, ale niezbyt istotne rekwizytorium? Podstawę, która – co prawda – istnieć musi, ale tylko po to, aby jak najszybciej się od niej uwolnić? Sądzę, że palimpsestowa lektura, deszyfrująca wielość amerykańskich śladów, uświadamia fundamentalne znaczenie bezpośredniego doświadczenia poety, nawet w tekście tak głęboko zdeterminowanym relacjami intersemiotycznymi, jak cykl podróży. Ten wysoce konceptualny tekst odsłania coś, czego się zrazu nie spodziewamy – swój

²⁸ Tamże, s. 166.

realistyczny i autobiograficzny wymiar. Za kulturowymi znakami stoi intensywne, jednostkowe doświadczanie rzeczywistości, w jej najbardziej materialnej i zmysłowej konkretności.

Bezpośredni był także w Ameryce kontakt Barańczaka z popkulturą. Jak słusznie pisała Magdalena Sukiennik:

Obraz świata, jaki w efekcie [w *Podróży zimowej* – dop. K.P.] otrzymujemy, jest obrazem zaczerpniętym z popkultury i można go właściwie nazwać światem obrazów. Znajdziemy tu odniesienia do literatury brukowej, filmów, reklam, a więc tego wszystkiego, czym karmią nas na co dzień mass media. Podobnie jak obraz, kiczowy jest tworzony w wierszach nastrój grozy rodem z thrillera, czy dreszczyk emocji znany z kryminałów. Sam bohater kreowany jest na współczesnego turystę (grupę turystów) z bedekerem w ręce, rozczarowanego i zde gustowanego zastaną rzeczywistością²⁹.

Tak jest bez wątplenia. Warto zauważyć, że popkultura, która jest dla nas dziś chlebem powszednim, w pierwszej połowie lat 90. XX wieku nie była jeszcze w Polsce oczywistością, w Ameryce stanowiła zaś, by tak rzecz ująć, rzeczywistość pierwszego kontaktu. Wieloletnią fascynację kulturą masową poświadczają liczne wypowiedzi Barańczaka. Warto zwrócić uwagę na to, jak zmienia się z czasem jego stosunek do tego zjawiska:

Myszę, że każde dzieło sztuki, więcej: każdy tekst kultury ma w sobie ukrytą moc oddziaływania. Tyle, że nie musi być to oddziaływanie bezpośrednie; często chodzi jedynie o zmianę w świadomości odbiorcy – ale to już bardzo wiele. W dziedzinie oddziaływania na odbiorcę szczególnie potężne możliwości posiada kultura masowa, z której wyrasta m.in. kino. W tych możliwościach kryje się zarazem pewne realne niebezpieczeństwo: uzyskanie wpływu na stan świadomości masowej to zarazem możliwość manipulowania zbiorowymi zachowaniami.

²⁹ M. Sukiennik, *dz. cyt.*, s. 140.

Manipulacja ta może wynikać z różnych uprzednio założonych celów, nieraz całkiem uczciwych, nieraz mniej. Lecz sama zasada bezwolności odbiorcy, dającego sobą biernie manipulować, jest, moim zdaniem, złem samym w sobie. Szczególnie dziś, po historycznych doświadczeniach XX wieku. Odbiorca ubezwłasnowolniony, jak go nazywam, nie jest w stanie zdobyć się na samodzielność również wtedy, gdy od odbioru kultury przechodzi do rozwiązywania własnych problemów życiowych. Pozwala sobie wtłaczać w głowę gotowe wnioski. Niestety, właśnie takiego odbiorcę kształtuje dziś na świecie lwia część kultury masowej: piosenki, powieści popularne, widowiska estradowe, telewizja...³⁰

To fragment wywiadu z 1975 roku. Niemal dwadzieścia lat później, w 1993 roku, Barańczak mówił:

Na zasadzie bardzo amatorskiej wchłaniam [...] w Stanach co dzień potężne porcje amerykańskiej kultury w sensie najbardziej ogólnym, obejmującym rozmaite „teksty” usytuowane na rozmaitych „piętrach” i obszarach tej kultury, od restauracji McDonald’s i meczu koszykówki w telewizji do wizyty w muzeum i filharmonii.[...] Tym, co uderza w kulturze amerykańskiej takiego obserwatora jak ja – kogoś z zewnątrz, ale obserwującego dłużej niż przypadkowy turysta czy dziennikarz „na wyjeździe” – jest przede wszystkim to, jak mało wyjaśnia etykieta „amerykanizmu”. Jest właśnie odwrotnie: nie homogenizacja jest dziś cechą amerykańskiej kultury, ale wewnętrzna różnorodność. Można tu znaleźć wszystko, i to w stopniu intensywności, którego nie zna chyba żadna inna kultura. Czy jakkolwiek kraj na świecie jest dziś w stanie wyprodukować i jednocześnie zmieścić w swojej kulturze coś tak piramidalnie wulgarnego jak piosenkarz Prince i coś tak niezwykle wyrafinowanego jak

³⁰ *Atrakcje i niebezpieczeństwa. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego ze Stanisławem Barańczakiem*, „Film” 1975, nr 13, s. 3–4; cyt. za: S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, oprac. i posłowie A. Poprawa, Wrocław 2017, s. 427.

poezja Jamesa Merrilla? Jeśli Ameryka czegoś uczy polskiego pisarza, to przede wszystkim poszanowania dla różnorodności. Oducza go natomiast snobistycznych hierarchizacji, dzielenia kultury na „wysoką” i „niską”, „elitarną” i „masową”. Właśnie parę dni temu [...] miałem przyjemność obcować przez parę godzin ze szczególnie udanym przykładem pozorności takich hierarchii: wybrałem się po prostu do kina na znakomitą nową komedię, z żywym tempem, masą humoru sytuacyjnego i słownego, sympatycznym wątkiem romansowym i świetnymi młodymi aktorami – tyle że ta nowa komedia w reżyserii Kennetha Branagha była po prostu wierną ekranizacją *Wiele hałasu o nic* niejakiego Williama Szekspira. Znakomity przykład, jak element kultury z założenia „elitarny” staje się składnikiem kultury „masowej”, wcale przy tym nie trywializując, upraszczając czy spłycając, przeciwnie, dzięki nowoczesnemu medium i jego rozwiniętej technice wydobywając z Szekspira wszystkie jego ukryte skarby³¹.

Można powiedzieć, że tak, jak Branagh „użył” Szekspira, tak Barańczak przetworzył Schuberta. Dokonał połączenia „wysokiego” z „niskim”: romantycznego muzycznego cyklu z różnymi elementami dwudziestowiecznej amerykańskiej kultury. Zmuszając w ten sposób to, co było treścią jego bezpośredniego doświadczenia (również tego najbardziej bełkotliwego) do tworzenia/ujawniania ukrytych znaczeń. Postępował zgodnie ze sformułowaną przez siebie zasadą sprzeciwu wobec poczucia napierającego ze wsząd bezsensu:

A najperfidniejszy kawał, jaki można wyrządzić Nicości, udaje nam się wtedy, kiedy do produkowania sensu zmuszamy właśnie to, co w niej pozornie najbardziej bezsensowne: właśnie te nie

³¹ *Pomiędzy biegunami*, wywiad ze Stanisławem Barańczakiem, [w:] *Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia Gabriela Łęcka*, Warszawa 2000, s. 123–124 (pierwodruk: „Polityka” 1993, nr 3) – cyt. za: S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, s. 443–444.

dające się usunąć ograniczenia egzystencji, które skazują nas na przegraną. Skończoność i krótkość życia bierzemy – krótko mówiąc – za kark i zmuszamy do pracy na naszą korzyść: prowadzamy je do roli zaszytego w naszym ciele elektrycznego rozrusznika serca, który pobudza je do wysiłku, do coraz to nowych prób nadania życiu gęstszego, bogatszego, bardziej wielowymiarowego znaczenia³².

W taki sposób użył Barańczak popkultury i stworzył z jej „pozornie najbardziej bezsensownych” elementów opowieść o egzystencjalno-metafizycznych przygodach współczesnego człowieka, opowieść uniwersalną, podejmującą problematykę samotności, cierpienia, przemijania, śmierci.

Autobiograficzna podszewka *Podróży zimowej* ujawnia wagę amerykańskiego doświadczenia w tworzeniu i konstruowaniu tekstu. Pokazuje, mówiąc słowami poety, jak „przenośnia, ten żelazny chwyt / lirycznych kombinerek” (*Pieśń XIV*), zakorzeniona jest w realnej egzystencji, jak lingwistyczno-kulturowy wymiar tekstu buduje się na życiowym konkretyzmie, który jest warunkiem koniecznym dokonujących się potem transpozycji. Słowo, aby stało się znakiem czy figurą, nie może zatracić swego związku z realnym światem, także w jego kulturowej specyfice. Topika zimy i topika drogi mają więc w *Podróży zimowej* swoje zakorzenienie w topografii stanu Massachusetts i amerykańskiej kulturze schyłku XX wieku. Dlatego zmotoryzowany wędrowiec Barańczaka przemierza zarówno dwudziestowieczne przestrzenie amerykańskich szos i metropolii, jak i ponadczasowe zimowe pejzaże, w wykreowaniu których niemałą rolę odegrały zapewne słynne bostońskie śnieżyce.

³² S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, s. 166.

ŚWIRSZCZYŃSKA, JUTRO BĘDĄ MNIĘ KRAJAĆ

Przyszła i stanęła przy mnie.
Powiedziałam: Jestem gotowa.
Leżę w klinice chirurgicznej w Krakowie,
jutro
będą mnie krajać.

Jest we mnie wiele siły. Mogę żyć,
mogę biegać, tańczyć i śpiewać.
To wszystko jest we mnie, ale jeżeli trzeba,
odejdę.

Dzisiaj
robię rachunek z życia.
Byłam grzesznicą,
biłam głową o ziemię,
prosiłam o przebaczenie
ziemię i niebo.

Byłam piękna i szpetna,
mądra i głupia,
bardzo szczęśliwa i bardzo nieszczęśliwa,
często miałam skrzydła
i pływałam w powietrzu.

Zdeptałam tysiąc ścieżek w słońcu i w śniegu,
tańczyłam z przyjacielem pod gwiazdami.
Widziałam miłość
w wielu oczach człowieczych.
Zajadałam z zachwytem
swoją kromkę szczęścia.

Teraz leżę w klinice chirurgicznej w Krakowie,
ona stoi przy mnie.
Jutro

będą mnie krajać.

Za oknem majowe drzewa piękne jak życie,
a we mnie jest pokora, lęk i spokój¹.

Ostatni wiersz Anny Świrszczyńskiej wydaje się jednoznaczny i prosty: oto poetka w przeddzień czekającej ją operacji, odczuwając co prawda niepokój, dokonuje jednak afirmatywnego bilansu swego życia i osiąga u jego kresu spokój i spełnienie. To właśnie zauważał Czesław Miłosz, gdy podkreślał „stałą gotowość przyjęcia na równi szczęścia i bólu, jeżeli trzeba”, a także konieczność „poddania się woli Boga”, połączoną z „uczuciem wdzięczności”². Podobnie autorka fundamentalnej dotąd książki o twórczości Świrszczyńskiej, Renata Stawowy:

Pogodzenie z tym, co minione i obecne to znak dojrzałości kobiety, która zapłaciła za nią wysoką cenę – cierpieniem. [...] Ściszony głos tej wypowiedzi służy kobiecie znajdującej się w sytuacji granicznej do oswojenia prawdy o sobie i o podstawowych prawach egzystencji³.

Tą samą drogą podąża Agnieszka Stapkiewicz, pisząc o „świadczeniu godnej postawy wobec losu i śmierci”, i konkludując:

Wyciszenie ukazuje pogodzenie się poetki z umieraniem i tym, co po nim następuje. Spokój, tak uparcie poszukiwany podczas przeżywanych stale „przygód ciała”, wreszcie odnalazł poetkę – w tej ostatniej chwili zespolenia z ciałem⁴.

¹ A. Świrszczyńska, *Radość i cierpienie. Utwory wybrane*, wyboru dokonał K. Lisowski, Kraków 1993, s. 193–194.

² Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 106.

³ R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004, s. 287.

⁴ A. Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2014, s. 277.

Niestety, nie jest mi dana tak optymistyczna lekcja czytania ostatniego wiersza Anny Świrszczyńskiej – autorki *Cierpienia i radości*. Już przy pierwszej jego lekturze uderzyło mnie coś zgoła odmiennego, co przy każdym kolejnym akcie czytania nie tylko się powtarzało, ale także intensyfikowało: uczucie bolesnego zranienia na przekór wyrażanej jawnie i wprost, jakby na powierzchni, akceptacji własnego losu. Właśnie to zranienie, którego wielokrotnie, czytając ten wiersz doświadczałam, nie pozwalało mi o nim zapomnieć; jakby w słowach Świrszczyńskiej zawarty był jakiś utajony, do mnie skierowany, apel, na który powinnam odpowiedzieć.

„Jutro będą mnie krajać” – to słowa, które w sposób szczególny mnie dotyczą; nie tylko poruszają moją świadomość, ale odczuwam niemal jak mnie fizycznie ranią. Wokół nich będę krążyć, bo to one stanowią dla mnie tajemnicze, stawiające opór i promieniujące na całość, centrum tego wiersza⁵. W tekście zostają one powtórzone trzykrotnie (wraz z tytułem), co dodatkowo wzmacnia to odczucie. Słowa „jutro będą mnie krajać”, wypowiedziane przez poetkę, przestają być zwykłym kolokwializmem, a zyskują charakter znaku, o co najmniej dwuwymiarowej semantyce. Po pierwsze, łącząc się na płaszczyźnie językowej z pokrewnymi znaczeniowo frazeologizmami: „iść pod nóż” i „skończyć po nożem”, wydobywają złe przecucia dotyczące rezultatu mającej się odbyć operacji, jednocześnie jakby profetycznie przepowiadając ostateczny jej finał. Tak więc obecność personifikowanej śmierci w pierwszym wersie („Przyszła i stanęła przy mnie”) zostaje jeszcze zintensyfikowana. Po drugie słowo „krajać” zakreśla szczególne pole semantyczne, stając się sygnałem przekroczenia tekstowości i uobecnienia ciała wraz z jego fizjologią, materialnością, „mięsnością”.

⁵ Podążam tutaj drogą wskazaną przez Jacques’a Derridę; zob. J. Derrida, *Szibbolet. Dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 137–153.

A zatem – po pierwsze i wszechwładnie panuje ciało, a nie aprobatorywnie nastawiona świadomość. Słowa „Jutro będą mnie krajać” uruchamiają szczególne rejestry semantyczne i szczególne obrazy: ciało wydane na pastwę medycyny, poddane chirurgicznej interwencji (niemal słycać odgłos sunącego po skórze ostrza), rozcięte skalpelem, otwarte niczym anatomiczny obiekt. To nie są obrazy neutralne, pozwalające zaakceptować ukazywane „wydarzenie”; mają w sobie raczej coś makabrycznego, coś, co pozbawia sztukę (tu – sztukę słowa) w stosunku do ciała i jego ekstremalnych przygód jej mediacyjnego charakteru i mocy pocieszenia. Tu rządzi (roz)krojone ciało. I poezja nie tyle pomaga to zaakceptować, co raczej daje temu przejmujące świadectwo. A świadectwo to tym dramatyczniejsze, że ciało, będąc tutaj tożsame z „ja”, jest totalną formą podmiotowego istnienia. Tak więc naruszenie granic ciała, przecięcie jego powierzchni i otwieranie kolejnych warstw, to nie tylko utrata cielesnej integralności, ale w istocie śmierć „ja” w każdym wymiarze.

Oczywiście wiersz Świrszczyńskiej nie zawiera *explicite* obrazów rozkrawanego ciała, on je we mnie wywołuje. Sam daleki jest od brutalnie naturalistycznych scen, ociekających krwią. Ale właśnie jego swoista „nagość”: brak jakichkolwiek sytuacyjnych realiów (jaka to choroba? dlaczego potrzebna jest operacja? w jakiej części ciała będzie wykonywana? etc. – jakby nie to było ważne), sprawia, że zdanie „Jutro będą mnie krajać” przekracza wymiar językowy i ewokuje kolejne obrazy z sali operacyjnej. Tak jak gdyby w trzykrotne, wręcz natrętne jego powtórzenie wpisana była dyspozycja unaocznienia.

Jak przekroczyć granicę cudzego, mocno osadzonego w konkretnym czasie, doświadczenia oczekiwania na operację? Jak być wobec wyroku skazującego innego na śmierć? Co to znaczy dziś dla mnie, gdy śmierć w czasie realnym już się dokonała?

Ważne przy próbie odpowiedzi na te pytania wydaje się, występujące w centralnym dla mnie zdaniu wiersza, słowo: „jutro”, które zyskuje pozycję uprzywilejowaną poprzez swoistą wersyfikacyjną nobilitację – tylko ono jedno staje się dwukrotnie w tekście osobnym wersem. „Jutro” tym większej nabiera wagi, że wedle wspomnień córki, Świrszczyńska rzeczywiście pisała ten wiersz w przeddzień czekającego ją zabiegu⁶. Było to więc konkretne jutro, konkretny dzień, który miał nadejść, a nie jakieś jutro wskazujące bliżej nieokreśloną przyszłość.

Derrida tak pytał o możliwość przekroczenia daty wiersza:

[...] w jaki sposób ta i n n a data, niezastępowalna i jednorazowa data innego, data dla innego, może podlegać odszyfrowaniu, przepisaniu, przełożeniu? Jak mogę ją zawłaszczyć? Więcej nawet, jak mogę się w nią wpisać? I jak jej pamięć może jeszcze rozporządzać przyszłością? Jakie przeszłe daty szykujemy takim przepisaniem?⁷

I odpowiadał:

[...] pomimo daty, na przekór jej pamięci zakorzenionej w niepowtarzalności jakiegoś zdarzenia, wiersz mówi: do wszystkich, a zwłaszcza do innego. [...] wiersz przemawia. Wbrew dacie, nawet jeśli wiersz przemawia dzięki niej, począwszy od niej, o niej i ku niej, mówi zawsze o sobie samym, za swoją przyczyną lub w rzeczy sobie najbardziej właściwej [...]. Data przywołuje wiersz, ale on przemawia. [...] Jeśli wiersz z a w d z i ę c z a wszystko dacie [...], jeśli jest coś winien własnej tajemnicy, przemawia spłacając dług, by tak rzec, wobec daty – daty, która była również darem – aby móc się od niej uwolnić, nie zaprzeczając jej, a zwłaszcza się jej nie wypierając. [...] Trzeba, nie tracąc pamięci, mówić o dacie, która mówi już

⁶ Zob. M. Piątkowska, *Świrszczyńska*. „Teraz jestem z powietrza”, „Wysokie Obcasy” 2000, nr 25, s. 13.

⁷ J. Derrida, *dz. cyt.*, s. 146. Wyróżnienia w tekście – Jacques Derrida.

o sobie samej: data jako zwykle wydarzenie, jako zapis znaku „dla upamiętnienia”, przerywałaby ciszę czystej pojedynczości. Ale aby o niej mówić, ją także należy zatrzeć, uczynić czytelną, słyszalną, zrozumiałą poza czystą pojedynczością, o której mówi⁸ [wyróżn. – J.D.].

Przytoczyłam powyższe rozważania Derridy, bo czytane również w kontekście ostatniego wiersza Świrszczyńskiej, uświadamiają, że przekroczenie pojedynczości daty i przypisanego jej zdarzenia/doświadczenia, nastąpić musi na skutek połączenia z datą innego, a więc w tym przypadku, z datą mojego aktu czytania. „Jutro” Świrszczyńskiej jednoczy się zatem z moim „dziś” lektury. To właśnie jest to, co Celan nazywa tajemnicą spotkania.

„Jutro będą mnie krajać”. Słowo „krajać” niczym skalpel tnie tekst, przepoławiając go na dwa opozycyjne względem siebie wymiary: pierwszy związany jest z tragiczną wiedzą ciała, drugi z konstruowaniem pozytywnego bilansu własnego życia. Czym jest to afirmujące podsumowanie, wypełniające środkową i finalną część wiersza? Nie wydaje się, że po prostu wyrazem opanowania i akceptacji. Może próbą dodania sobie samej otuchy? Własną *ars moriendi*? Może zaklinaniem losu? Może ucieczką w racjonalną i jasną konstrukcję przed ciemną sugestią przychodzącą spoza rozumu? Czym by jednak nie było nie dając się bezkolizyjnie połączyć ze zdaniem: „jutro będą mnie krajać”. To pęknięcie między nimi, ta rana, niczym po cięciu skalpela, musi pozostać.

Ostatni wiersz Anny Świrszczyńskiej nie jest więc wyrazem poddania się losowi z uczuciem wdzięczności, nie jest także jedynie zapisaną w ciele mroczną antycypacją niechybnej śmierci. Jest – pomimo swej formalnej prostoty, a raczej poprzez nią⁹ – próbą oddania doświadczenia

⁸ Tamże, s. 147–148.

⁹ Jak słusznie zauważa Andrzej Pieńkos, pisząc o sposobach obrazowania ostateczności w sztuce: „Dostrzegamy

nieprzekładalnego na język dyskursu, wewnątrznie sprzecznego, złożonego z antynomicznych względem siebie jakości, stając się poniekąd w całości figurą niewypowiadalnego¹⁰. To z owej niemożności wypowiedzenia, jak sadyzę, płynie apel-wezwanie skierowane do mnie, ilekroć czytam ten wiersz.

bowiem «uobecnianie się» śmierci w epoce nowoczesnej w dziełach niedokończonych, artystycznie porzuconych, szkicowych bądź studyjnych, uszkodzonych lub niszczonech, maksymalnie uproszczonych, o zredukowanych do minimum środkach artystycznych” (podkr. – K.P.), zob. A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 8.

¹⁰ Zob. M.P. Markowski, *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12. Autor rzecz ujmuje podobnie, analizując styl Derridy: „Poemat to doświadczenie zdarzenia, którego nieuchwytna jednostkowość nie oddziela już idealności, sensu idealnego od ciała słowa. Poemat to doświadczenie nieprzetłumaczalności, ale i wezwanie do tłumaczenia. Jeżeli tak jest, to Derrida nie może pisać inaczej, niż pisze: elipsa, katachreza, tropy niewypowiadalnego, ślepe kluczenie po szlaku, strofa, która zbacza z tropu [...], bajka, która zbacza z kursu, lecz nigdy nie doprowadzi do dyskursu [...]” (s. 172.). Oczywiście styl Świrszczyńskiej jest jasny i klarowny nie tylko w porównaniu z zawiłym i idiomatycznym sposobem mówienia autora *Pisma i różnicy*, ale kontrapunktowy zabieg, jaki zastosowała w swoim ostatnim wierszu, spełnia podobną funkcję.

SNY (U) SZYMBORSKIEJ

Pamięci Joli Kordackiej

Szyborska nigdy nie była poetką onirycznych wizji czy zniewalających fantasmagorii. Jej wiersze, w których występuje sen, nie budują światów od jawy niezależnych, samowystarczalnie w sobie zamkniętych i kompletnych. Nie stają się także popisem wirtuozowskich mocy kreacyjnych autorki, spod ręki której wyłaniałyby się fantastyczne pejzaże, nieprawdopodobne sytuacje, zadziwiające metamorfozy. Nie była Szyborska nigdy wyrazicielką, wywodzącego się ze starożytności, przekonania – jak niegdyś rzecz lapidarnie ujęła Aleksandra Okopień-Sławińska – o „nadprzyrodzonym źródle inspiracji poetyckiej i sennej, opartego na podobieństwie sposobów ekspresji, a więc oddziałującego obrazowością, symbolicznością, oporem wobec objaśnień racjonalistycznych, apelowaniem do emocji, zmysłowości, intuicji i przeczuć”¹. Przeciwnie – śnione światy Szyborskiej nie tyle obrazami o tajemnym pochodzeniu i znaczeniu realność zastępują, co ją dopełniają lub w sposób paraboliczny oceniają, sytuując się najczęściej po stronie jasnego, dyskursywnego toku wypowiedzi i racjonalnego sposobu widzenia rzeczywistości, pełnego podziwu dla wielości, niezwykłości i wyjątkowości realnie doświadczanego, a nie innego (np. śnionego czy wyobraźniowego) świata. Punkt

¹ A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 7; por. A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego i A. Sobolewskiej, Toruń 1999, s. 9–29.

centralny tej poezji stanowi życie, bycie, istnienie – w „wydaniu pierwszym”, zakorzenionym w rzeczywistości, gdzie taka różnorodność, gdzie bogactwo kształtów, zapachów, zdarzeń i przypadków wręcz nie do objęcia bądź w „wydaniu drugim, poprawionym”, otwartym na formy potencjalne, będące zarówno czytym przeczeniem, negacją bytu realnego czy możliwością, która się nie zrealizowała, jak i kreowaniem wszelkich światów prawdopodobnych, które nie zaistniały i zaistnieć by nie mogły, gdyby nie demiurgiczna moc poezji. Jeśli więc Szymborska pisze swoją żartobliwie-ironiczną *Pochwałę snów*

We śnie
maluję jak Vermeer van Delft.

Rozmawiam biegle po grecku
I nie tylko z żywymi.
[...]

Jestem zdolna,
piszę wielkie poematy.

[...]

Fruwam jak się powinno,
czyli sama z siebie.

Spadając z dachu
umiem spaść miękko w zielone.

Nie jest mi trudno
oddychać pod wodą.

[...]

Kilka lat temu
widziałam dwa słońca.

A przedwczoraj pingwina.
Najzupelniej wyraźnie.

(*Pochwała snów*)²

– to, aby poszerzyć rzeczywistość i zrekompensować jej mniej lub bardziej odczuwalne słabości i braki. Jak słusznie zauważył Stanisław Balbus:

Sen nie jest u Szymborskiej od jawy odgraniczony, ale wręcz stanowi jej przedłużenie i pełni wobec niej funkcje rekompensacyjne; te jednak funkcje wzięte są natychmiast w ironiczny nawias, tak iż przedmiotem informacji utworu staje się w istocie nie możliwy świat snu, ale niedomogi i niedoskonałości rzeczywistości realnej³.

Sen jako narzędzie diagnozujące i/lub rekompensujące wady rzeczywistości występuje w wielu wierszach, choćby w takich jak *Obmyślam świat*, *Dwie mały Bruegla*, *Rehabilitacja* czy *Pamięć nareszcie*. Bez względu na to, czy tematem utworu staje się lepsze, „poprawione wydanie” rzeczywistości, czy rozrachunek z historią, czy też spotkanie z cudem przywróconymi do życia umarłymi, mechanizm śnienia we wszystkich powyższych przypadkach rozszerza realność o wymiary prawdopodobne i możliwe, a czasem wręcz konieczne, pożądane i niezbędne w jednostkowej perspektywie.

Nie zamierzam tu jednak układać literaturoznawczego sennika Szymborskiej i z filologiczną pedanterią oddawać się procederowi katalogowania i systematyzowania snów poetki, ze względu na zastosowaną poetykę, literacki koncept czy pełnioną w utworze funkcję. W istocie interesuje

² W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2000, s. 190–191.

³ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 142.

mnie, to znaczy: niepokoi od chwili, gdy go przeczytałam i niepokoi za każdym razem, gdy czytam go ponownie, jeden wiersz. I wszystko, co za chwilę spróbuję powiedzieć temu jednemu doznaniu – uczuciu nieprzemijającego niepokojowi towarzyszącemu każdej lekturze – jest podporządkowane i z niego wynika. Wiersz ten pochodzi z późnego tomu *Chwila* (2002) i nosi tytuł *Słuchawka*.

Najpierw jednak muszę poczynić dwie, jak sądzę, niezbędne uwagi. Pierwsza dotyczy znaczenia snów dla Szyborskiej, która nieraz w *Lekturach nadobowiazkowych* odnosiła się z dużym dystansem do czynionych przez psychoanalizę prób wyjaśniania snów, jak przystało na kogoś, kto nie tylko ceni umiar i rozsądek, ale kto jednocześnie odczuwa głęboki respekt wobec nieprzeniknionej tajemnicy istnienia, wiedząc, że nie da się niepoznawalnego sprawdzić do kilku wzorców mitycznych czy archetypicznych. Na marginesie książki Carla Gustawa Junga *Nowoczesny mit* Szyborska pisała:

Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że z każdego snu każdy psychoanalityk wybiera sobie do interpretacji tylko te elementy, które mu są w danej chwili potrzebne. A ponieważ (o czym sama psychoanaliza nas poucza) we wszelkim wyborze bierze udział również podświadomość, należałoby i tę interpretację poddać interpretacji, następnie i tę z kolei zinterpretować i tak dalej, i tak dalej bez końca. A może nawet bez początku, skoro wiadomo, że sen wyrażony słowami jest już czymś innym niż sen w postaci pierwotnej. Krótko mówiąc – koziółkujemy w przepaści bez dna, ale prawdopodobnie nic lepszego robić jeszcze nie umiemy⁴.

Istotne jest zatem dla Szyborskiej pytanie o to, co w istocie interpretujemy: cały sen czy jego fragment? Sen opowiedziany czy śniony? Konstrukt werbalny,

⁴ W. Szyborska, C.G. Jung, „*Nowoczesny mit*”, [w:] W. Szyborska, *Wszystkie lektury nadobowiazkowe*, Kraków 2015, s. 621.

za którym stoi cała kulturowa tradycja posługująca się wypracowaną przez wieki retoryką, topiką, symboliką czy doświadczenie, które nam się przytrafiło w swej nagiej, przed- i pozasłownej bezpośredniości? I w swej pierwotności niewyraźalne. Jednak w psychoanalizie, ale przecież także w literaturze, mamy do czynienia jedynie ze snami wyrażonymi słowami, które zatem przestały być snami zmysłowo doznanymi. I to dopiero te dziwne pseudobyty, sny–cienie snów, poddawane są rozmaitym semantyzującym zabiegom, podporządkowanym jednemu zasadniczemu pytaniu: co ta dziwna materia bardziej mówiona niż śniona znaczy? Jednak w przytoczonej powyżej wypowiedzi, a także w kilku innych⁵, pojawia się coś, co Szyborską, znacznie bardziej, niż sceptycznie traktowana psychoanaliza, niepokoi. Tym czymś – i tu druga uwaga – jest sama materia snu, jego niezgłębiona tajemnica, coś, co sprawia, że próbując złapać niepochwytne „koziółkujemy w przepaści bez dna”. Szyborska po lekturze innej książki Junga porównuje sposób istnienia snów po przebudzeniu do ginących pod wpływem powietrza etruskich malowideł w *Rzymie* Federico Felliniego:

⁵ Na przykład książkę Wiktorii Dolińskiej Szyborska komentowała tak: „Dolińska dzieli sny wedle stopnia ich wewnętrznej organizacji: 1. sny chaotyczne, których elementy nie składają się we wspólny sens, 2. sny zawierające tylko fragmenty sensownie powiązane i 3. sny zawierające całość sensownie powiązaną. Tę trzecią grupę dzieli autorka na sny fantastyczne i sny symboliczne, przy czym tylko te ostatnie nadają się, według niej, do interpretacji. Czy jednak w takim podziale nie czai się pułapka na samego interpretatora? Łatwo może się zdarzyć, że sen, który sprawi jakąkolwiek trudność interpretacyjną, bez większych ceregieli zostanie zaszeregowany do kategorii fantastycznych lub zgoła chaotycznych...”, W. Szyborska, *W. Dolińska, „Co mówią nasze sny”*, [w:] W. Szyborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 468.

[...] w momencie przebudzenia rozpierzchną się i znikają bezpowrotnie. Czasem, ale też na krótko, zostaje po nich jakieś silne wrażenie. Jeszcze rzadziej się zdarza, że udaje się nam zatrzymać w pamięci któryś pojedynczy obraz, jakąś sytuację. Psychoanalitycy uznaliby, że wszystko jest w porządku – sny nie pamiętane są najwidoczniej mniej ważne od zapamiętanych. Nie byłabym tego taka pewna⁶.

Jeszcze jedną pomijaną przez psychoanalizę kwestię podejmuje Szymborska w tym felietonie:

Opowiadając swoje sny, posługujemy się [...] jakąś składnią, która nasz tajemniczy senny chaos porządkuje i racjonalizuje, czyli przeinacza. Ścisłość relacji będzie też zależęć od zasobu słów, jakim rozporządzamy, a nawet od tradycji literackiej, jaką w sobie nosimy [...]. Wyobraźmy sobie, że trzech panów, np. Chińczyk, Arab i Papuas, ma pewnej nocy identyczny sen. Wiem, że to niemożliwe, ale załóżmy. Ich relacje po przebudzeniu byłyby z pewnością trzema bardzo odmiennymi relacjami. Inny system językowy, inny sposób narracji, inny zasób pojęć i skojarzeń...⁷

Z pewnością jednak sny w swej pierwotnej postaci, w przeciwieństwie do ich werbalnych reprezentacji i psychoanalitycznych interpretacji, naprawdę fascynują Szymborską. Ich dziwny status, miejsce, z którego przychodzą, sama fenomenologia śnienia, a nade wszystko to, co z nami i w nas potrafią zrobić, stając się czasem realniejsze od jawy. Ważna z tego względu wydaje się sytuacja, o której wspomina w swojej książce Michał Rusinek:

Nielatwo było z nią poważnie rozmawiać o pisaniu, natchnieniu, inspiracji. Wszystko obracała w żart. Kiedyś i ja zażartowałem, że Miłosz miał łatwiej. Bo jemu, jak twierdził, daimonion szeptał

⁶ W. Szymborska, *Co się śni. C.G. Jung, „O istocie snów”*, [w:] W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 667.

⁷ Tamże.

wiersze do ucha. Pani Wisława – o dziwo – spowaźniała i powiedziała: „Wie pan, ale ja także słyszę głosy. Mnie się śnią słowa, zdania”⁸.

To, co przynosi sen, niespodziewanie u poetki, która, jak się sama określiła, „woli czas owadzi od gwiezdnego”, okazuje się niezwykle ważne i poważne, nie bez powodu wszak w tym samym wierszu dodawała: „wolę brać pod uwagę nawet tę możliwość, / że byt ma swoją rację”⁹ (*Możliwości*). Dlatego – i tu wracam do tytułu mojego tekstu – będę próbowała mówić o snach (u) Szymborskiej, biorąc to „u” w nawias. Co nie jest ani wyrazem nonszalanckiej gry językowej, ani potrzebą schlebiana dość powszechnej modzie, ale wynika ze sposobu potraktowania owego w nawiasie „u” jako znaku pomiędzy doświadczeniem poetki a nadanym mu poetyckim kształtem. Wiersze, które będę tu przywoływać, mają swe źródło, takie mam głębokie poczucie, w przestrzeni osobistego doświadczenia. Potwierdza to korespondencja poetki z Kornelem Filipowiczem, który często pisze o swoich snach związanych z osobą adresatki listów. Szymborska rewanżuje się tym samym: „Moje sny też są miłe, np. że byliśmy razem w cyrku, że nagle zniknąłeś, a ja bałam się, że poleciałeś za kulisy do dzikich zwierząt, a później znów siedziałeś przy mnie i jedliśmy lody Bambino”¹⁰.

⁸ M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 2016, s. 121. Jak powiedziała zaprzyjaźniona z Szymborską – Urszula Kozioł: „Wisława, wielka racjonalistka, z dużą nieufnością odnosiła się do wszelkich irracjonalizmów. Jeśli chodzi o pisanie wierszy, obstawała jednak przy tajemnicy. Uważała, że tworzenie to sekret, zagadka” (A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, s. 186–187).

⁹ W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, s. 278.

¹⁰ W. Szymborska, K. Filipowicz, „Najlepiej w życiu ma Twój kot”. *Listy*, Kraków 2016, s. 138.

W związku zaś z wierszem *Słuchawka* warto przywołać jeszcze jeden ważny kontekst biograficzny – wieloletni zwyczaj codziennych telefonów. „Ale zawsze o dziewiątej rano wydaje mi się, że powinien zadzwonić telefon”¹¹ – stwierdza Szymborska, a Filipowicz kilka lat później pisze niemal to samo: „Brakuje mi już trochę porannych telefonów od Ciebie”¹². Aktywizowana listami, wywiadami czy wspomnieniami, ale także niektórymi wierszami, prywatna przestrzeń inicjuje szczególny sposób czytania, sytuujący się pomiędzy snami Szymborskiej i snami zapisanymi w jej poezji. Bez rozstrzygnięcia.

I teraz powracam do wiersza *Słuchawka*.

Śni mi się, że się budzę,
bo słyszę telefon.

Śni mi się pewnoś,
że dzwoni do mnie umarły.

Śni mi się, że wyciągam rękę
po słuchawkę.

Tylko ta słuchawka
nie taka jak była,
stała się ciężka,
jakby do czegoś przywarła,
w coś wrosła,
coś oplotła korzeniami.
Musiałabym ją wyrwać
razem z całą Ziemią.

Śni mi się mocowanie moje
nadaremne.

¹¹ Tamże, s. 198.

¹² Tamże, s. 298.

Śni mi się cisza,
bo zamilknął dzwonek.

Śni mi się, że zasypiam
i budzę się znowu.

(*Słuchawka*)¹³

W tomie *Koniec i początek* Szymborska pisała: „Jawa nie pierzcha / jak pierzchają sny¹⁴” (*Jawa*). W wierszu *Słuchawka* sny jednak nie pierzchają, stanowiąc wraz z jawą jakąś zapętloną jedność, nie dającą podzielić się na dwa odrębne wymiary. Sen trwa bez końca, jawa trwa bez końca, sen-jawa trwa bez końca... Aby nieco więcej mówić o tej jedności powiedzieć, muszę przywołać kilka istotnych kontekstów.

Po pierwsze, kontekst tomu *Chwila*. W porządku następowania po sobie tekstów *Słuchawkę* poprzedza wiersz opisujący negatyw zdjęcia, na którym widać twarz bliskiego zmarłego. Zgodnie z zastosowaną w tym utworze zasadą odwróconego w stosunku do ziemskiej rzeczywistości porządku, która ma oddawać ciemność zaświatów, sama technika fotograficzna (negatyw) staje się swoistym wehikułem umożliwiającym ponowne zaistnienie tego, kto w inny sposób pojawić się już nie może:

Na twojej ciemnej twarzy jasne cienie.
Zasiadłeś przy stoliku
i położyłeś na nim poszarzałe ręce.

Sprawiasz wrażenie ducha,
Który próbuje wywoływać żywych.

(*Negatyw*)¹⁵

¹³ W. Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002, s. 13.

¹⁴ W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, s. 296.

¹⁵ W. Szymborska, *Chwila*, s. 12.

Jak rzecz ujął trafnie Wojciech Ligęza: „Strona śmierci zyskuje kształt odwróconego życia”. I kontynuował:

W krainie zmarłych świeci czarne słońce, o czym można się przekonać, patrząc na negatyw fotografii. Zatem czarny pejzaż ulega obiektywizacji. To, co niedocieczone i nieznanne, posiada alibi empirii. Przejmująca elegia – *Negatyw Wisławy Szymborskiej* – na pewno należy do kategorii „wierszy przecierpianych”¹⁶.

Takiego określenia użyła Szymborska w rozmowie z Teresą Walas, i jednocześnie z charakterystyczną dla siebie dyskrecją zastrzegła: „nie będziemy tu o tym mówić”¹⁷. Z pewnością wierszem „przecierpianym” jest także *Słuchawka*, tworząca wraz z *Negatywem* żalobny dyptyk, który jednak bólu rozstania poetyckim konceptem ani nie przesłania, ani nie łagodzi, lecz przeciwnie – sprawia, że to rozstanie staje się dojmująco aktualne i bolesne. „Alibi empirii”¹⁸ nie stanowi tu dowodu na życie po tej drugiej stronie, zadaje raczej kolejny bolesny cios temu, kto, będąc po tej stronie, wpatruje się w negatyw i, potem (przynajmniej w linearnym porządku tomu – kolejność wierszy sugerować tu może także następstwo sytuacyjne) próbuje bezskutecznie odebrać telefon.

Fotografia już niegdyś stała się w poezji Szymborskiej wehikułem pamięci, otwierając we śnie przestrzeń niemożliwego w inny sposób spotkania. W wierszu *Sen*, z tomu *Sól*, apostrofa do bliskiego zmarłego „z cieniem liścia

¹⁶ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*, Kraków 2001 s. 275.

¹⁷ *Lekcja zdziwienia światem* (pierwszy wywiad telewizyjny z Wisławą Szymborską przeprowadzony przez Teresę Walas w dniu przyznania Poetce Nagrody Nobla), [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór szkiców krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 21.

¹⁸ W. Ligęza, *dz. cyt.*, s. 275.

na twarzy” wydaje się jakby wcześniejszym wariantem wiersza *Negatyw*. Gdy czytamy:

Mój poległy, mój w proch obrócony, mój ziemia,
przybrawszy postać, jaką ma na fotografii:
z cieniem liścia na twarzy, z muszlą morską w ręce,
wyrusza do mojego snu

(*Sen*)¹⁹

możemy odnieść wrażenie, że to bogatsza, bo w większym stopniu wypełniona szczegółami sytuacja spotkania, do jakiego dochodzi „na wewnętrznej stronie moich powiek”. Wtedy ten, który ma „serce przestrzelone”, może przekroczyć granicę zdjęcia i przeniknąć do snu swej ukochanej²⁰. Ów bliski poetce chłopak ma w wierszu aktywną moc, uruchamianą siłą kreacyjnej poetyckiej wyobraźni, choć w jakiejś mierze także od niej niezależną. Zwracał na to uwagę przed laty Artur Sandauer:

Już samo początkowe „wyrusza do snu” wywraca ontologię na nice. Powiedzieć, że wyrusza, to przypisać mu cień niezależności; użyć przyimka „do”, to uczynić ze snu – gotową przed jego przyjściem scenę. Że zaś wyruszać można tylko do celu, który przed wybraniem się w podróż już istnieje, więc ów sen wykracza poza własne czasowe granice, zaczyna się – przed samym sobą. Bo też rzeczywiście zaczął się, nim zaczął: jest spełnieniem wieloletnich oczekiwań, bezcielesne dotąd wspomnienie w nim

¹⁹ W. Szymborska, *Sól*, Warszawa 1962, s. 48.

²⁰ „Gdzieś napomknęła Szymborska, że chłopak, w którym kochała się na początku wojny, zmarł tragicznie w obozie w Prokocimiu, gdzie indziej, że w Powstaniu Warszawskim zginął jej kuzyn Roman Lenkiewicz, syn ciotki Julii. Nam opowiadała o ukochanym, którego AK wysłało z misją do Wilna: – to był 1943, może 44 rok. A potem żaden list nie przychodził. Dowiadywałam się, szukałam, ale nie natrafiłam nigdy na żaden ślad” (A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie*, s. 71).

się ucieleśnia. Ale jeżeli poległy zjawia się, to tylko na modłę negatywną. Sen o nim jest prześwietlony samowiedzą: wie, że śni się, i wie, że to, o czym śni, nie istnieje²¹.

Trudno do końca zgodzić się z Sandauerem w ostatniej kwestii: nie wydaje się, aby powołany do istnienia świat został ostatecznie zakwestionowany. Przeciwnie, pomimo zaznaczonej w wierszu świadomości śnienia, następuje niebywale silna sensualna konkretyzacja, wieloma szczegółami wypełniona reaktywacja przestrzeni, w której ponownie mogą się spotkać kochankowie:

Zaczyna istnieć łąka między nami.
Nadlatują niebiosy z chmurami i ptactwem,
na horyzoncie cicho wybuchają góry
i rzeka spływa w dół w poszukiwaniu morza.

Już tak daleko widać, tak daleko,
że dzień i noc stają się równoczesne,
a wszystkie pory roku zaznawane naraz.

Księżyc czterokwadowy wachlarz rozpościera,
wirują płatki śniegu razem z motylami
i z kwitnącego drzewa spadają owoce.

(Sen)²²

„Teraz” łączy w sobie wymiary dotąd przeciwne: dzień i noc, wszystkie pory roku, czas kwitnienia i czas owocowania, życie i śmierć²³. Ta jednoczesność zadaje się być pełnią – niegdyś utraconą, w poetyckim śnie na nowo odzyskaną siłą lirycznego zaklęcia. Może więc w końcu dojść do zaślubin zmarłego z „przestrzelonym sercem”

²¹ A. Sandauer, *Pogodziona z historią*, [w:] *Radość czytania*, s. 63.

²² W. Szymborska, *Sól*, s. 48–49.

²³ Za tę sugestię interpretacyjną dziękuję prof. Teresie Walas.

i żyjącej, pogrążonej we śnie. Sugestywność tego obrazu przesłania negatywną modalność tekstu – nieżyjący materializuje się mimo wszystko w wyobraźni, jakby we śnie z prochu powstając. Podobnie w wierszu *Pamięć nareszcie* (tom *Sto pociech*), gdy w końcu zjawiali się zmarli rodzice:

[...]

No i nareszcie.

Pewnej zwykłej nocy,

z pospolitego piątku na sobotę,

tacy mi nagle przybyli, jakich chciałam.

(*Pamięć nareszcie*)²⁴

Jak rzecz trafnie widział Jacek Łukasiewicz: „Rodzice po czyścicu przebywania w dziwacznych, groteskowych snach córki osiągają niebo portretu”²⁵. W finale wiersza *Sen* niemalże słychać „nasz weselny marsz”, w zakończeniu *Pamięć nareszcie* rodzice „zdawali mi się długo, długo i szczęśliwie”. Oba utwory poświadczają kompensacyjną siłę oddziaływania snu, który niczym baśń (lub dzieło sztuki) może przemienić poczucie utraty w jakiś rodzaj spełnienia, dostępnego w innym niż jawa wymiarze. Co oczywiście nie znaczy, że wizja śniona po prostu zastępuje realność, przebudzenie wszak kiedyś nastąpi. Ale, i to jest samo w sobie niezwykle cenne, śniona wizja czyni realność nieco bardziej znośną, choćby przez chwilę.

W wierszu *Słuchawka* sytuacja w pierwszym momencie może wydawać się podobna, bo tekst także opowiada o spotkaniu z umarłym; spotkaniu, do którego jednak nie dochodzi. Czy jednak na pewno? Niegdyś na marginesie lektury pamiętnika Marie-Jeanne Roland, pisanego w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, gdy diarystka

²⁴ W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, s. 115.

²⁵ W. Ligęza, *dz. cyt.*, s. 203.

oczekiwała na szafot, Szymborska wskazała, jakby mimochodem, ważny trop lektury własnych wierszy:

pamiętnik obiecuje nam wzruszenie o spóźnionym, ale przedłużonym działaniu. Jest przecież obrazem codziennej zwycięskiej walki, jaką toczyć musiała autorka z własną słabością, udrękami więziennymi i lękiem śmiertelnym. Nie to w nim najważniejsze, co wyraziły słowa, ale to, czego nie wyraziły. Czego autorka surowo sobie zabroniła, aby trzymać się prosto aż do końca²⁶.

Traktując powyższe słowa jako zakamuflowany autokomentarz, warto podjąć próbę dotarcia do tego, czego „słowa [wprost] nie wyraziły” w wierszu *Słuchawka*.

Pierwsze trzy dystychy, rozpoczynające się uparcie powracającą anaforą, kreślą niemal codzienną sytuację, w której ktoś relacjonuje swój sen. Niepokoi co prawda użyty czas teraźniejszy zamiast przeszłego (częściej opowiadamy, mówiąc „śniło mi się”), jednak owo powtarzane uporczywie „śni mi się” odgrywa ważną rolę: sugestywnie osadza nas w aktualności dziania się, znosząc jakikolwiek dystans wobec przedstawianych wydarzeń²⁷. Wszystko zatem dzieje się „teraz” i z tego „teraz” niepodobna się wydostać. Przypomnijmy:

Śni mi się, że się budzę,
bo słyszę telefon.

Śni mi się, że pewność,
że dzwoni do mnie umarły.

Śni mi się, że wyciągam rękę
po słuchawkę.

²⁶ W. Szymborska, *M.-J. Roland, „Pamiętniki”*, [w:] W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 472.

²⁷ Owo „śni mi się” można też odnosić do sytuacji wielokrotnie powtarzającej się. Za tę wskazówkę dziękuję prof. Stanisławowi Balbusowi.

Ta sytuacja przecież przyśnić się może, można też we śnie doświadczyć niepojętej dla trzeźwej jawy pewności, że „dzwoni umarły”. Jak powiedziała Szymborska autorom swej biografii: „W tym wierszu nie ma nic wymyślnego [...]. To był prawdziwy, autentyczny sen. I naprawdę wiedziałam, kto dzwoni”²⁸.

Środkowa część wiersza do pewnego momentu, także jak na śnioną rzeczywistość, wydaje się prawdopodobna i niemal każdemu dostępna – niemożność podniesienia słuchawki to szczególnie wersja labiryntowego błędzenia, kiedy to już, niemal za chwilę, mamy gdzieś trafić, a tu raptem droga skręca niespodziewanie w lewo lub, nie wiedzieć czemu, dochodzimy nie tam, dokąd zmierzaliśmy. Takie sny śnią się chyba od czasu do czasu każdemu. Jednak w wierszu Szymborskiej ta uniwersalna sytuacja została przyobleczona w materialny konkret – urosłinniona słuchawka „w coś wrosła, coś oplotła korzeniami”. Wyobraźnia podsuwa nam teraz obraz niczym z surrealistycznego horroru: ukorzonej słuchawki, oplatającej swymi podziemnymi rozgałęzieniami czy (jak to nazwać?) odnogami grób²⁹. Aby ją podnieść trzeba by „ją wyrwać razem z całą Ziemią”. A zatem to sen-koszmar?

Warto zauważyć, że przywoływany wiersz *Sen* otwiera zwrot: „Mój poległy, mój w proch obrócony, mój ziemia”. Niepokoi mnie to ostatnie imię zmarłego – nieoczywiste i stanowiące rodzaj gramatycznego zaburzenia, które, jak sądzę, ma za zadanie u poetki toku racjonalnie zdyskursywizowanego na coś istotnego skierować naszą uwagę. Imię „mój ziemia” wskazuje na miejsce jego aktualnego

²⁸ A. Bikont, J. Szczęsna, *dz. cyt.*, s. 247.

²⁹ Na temat surrealistycznej wyobraźni Szymborskiej zob. choćby M. Baranowska, „*Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć*”. *Szymborska i świat*, Wrocław 1996, s. 79–81; W. Ligęza, *Wspominać z wdzięcznością*, [w:] *Zachwyty i rozpacz. Wspomnienia o Wiśławie Szymborskiej*, wybór, red. i oprac. A. Papińska, Warszawa 2014, s. 259–260.

przebywania, to stamtąd wyrusza do snu ukochanej. Telluryczne jest miejsce wspólne dla wszystkich ostatecznego spoczynku. Takie znaczenie także aktywizuje się w wierszu *Słuchawka*, ale już po chwili wypiera je semantyka Ziemi (pisanej wielką literą) – a więc całego globu, a może nawet całego bytu.

Środkowa część *Słuchawki* stanowi także wyrazisty kontrapunkt w stosunku do owej sensualnej pełni, jednoczącej wartości opozycyjne w wierszu *Sen*. Tam ów sytuujący się na granicy żywych i umarłych świat wyposażony został w sugestywną siłę oddziaływania, aktywowaną przede wszystkim zmysłem wzroku. Kolejno wyłaniające się obrazy stworzyły harmonijną całość opartą na *coincidentia oppositorum*. W wierszu z tomu *Chwila* wrażenia wzrokowe nie dominują, choć nadal pozostają wyjątkowo sugestywne. Jednak rolę pierwszoplanową przejmują przeciwstawne doznania akustyczne, kontrapunktowo-dysonansowe, dźwięk telefonu i cisza, które nigdy nie zleją się w brzmieniową jedność.

I trzy dystychy zamykające wiersz, niepokojąco zwierciadlane w stosunku do początkowych. Dwa budują sytuację uporczywego, pozbawionego końca mocowania się ze słuchawką i głuchej ciszy zapadającej po milknącym dzwonku. Wrażenie bezcelowości i jałowości podejmowanych wysiłków intensyfikuje wyodrębnione osobnym wersem słowo „daremnie”, a inicjalny dźwięk telefonu, wymiennie z finalną ciszą, buduje sytuację szczelnego uwięzienia. Trzeci i ostatni wers na zawsze umieszcza nas we wnętrzu, z którego nie sposób się wydostać:

Śni mi się, że zasypiam
i budzę się znowu.

Jawa to czy sen? Rozstrzygnąć niepodobna. W wierszu *Słuchawka* jest niczym w często przytaczanym powiedzeniu Czuang-tsy, który śnił, że jest motylem, a po przebudzeniu zastanawiał się, czy aby nie jest motylem śniącym,

że jest człowiekiem³⁰. Nie ma tylko retorycznej motylej zwiewności, bo rzeczywistość groźnie i klaustrofobicznie nas osacza. Tę sytuację hermetycznego zamknięcia oddaje także budowa stroficzna, zamykająca klamrowo usytuowanymi trzema dystychami przestrzeń tekstu – jakby na zawsze i ostatecznie (notabene nie znam drugiego wiersza Szymborskiej o takiej budowie stroficznej).

Niemożność oddzielenia jawy od snu ma zasadnicze znaczenie. Wydaje mi się, że różne sposoby istnienia, czy, jak mówią filozofowie, odmienne statusy ontologiczne, zostają zniesione, bo okazują się tożsame. Podobnie jak w wierszu *Niebo*, w którym „podział na ziemię i niebo uważa poetka za ułomny, nie oddający całości będącej ich połączeniem”³¹. W istocie to przecież niepodzielna całość, jeden byt, który zwykliśmy z braku subtelniejszych narzędzi poznania i adekwatniejszych określeń nazywać ziemią i niebem, jawą i snem. Przeczając temu, co istnieje w sposób nieakcydentalny, ale nie ośmieliłabym się po prostu powiedzieć, że esencjalny. Stanisław Balbus, komentując wiersz *Niebo*, nazwał ową całość „uniwersum światów możliwych”³² – Kosmosem i Wszeczeńświatem:

Zbudowanym z tej samej materii i energii, co każdy z nas i cała nasza planeta; z materii i energii, która nas na wskroś przenika, wypełnia i w której jako całości wszechświata jesteśmy zanurzeni – zawsze i na zawsze, boć również i po śmierci, po rozpadzie ciała na atomy³³.

Stan ni to jawy ni to snu – choć lepiej powiedzieć: jawy i snu zjednoczonych – jest też jednym stanem, tworzącym wspólnotę żywych i umarłych. Otwiera się tutaj jakaś

³⁰ Zob. Czuang-tsy, *O wyrównywaniu przeciwieństw*, [w:] *Antologia literatury chińskiej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 1956, s. 58–59.

³¹ M. Baranowska, *dz. cyt.*, s. 108.

³² S. Balbus, *dz. cyt.*, s. 175.

³³ Tamże.

przestrzeń metafizyczna, choć Szymborska tak by nigdy jej nie nazwała, wzbraniając się przed wmówieniem, uzurpacją, „pychą poznawczą”³⁴. Taka postawa jest w swych rudymentach religijna, w sposób, o jakim we wspomnieniu o Szymborskiej mówił Ireneusz Kania, wskazując wątki buddyjskie obecne w jej twórczości:

[...] Wisława nie przylegała wewnątrznie do żadnej instytucjonalnej religii, [...] była fundamentalnie agnostyczką, natomiast jej religijność można by zdefiniować [...] jako wycucie transcendencji rzeczywistości, jako przeświadczenie, że nasze wysiłki, słowa czy idee są absolutnie niewspółmierne do tego, co czujemy, że istnieje, w czym wszystko jest zanurzone, a czego w żaden sposób nie potrafimy uchwycić³⁵.

„W żaden sposób” – chyba że na chwilę w wierszu błysnie tajemnica, otaczająca nas ze wszystkich stron. Tylko poezja może ten nikły błysk pochwycić i na chwilę zatrzymać. Tylko w poezji, wedle Szymborskiej, czasem otwiera się możliwość oddania grozy i fascynacji istnieniem, co jest literalnie zgodne z klasyczną definicją religijności Rudolfa Otto (*mysterium tremendum et fascinans*)³⁶. Poza przestrzenią poezji pozostaje milczenie:

ważnym składnikiem jej – kontynuuje Kania – religijności jest postrzeganie świata jako tajemnicy dla nas niedostępnej, choć otaczającej nas ze wszystkich stron; tajemnicy, w którą wdeptujemy jak w kałużę – o tej kałuży zresztą pisała, to jedna z figur jej światopoglądu – milczenia wobec tajemnicy³⁷.

³⁴ Zob. tamże, s. 172–173.

³⁵ I. Kania, *Wchodzimy w tajemnicę jak w kałużę* (rozmawia A. Papińska), [w:] *Zachwyt i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*, s. 149. Sama Szymborska twierdziła, że „wiara nie musi być ujęta w dogmat. Nikt nie jest całkowicie niewierzący” (A. Bikont, J. Szczęsna, dz. cyt., s. 58).

³⁶ Zob. I. Kania, dz. cyt., s. 150.

³⁷ Tamże.

W *Słuchawce*, podobnie jak we wspomnianym powyżej wierszu *Kałuża*, udało się Szymborskiej nieco nadwątlić to milczenie słowem, które dotyka grozy istnienia. I jednocześnie zasugerować zdumiewającą jedność bytu. Poetka – o której Miłosz powiedział, że „ofiarowuje nam świat, w którym można oddychać”³⁸ – przesłoniła tę groźę swą sygnaturą: tym razem nie ironii, lecz dyskrecji i powściągliwości, aby nikogo śmiertelnie nie przerazić. Jej, jak to kiedyś ujęła Małgorzata Baranowska, „zdolność patrzenia prawdzie w oczy”³⁹, zrównoważona została darem wielkodusznego współczucia. Bo lepiej czasem pewne rzeczy zataić i nie do końca wiedzieć „na jakim świecie się żyje”⁴⁰. W ten sposób mocą poetyckiej transformacji śniony koszmar zyskał w jakiejś mierze działanie katartyczne, które nie uwalnia co prawda od cierpienia, ale pozwala nie poddać się rozpaczcy i zaakceptować wspólny nam wszystkim los⁴¹.

³⁸ Cz. Miłosz, *Poezja jako świadomość*, [w:] *Radość czytania*, s. 34.

³⁹ M. Baranowska, dz. cyt., s. 106.

⁴⁰ „Wielkie to szczęście / nie wiedzieć dokładnie, / na jakim świecie się żyje” – pisała Szymborska bez ironii w wierszu zamykającym tom *Koniec i początek* (W. Szymborska, *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 40).

⁴¹ W rozmowie zamieszczonej w tomie wspomnień o Szymborskiej Stanisław Balbus powiedział: „Arystoteles, chcąc wydobyc humanistyczny sens greckiej tragedii, wymyślił termin *katharsis*: po odpoznananiu uczuć litości i trwogi następuje oczyszczenie. *Pátheia* po grecku to raczej współodczuwanie niż litość w naszym potocznym rozumieniu: rozpoznanie w sobie drugiego. Powiedziałbym zatem, że nie „ocalenie” niesie poezja Szymborskiej, lecz *katharsis*. Przeżywszy bóle i radości świata, zyskujemy nową mądrość, jaśniejsze widzenie swojego losu, nawet śmierć przestaje być straszna”, zob. S. Balbus, *Tyle śmierci, ile życia*, rozmawia A. Papińska, [w:] *Zachwyty i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*, s. 21.

(PRZED)TEKST WIERSZA OSTATNIEGO WATA

Pamięci Jacka Brzozowskiego

Wiersz ostatni zamyka *Ciemne świedldo* (1968) – tom, nad którym Wat pracował krótko przed śmiercią i którego publikacji już nie doczekał. Ten utwór stanowi kodę jego (nie tylko) poetyckiej drogi, a jednocześnie to jeden z najbardziej znanych liryków autora *Mojego wieku* – tekst-emblemat, tekst-sygnatura, tekst-znak osoby, niczym odręczny podpis złożony pod ukończonym już (a właściwie na zawsze nieskończonym) dziełem¹. Temu wierszowi znakomity szkic poświęcił Jacek Brzozowski. Pisał w nim:

Przynosi [*Wiersz ostatni* – dop. K.P.] [...] monolog (Wata–) Orfeusza. Przedmiotem monologu, tak jak w micie o Eurydyce i Orfeuszu, jest katabaza i śmierć [s. 150]. [...] Katabaza jest – dobitnie to wyraża już sama rzeczownikowość głównego w wierszu słowa – dalece odpodmiotowiona, i jakby automatyczna. Stychiczny, rzeczowy, „rózewiczowski” tok wiersza oraz jego nieregularny rytm nadają schodzeniu piętno pośpieszności i niekończącej się monotonii. Jednocześnie jest ono masowe i anonimowe. Ta masowość, zbiorowość i anonimowość nieustającej katabazy, nieustającego pochodzenia śmierci nie przynosi, oczywiście, żadnej pociechy. Przeciwnie, odbiera całą należną tutaj powagę i doniosłość, niszczy poczucie wyjątkowości, osobności i prywatności. To, do czego Orfeusz przygotowywał się przez lata, przypomina nie więcej, jak prozaiczną codzienność wielkomięjskiego tłumu na stacji ruchliwego metra [s. 160]. [...] Przechodzi [...] Orfeusz mimo Eurydyki, stwierdzając już tylko absurdalność katabazy: nieustanne i ciągłe w dół zstępowanie

¹ Choć nie był to literalnie rzecz biorąc *wiersz ostatni*, to jednak sam autor zdecydował się go tak właśnie zatytułować, co w tym kontekście nabiera szczególnego znaczenia.

kończy się zaledwie metr pod ziemią. Katabaza nie jest więcej, jak wyłącznie zejściem do grobu, najdosłowniej zejściem do grobu. [...] Na końcu swoich rozmów ze śmiercią, stając na jej progu, poeta wycofał się z budującego mitu. Nie potrafię powiedzieć nic ponad to, że nie szukał wtedy pocieszenia i nie czynił ostatecznej decyzji łatwiejszą. Kiedy zaś pamiętać, że przeżywał swój los i egzystencję właśnie *en poète*, to wycofanie się – realistyczne wycofanie się Orfeusza w stronę „prozy śmierci” – okazuje swoją tym większą wagę [s. 161–162]².

Postaram się do tej przejmującej interpretacji dołożyć kilka sensów wyłaniających się z zapisów notatnikowych Wata. Interesują mnie, jakby powiedziało się zgodnie z regułami tradycyjnego edytorstwa, trzy wersje *Wiersza ostatniego*, które znajdują się w ostatnim zeszycie poety, piśnianym tuż przed samobójczą śmiercią. Poznajemy je teraz dzięki wydaniem przez Adama Dziadka i Jana Zielińskiego *Notatnikom Wata*³. Muszę jednak doprecyzować własny punkt widzenia – interesują mnie bowiem nie tyle trzy wersje, traktowane jako osobne teksty, wchodzące z sobą w relacje następstwa i wariantywności, by w wersji ostatecznej zyskać formę finalną, posiadającą tym samym, mocą autorskiej decyzji, rangę utworu ostatecznie ukończonego i domkniętego. Zajmuje mnie to, co stanowi przed-tekst *Wiersza ostatniego* opublikowanego w *Ciemnym świecidle*, który wchodzi z tym przed-tekstem w rozmaite związki i filiacje, współtworząc z nim kolejne etapy procesu pisania. Patrzę więc na trzy zapisy z perspektywy krytyki genetycznej, z terminologii której pochodzi zarówno kategoria przed-tekstu, jak i postulat włączania w ramy krytycznej

² J. Brzozowski, *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999. Lokalizację stron podaję po cytatach w nawiasach kwadratowych.

³ A. Wat, *Notatniki*, transkrypcja i opracowanie A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa 2015.

refleksji procesualności powstawania dzieła literackiego (*écriture*).

Chodzi więc o to, by – jak pisał Pierre-Marc de Biasi, którego pogląd teraz syntetycznie zaprezentuję – odzyskać nieoczywistość, nielinearność i złożoność procesu pisania, by, jak rzecz ujmował metaforycznie, „atrament stawał się na nowo płynny”⁴. Gdy więc poznajemy teksty w rękopisach – nie idzie o efekt tworzenia, ale o samo tworzenie, nie o ostateczny rezultat, lecz o proces. W ten sposób odzyskujemy „czasowy wymiar stawania się tekstu” [s. 15], odrzucając utopię „ostatecznej perfekcyjności dzieła” [s. 15]. Nie zmierzamy do końca progresywnie ukierunkowanej finalności, która wyklucza i unieważnia poprzedzającą ją potencjalność. Takie podejście implikuje szczególne rozumienie tekstu, odrzucając ideę struktury tekstowej utrwalonej ostatecznie w niezmiennym kształcie. W to miejsce pojawia się „pojęcie tekstu w procesie stawania się” [s. 46]. Tekst jest zawsze nie do końca stabilny, „trwa dzięki temu, że się zmienia” [s. 49]. Jakie to ma konsekwencje dla lektury? Fundament myślenia strukturalistycznego, że tekst posiada ostre granice, krytyka genetyczna podważa, pytając: „jak z prostego faktu, że coś zostało wydrukowane, można wnioskować, że dzieło mogłoby stanowić zamkniętą i izolowaną całość, która nie ma już żadnych związków z pracą pisarza ani żadnej więzi z jego rękopisami?” [s. 135]. I udziela jednoznacznej odpowiedzi: „większość rękopisów formalnie kwestionuje możliwość formułowania ostatecznych wniosków na temat sensu tekstów, [ponieważ – dop. K.P.] dokument genezy przedłuża stan niewykończenia,

⁴ M.-P. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 12. Kolejne lokalizacje podaję w nawiasie po cytacie. Por. *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, pod red. M. Prussak, P. Bema, Ł. Cybulskiego, Warszawa 2017; P. Bem, *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Warszawa 2017.

sadowi się w centrum tekstu dokończonego, zmienia interpretatora w kogoś, kto sprawdza różne możliwości” [s. 135]. Przed-tekst destabilizuje i kwestionuje tekst w jego bycie, zdawać by się mogło, ostatecznym i skończonym, i czyni zeń byt nieoczywisty, o labilnym kształcie i niepewnym znaczeniu.

W przypadku Wata ta koncepcja zyskuje dodatkowe, szczególnie istotne uzasadnienie – znaczna część jego utworów nie zyskała finalnej i ostatecznej struktury tekstowej, ponieważ Wat nigdy ich nie ukończył, ani tym bardziej nie zdecydował się na publikację, pozostawiając je na zawsze w stanie „niegotowości”. Taki jest status *Mojego wieku*, *Dziennika bez samogłosek*, większości szkiców sowietologicznych, części wierszy – tym samym skazał je na bytową hipotetyczność i nieostateczność, na permanentne stawanie się. W tym przypadku pisanie jawi się „jako technika i jako hybris, jako nieumiarkowanie i żądza zmian” [s. 48] – to być może najgłębsza twórcza dyspozycja Wata i najgłębsze uzasadnienie niemożności realizacji wielu pisarskich projektów. Jego teksty istnieją dzięki utrwalonym, lecz nieukończonym procesom pisania i rekonstrukcji, zawsze problematycznej, której podjęli się kolejni edytorzy. Krytyka genetyczna „wzbogaca tekst o wymiar czasu ludzkiego, w którym sens odzyskuje własną historię” [s. 137]. Właśnie ów wymiar czasu ludzkiego, w publikacji na zawsze utracony, będę próbowała reaktywować, czytając rękopisy *Wiersza ostatniego*, które są „nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie [tekst – dop. K.P.] mógłby wybrać, jakie w istocie wybrał lub próbował wybrać, zanim skurczył się do postaci końcowej, którą znamy jako jego drukowaną wersję” [s. 137]. Wersję zawsze uboższą w stosunku do całej konstelacji możliwości, jakie niosą z sobą rękopisy.

Poczyńska ten wstęp, aby dookreślić zaproponowany tu sposób lektury rękopisów *Wiersza ostatniego*. Pojmuję zatem tekst nie jako byt twardy, ostatecznie

ukształtowany, o ostrych granicach, lecz jako rzeczywistość płynną, samokwestionującą swą strukturalną spójność, otwartą na wielowymiarową potencjalność. Interesuje mnie więc szczególnie dynamika tekstotwórcza, ciągły proces zmian, nieustanne stawanie się, zamazywanie, skreślanie i znikanie, przestrzeń niepewnych i niejednoznacznych sensów, jaką wyznacza holistyczna lektura tekstu i rękopiśmiennego przed-tekstu.

Rękopisy Wata, jak rękopisy każdego pisarza, poświadczają charakterystyczny dla niego sposób pisania, tworząc swój własny kod, na który składa się nie tylko indywidualny charakter pisma, ale także jednostkowa topografia każdej strony. Ogromną rolę odgrywa w nich skreślenie (poziome, pionowe, ukośne, zdecydowane lub ledwie widoczne) – wyjątkowo ważny składnik procesu pisania, wydobywający zasadę ciągłego kwestionowania, jako gest w równym stopniu będący składnikiem tworzenia, jak stawianie kolejnych liter czy układanie sekwencji słów i zdań. Spróbuję, otwierając się na doświadczenie lektury, podążającej za labilną semantyką rękopisu, wskazywać ujawniającą się w nim równoczesność alternatywnych znaczeń. Nie rekonstruję tu na podstawie dokonywanych ręką poety zmian hipotetycznej sfery intencji autorskiej. Ruch, który poprzez przyjęcie perspektywy genetycznej inicjuje, polega na działaniu zmierzającym do wydobycia wielości i różnorodności sposobów uobecnienia się autora w rękopiśmiennej przestrzeni, którego istnienia jakby ponownie możemy doświadczać. To autor, powracający zarówno przez materialny ślad jednostkowego zapisu, jakim jest odręczne pismo – znak osoby i indywidualnej ekspresji, jak i sferę dokonywanych, kwestionowanych, a bywa, że zawieszonych tekstowych wyborów i decyzji.

Czego doświadczamy, obcując z rękopisami *Wiersza ostatniego* znajdującymi się na dwu stronicach ostatniego zeszytu Wata, włożonego przezeń do czerwonej teczki, na której widnieje napis: „Nie otwierać i nie udostępniać

nikomu przed 1-ym stycznia 1999”? Czyli nie wcześniej niż po ponad trzydziestu latach od zaplanowanej przez poetę śmierci. Po pierwsze, kontakt z wierszem w jego – by tak powiedzieć – rodzimym kontekście uruchamia całą w druku schowaną, stłumioną sferę – najbardziej osobistą, niemal intymną. W zeszycie rękopisy wiersza poprzedzają bowiem ostatnie, pożegnalne, dramatyczne listy do najbliższych: żony, syna, rodzeństwa, synowej i błagalna prośba skierowana do wszystkich; „Na miłość Boską. Tylko nie ratować!”. Te przejmujące zapisy stanowią szczególny rodzaj introdukcji do następujących trzech lekcji pisania *Wiersza ostatniego*. Takie usytuowanie w notatniku sprawia, że jest on w odmienny sposób czytany niż w swej wersji drukowanej, umieszczonej na końcu *Ciemnego świecidła*. Rękopisy przez umiejscowienie pośród przedśmiertnych zapisów poety domagają się lektury autobiograficznej i empatycznej, a ściślej – nie tyle domagają się, co ją projektują, nie pozwalając czytelnikowi na zachowanie bezpiecznego dystansu i lektury niezaangażowanej emocjonalnie. Są rodzajem intymnego wyznania, które nadaje sytuacji lektury charakter personalny. Wyjątkowo bliski i osobisty kontakt czytelnik – autor, zainicjowany kontekstem poprzedzającym wiersz, dodatkowo intensyfikuje się przez dwie notatki znajdujące się już na stronach rękopisu *Wiersza ostatniego*, bezpośrednio określające stan piszącego. Na karcie pierwszej, w rogu ukośnie: „Wegetowanie / przy zaciśniętych / zębach, zmrużonych powiekach” – to napisał Wat czarnym długopisem, a nieco niżej, też ukośnie, ale kolorem granatowym, chyba takim samym, jakim pisany był wiersz: „ile jeszcze dni?”. W układzie stronicy dwa warianty wiersza stanowić mogą próbę odpowiedzi na to pytanie. U dołu drugiej karty rękopisu zawierającej ostateczny tekst wiersza (trzeci wariant) także skreślona została notatka o bólowej chorobie poety: „22 (?) kwietnia, wtorek, po obrzydłych Percodanach, po obrzydłym zastrzyku, po nocy tortury, po dniach, tygodniach,

miesiącach nieprzerwanego Wegetowania w Piekle”. Zatem wiersz w swych trzech odmianach zostaje poniekąd wzięty w klamrę niemal poufnych wyznań – tak układa się topografia rękopisu. Nie wiemy, czy stało się tak przez przypadek, czy też była to świadoma decyzja autora – i zapewne wiedzieć tego nigdy nie będziemy. To zresztą nie wydaje się aż tak istotne, istotniejsze są bowiem kwestie wynikające z materialności zapisu. Treść aktywizowana przez taki układ pisma na stronicach, bliska jest jakimś wymiarom przeddyskursywnym, sytuującym się po stronie doznań somatycznych. Sferę cielesności uobecnia ręczne pismo poety, dalekie od kaligrafii, chaotyczne, rozedrgane, trudno czytelne (dlatego tak cenna jest tu dokonana przez edytorów transliteracja), jest śladem pozostałym po ruchu dłoni która z różną siłą naciskała długopis. Pismo ręczne uświadamia fizyczną bliskość ręki, długopisu i kartki papieru – w ten sposób staje się znakiem osoby. W rękopisie następuje – jak zauważał Marek Troszyński – „uprzestrzennienie znaczenia zamkniętego w pojedynczym słowie. Słowo uwięzione w druku i w kontekście innych drukowanych słów odmienna znaczenie w topografii rękopisu, w którym jest ono bardziej migotliwe i mniej czywiste”⁵. Mniej czywiste, dopowiedzmy, również dlatego, że odzyskuje swą materialność, i znaczy swym rysunkiem, wielkością, kolorem, konsekwencją i determinacją w dokonywaniu zmian bądź wahaniem poświadczonym współwystępowaniem alternatywnych wersji i znaczeń. Rozchwiany rysunek liter, zmiany, poprawki, skreślenia, widoczna na stronicach manuskryptów organizacja zapisu – to ślady widmowej obecności Wata⁶.

⁵ M. Troszyński, *Rękopis 4D*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 51–52.

⁶ Sformułowanie Bożeny Shallcross, którego użyła w odniesieniu do Miłosza, gdy analizowała jego rękopisy; zob. B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 55.

Tekst umieszczony po lewej stronie pierwszej stronicy rękopisu sugeruje labilne znaczenia swą grafia. Po pierwsze w porównaniu z wierszem zapisanym po prawej stronie jest wyraźnie drobniejszy, jakby stanowił jakiś pomniejszy jego wariant. Sprawia wrażenie tekstu ściśniętego, w którym skurczyły się litery i skróciły odstępy pomiędzy słowami i wersami. Ten skarłały kształt można potraktować jako poetycki ekwiwalent notatki opisującej stan Wata, zapisanej (jak już wspominałam) w lewym górnym rogu: „Wegetowanie / przy zaciśniętych / zębach, zmrużonych powiekach” – zaciśnięcie i zmrużenie znajdują tu odzwierciedlenie w zredukowanym rozmiarze tekstu i zaniku wewnętrznej, wertykalnej i horyzontalnej międzysłownej przestrzeni. „Przez zaciśnięte zęby” mogą wydobyć się tylko „ściśnięte” słowa, bo nie ma jak zaczerpnąć oddechu. „Przy zmrużonych powiekach” można zapisać wiersz nie o rozlewnej, szerokiej frazie, lecz taki, który zajmie jak najmniej miejsca i zmieści się w wąskim polu widzenia.

Przedtekst nosi tytuł *Zejście*, co daje się potraktować jako odpowiedź na pytanie, „ile jeszcze dni?” (z notatki umieszczonej w górnym rogu), odpowiedź w jakiejś mierze wymijającą, bo ukazującą stan nieuchronnego „schodzenia”, bez wiary w jakąkolwiek odmianę własnego losu, bez względu na czas, jaki pozostał. Może to również widoczny w rękopisie nikły ślad tego momentu w życiu Wata, kiedy nie podjął jeszcze ostatecznej decyzji?

Na jeszcze dwa zastanawiające elementy w tym tekście chcę zwrócić uwagę. Po pierwsze, akordeonista w paryskim metrze, o którym mowa w wierszu, tylko w tej wersji jest „ślepy” – niemożność poruszania się („beznogi”) Wat dodatkowo pogłębił, pozbawiając go wzroku. Odebrał mu tym samym światło, którego także, o czym przed chwilą pisałam, została pozbawiona grafia rękopisu. Wat oddał poczucie własnego stanu opresyjnego uwięzienia, intensyfikując kalectwo akordeonisty. Po drugie, w paryskim metrze, w tej wersji, schodzenie dokonuje się „z melodią”.

Słyszać zatem to, co gra „ślepy i beznogi” muzyk. A potem świat głuchnie... Tu nie chciałabym i nie umiałabym niczego dopowiadać.

Po prawej stronie pierwszej stronicy rękopisu umieszczono tekst drugi. Nie będę tu odnotowywać wszystkich kolejnych zmian w stosunku do tekstu pierwszego, tym bardziej, że znaczna ich część to jedynie parafrazy. Znowu sygnalizuję jedynie kilka kwestii, które coś istotnego, wedle mnie, mogą odsłonić.

Czy da się „przełożyć topografię rękopisu na chronologię pisania”? Zadając to pytanie, zastanawiam się nad kolejnością powstawania obu wersji umieszczonych na tej karcie manuskryptu. Czy zasadne jest przypuszczenie, że tekst, który tu nazywam drugim, powstał jako drugi, co byłoby zgodne z naturalnym tokiem pisania od lewej do prawej strony (a przecież wcześniej pisałam o pierwszym jako ścięsnionej wersji drugiego, bo taka z kolei jest logika samej graficznej strony rękopisu pierwszego i pierwszego z nim kontaktu wzrokowego – jak z rysunkiem). Wydaje się, że istnieją argumenty to przypuszczenie potwierdzające, ponieważ kształt graficzny sprawiać może wrażenie przepisywanego „na czysto” tekstu pierwszego, gdy w toku przepisywania, jak często bywa, autor zaczął nanosić poprawki. Możemy więc pochwytać proces pisania *in statu nascendi* – na naszych oczach, jak chciał de Biasi, „atrament staje się na nowo płynny”.

Dwie z tych poprawek wydają mi się szczególnie ciekawe. W trzecim wersie pojawia się najpierw słowo „ciągłe”, w którym potem „ł” zostało zmienione na „l”. Niby drobiazg bez znaczenia. Czy jednak na pewno? Gdybyśmy nie mieli rękopisu, a na przykład – zamiast niego – maszynopis, moglibyśmy sądzić, że to zwykła mechaniczna literówka,

⁷ M. Antoniuk, *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 35.

powstała na skutek nie dość uważnego czy precyzyjnego naciskania klawiszy. Rękopis jednak skłania do widzenia tej zmiany nie jedynie temporalnie, ale również palimpsestowo. W ten sposób w tekście zaznacza się równoczesność znaczeń – widzimy napisane słowa: „ciągle” i „ciągle”, jakby przez siebie przeświecające. Jakby Wat nie dokonał wyboru pomiędzy przymiotnikiem i przysłówkiem, przydawką i okolicznikiem, mówiąc tym samym o nieustannym schodzeniu w jego wymiarze zarówno czasowym, jak i przestrzennym. Ten stan równoczesności, zawieszony potencjalności, przekłada się na większą, choć jednocześnie bardziej chwiejną i płynną pojemność semantyczną.

I zmiana druga – tytuł zostaje zastąpiony trzema gwiazdkami, a całość tej wersji opatrzona pytaniem: „Do tomu?”. Obserwujemy tu – na scenie rękopisu – rozgrywający się proces szczególnej przemiany. Otóż to, co w wersji pierwszej, zdawało się przede wszystkim ekwiwalentem osobistego doświadczenia i o nim – poprzez metaforę schodzenia – opowiadało, w wersji drugiej, przez poprawki redakcyjne wydobywające wymiar metatekstowy, staje się śladem przemiany autora–doświadczającego bólowej opresji w autora–przygotowującego swój wiersz do druku. Ten etap pracy w wierszu opublikowanym znika całkowicie, zostaje przesłonięty ostatecznym rezultatem. Ten szczególny moment autorskich rozterek poświadczą manuskrypt: również ten trzeci, znajdujący się na kolejnej stronicy ostatniego zeszytu – tu, zamiast pytania, pojawia się stwierdzenie: „Do tomu” i nowy tytuł: „Wiersz ostatni”. Decyzja zatem została ostatecznie podjęta, a my dzięki przed-tekstowi możemy zobaczyć, co ją poprzedzało.

Pomiędzy trzema rękopiśmiennymi tekstami *Wiersza ostatniego* zachodzą, wedle mnie, istotne zmiany, ujawniające wewnętrzną dynamikę procesu pisania. Po pierwsze, melodia z paryskiego metra (wersja pierwsza), poprzez proces zainicjowany frazeologizmem „zwietrzałe melodie”, jakby z wolna zanika w wersji drugiej, a potem cichnie

gdzieś w przestrzeni pomiędzy wersją drugą i trzecią, by w tekście ostatnim rozwiać się bez śladu (w druku, oczywiście, bo w rękopisie ten ślad właśnie pozostaje). Jakie to ma znaczenie? Sadzę, że dla wrażeń akustycznych animowanych tekstem ogromne. W wersji trzeciej słychać już tylko „stukot butów, to dudnienie”, a akordeonista siedzi nieruchomo. Muzyka zamiera w białej przestrzeni kartki pomiędzy kolejnymi wariantami wiersza. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że po rozbrzmiewającej wcześniej muzyce, cisza, w której rozlegają się tylko złowieszcze kroki, jest jeszcze bardziej przejmująca.

W przestrzeni pomiędzy trzema wersjami zachodzi jeszcze jedna niezmiernie istotna zmiana. Jakieś bliżej nieokreślone miejsce w paryskim metrze (wersja pierwsza) zostaje jednoznacznie nazwane („metro Châtelet”). A zatem to, co dawało możliwość tylko schematycznych i stereotypowych przybliżeń, nabiera cech jednostkowych. Mgliste wyobrażenie przyobлека się w materialny kształt. Obraz staje się konkretny, zyskuje na wyrazistości tym bardziej, że wcześniej był rozmyty, bo topograficznie nieokreślony. To jednoznaczne wskazanie („metro Châtelet”) osadza mocno tekst w planie autobiograficznym (to z tej stacji zapewne często korzystali Watowie). Jednocześnie Wat wykonuje gest przeciwny. Otóż dokonuje, poczynając od wersji drugiej, mityzacji rzeczywistości – akordeonista zyskuje imię Charon, tym samym schodzenie staje się zejściem do krainy zmarłych po Eurydykę (wersja trzecia) – najpierw jeszcze niepewnie, bo ze znakiem zapytania („Eurydyce?”), potem już z wykrzyknikiem („Eurydyce!”), co nie tylko zmienia modalność wypowiedzi, ale także przemienia podmiot-poetę-Wata w podmiot-Wata-Orfeusza. I znów – ta metamorfoza nie jest widoczna poza rękopisem. W tekście drukowanym *Wiersza ostatniego* mamy jednoznacznie przywołany topos katabazy i realia mitu orfickiego, dopiero lektura autografu pozwala odkryć drogę do mitycznych utożsamień. I zobaczyć ich nieoczywistość

również dla samego Wata, który wyjątkowo często przywdziewał w swej poezji mitologiczne kostiumy i identyfikował się z trackim poetą. A przecież podczas pisania *Wiersza ostatniego* ta identyfikacja nie była dla niego na tyle oczywista, by stać się mogła od razu sposobem na wyrażenie własnego doświadczenia, choć miał ten gest wcześniej wypróbowany, na przykład w *Wierszach somatycznych*. Może bólowe doświadczenie było teraz (dzieli te wiersze 10 lat) zbyt silne, by zdołały je unieść kulturowe rekwiizyty? Może ukazanego w rękopisie pęknięcia pomiędzy własną biografią a kulturową uniwersalizacją nie można nigdy przekroczyć, o czym świadczyłoby również zakończenie wiersza: „a potem stwierdzą: / to tylko 3 łokcie pod ziemią”. Może nałożona maska Orfeusza nieco łagodziła cierpienie, w tym sensie, że budowała jakiś dystans i przesłaniała nieco bólowe opresje, o ile w ogóle użycie kulturowego medium przynosi jakieś ukojenie. Jeśli nie poddać się całkowitemu zwątpieniu w szansę na analgetyczne działanie poezji, to może śladem uzyskanego odsunięcia jest zmiana słowa „jutro” (z drugiej wersji) na słowo „potem” w cytowanym przed chwilą zakończeniu? To jedynie przypuszczenia, domysły, hipotezy – nic pewnego. Z pewnością wiemy jedynie, że owo „jutro” zmienione na „potem” decyzyjną Wata nastąpiło.

Przedstawiałam próbę czytania rękopisów Wata. To próba ze swej istoty niepełna i niedokończona, kwestionująca możliwość sformułowania jednoznacznych wniosków, stawiająca hipotezy i podważająca ustalenia uchodzące za pewne. Staralam się wydobyć to, co było dla mnie najbardziej znaczące i zagadkowe podczas podjętej rekonstrukcji procesu pisania *Wiersza ostatniego*; rekonstrukcji, która nie uwzględniła jeszcze tak ważnych kwestii, jak choćby skreśleń jako istotnego czynnika tekstotwórczego, czy kontekstu zapisanych na drugiej stronie rękopisu *Naszeptów magnetofonowych*, z których wyłaniają się jakieś mgławicowe ułamki wiersza w tytule

zwierciadlanego (*Ostatniego wiersza*) wobec *Wiersza ostatniego*. Nawet jednak ten ułamkowy proces, który starałam się tu pokazać, podważa domknięty i skończony kształt utworu drukowanego, a także znacznie go poszerza i modyfikuje, przywracając mu utraconą w druku potencjalność i nieostateczność. Ciąg dalszy tej lektury – inspirowanej pytaniem: co ujawnia procesualność powstawania tekstu? I otwartej na nieustanne negocjowanie znaczeń – z pewnością nastąpi.

NOTA WYDAWNICZA

Pierwodruki tekstów składających się na niniejszą książkę:

O „Niedzieli”, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk i T. Cieślaka, Kraków 2000.

Elegijne dykcje Aleksandra Wata, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, t. 18 (38).

Elegie Piotra Sommera, [w:] *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010.

O „Niewygodzie”, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 1.

Miłość o ciele, starości i umieraniu. Nowy język czy dramat (nie) wyrażania?, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, t. 20 (40).

O czym mówi Różewicz, gdy mówi o bieli, [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz i J. Orska, Kraków 2014.

Herbert w strefie lirycznej, [w:] *Nagła wyspa. Studia i szkice o piarstwie Zbigniewa Herberta*, pod red. P. Próchniaka, Lublin 2015.

Jak milczy Krynicki, [w:] *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, pod red. P. Próchniaka, Kraków 2014.

Na granicy słowa. Transowy tok Dyckiego, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.

Co robią dwie Małe Dziewczynki? O dwu późnych wierszach Wisławy Szymborskiej, [w:] *Wisława Szymborska. Tradice – současnost – recepcie: materiály z mezinárodní vědecké konference uskutečněné v Ostravě ve dnech 4.-5. prosince 2003 u příležitosti 80. narozenin Wisławy Szymborské*, Ostrava 2004.

O czym mówią zwierzęta (u) Szymborskiej, [w:] *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*, pod red. J. Grądział-Wójcik i K. Skibskiego, Kraków 2015.

Amerykańska „Podróż zimowa”, [w:] *Ameryka Barańczaka*, pod red. S. Karolak i E. Rajewskiej, Kraków 2018.

Spotkanie siódme. Anna Świrszczyńska, [w:] K. Pietrych, „*Co poezji po bólu?*” *Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009.

Sny (u) Szymborskiej, „*Wielogłos*” 2016, nr 3 (29).

(Przed)tekst wiersza ostatniego – o materialności zapisu, „*Czas Kultury*” 2017, nr 3.

Wszystkie teksty zostały zmienione i przeredagowane.

BIBLIOGRAFIA

Stanisław Barańczak

Barańczak S., *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994.

Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.

Barańczak S., *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów z lat 1970–1995*, Kraków 1996.

Barańczak S., *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, oprac. i posłowie A. Poprawa, Wrocław 2017.

Wywiady

Atrakcje i niebezpieczeństwa. Rozmowa Tadeusza Sobolewskiego ze Stanisławem Barańczakiem, „Film” 1975, nr 13.

Po stronie sensu. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem, rozmawiali M. Ciszewska oraz R. Bąk i P. Kozacki OP, „W Drodze” 1995, nr 10.

*

Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.

Demińska-Pawelec J., *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999.

Głosy do „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 50.

Janion M., *Pastorał, kostur, kij*, „Ex Libris” 1995, nr 7 (dodatek do „Życia Warszawy”).

Kandziora J., *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.

Kulczycka D., *„Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”: o poezji Stanisława Barańczaka*, Zielona Góra 2008.

„Obchodzę urodziny z daleka...”: szkice o Stanisławie Barańczaku, red. D. Pawelec, J. Demińska-Pawelec, Katowice 2007.

Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka, red. P. Śliwiński, Poznań 2014.

Rajewska E., *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.

- Stala M., *Między Schubertem a cmentarzem samochodów. Nie tylko o jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
- Sukiennik M., *Między „papierowym” a rzeczywistym światem: jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3.

Zbigniew Herbert

- Herbert Z., *Elegia na odejście*, Paryż 1990.
- Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
- Herbert Z., *Poezje*, Warszawa 1998.
- Herbert Z., *Struna światła*, Wrocław 1994.
- Herbert Z., *Raport z obłąkanego Miasta*, Wrocław 1998.
- Herbert Z., *Utwory rozproszone (rekonesans)*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.
- Herbert Z., *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001.
- Herbert Z., Zawieyski J., *Korespondencja 1949–1967*, wstęp J. Łukasiewicz, z autografu do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2002.

*

- Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Drzewucki J., *Sprawy ostateczne, filozofia kaca i szachy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 114 [rec.: *Epilogu burzy*].
- Franaszek A., *Herbert. Biografia*, t. 1: *Niepokój*, Kraków 2018.
- Franaszek A., *Herbert. Biografia*, t. 2: *Pan Cogito*, Kraków 2018.
- Legężyńska A., *Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*, „Polonistyka” 1998, nr 9.
- Mazurek D., *Epilog życia*, „Kresy” 1998, nr 3 [rec.: *Epilogu burzy*].
- Mikołajczak M., *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009.

- Opacka-Walasek D., „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.
- Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Poznanawanie Herberta*, oprac. A. Franaszek, Kraków 1998.
- Poznanawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Szymańska A., *Pośrednik wolności*, „Przegląd Powszechny” 1998, nr 7/8 [rec.: *Epilog burzy*].
- Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Zaworska H., *Słodka groza. „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*, „Wprost” 1998, nr 26.

Jarosław Iwaszkiewicz

- Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1964–1980*, t. 3, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2011.
- Iwaszkiewicz J., *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1980.
- Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977.
- *
- Bereza H., *Głosy*, [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin*, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994.
- Czytanie Iwaszkiewicza* [blok tekstów różnych autorów], „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 1.
- Król A., *Rzeczy. Iwaszkiewicz intymnie*, Warszawa 2015.
- Mokranowska Z., *Młodość i starość: studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Katowice 2009.
- Nasiłowska A., *Stary poeta i historia*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1994.
- Nawarecki A., *Grzebanie w „Rzeczach” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, pod red. I. Opackiego, przy współudziale A. Nawareckiego, Katowice 1993.

- Powroty Iwaszkiewicza*, pod red. A. Czyżak, J. Galanta i K. Kuczyńskiej-Koschany, Poznań 1999.
- Radziwon M., *Iwaszkiewicz: pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010.
- Ritz G., *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, Kraków 1999.
- Romaniuk R., *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2017, t. 2.
- Więckowska J., „Chcąc rozszyfrować przesłanie” – mundur górniczy Iwaszkiewicza na tle jego życia i twórczości, „Prace Polonistyczne” 1996, seria 51.
- Włodek L., *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*, Kraków 2012.

Ryszard Krynicki

- Krynicki R., *Akt urodzenia*, Poznań 1969.
- Krynicki R., *Kamień, szron*, Kraków 2004.
- Krynicki R., *Od tłumacza*, [w:] P. Celan, *Psalm i inne wiersze – Psalm und andere Gedichte*, wybór i przekład R. Krynicki, *Fuga śmierci* w przekładzie S.J. Leca, Kraków 2013.
- Krynicki R., *Organizm zbiorowy*, Kraków 1975.
- Krynicki R., *Przekreślony początek. Dwadzieścia dwa wiersze z lat 1965–2010*, Wrocław 2013.
- Krynicki R., *Wiersze wybrane*, Kraków 2009.

Wywiady

- Ćwiczenia w cierpliwości*. Z Ryszardem Krynickim rozmawiają Ewa Sonnenberg i Radosław Lièvre, „Studium” 2005, nr 4/5.
- Ryszard Krynicki, *O milczeniu*, [w:] *Rozmowy na koniec wieku*, t. 1, prowadzą K. Janowska, P. Mucharski, Kraków 2002.
- Wywiad z wybitnym poetą polskim Ryszardem Krynickim, który obchodzi 60. urodziny. Rozmawiał Dariusz Suska, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 150, <http://wyborcza.pl/1,75410,1550339.html> (dostęp: 21.07.2017).

*

- Baranowska M., *Barańczak, Krynicki i duch czasu*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następne pokolenie*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1995.

- Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym piśarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Słowa? Tchnienia? O poezji Ryszarda Krynickiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2009.
- Stala M., *Purgatorium (Na marginesie „Niepodległych nicości”)*, [w:] tenże, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Szaruga L., *Coś (o Ryszardzie Krynickim)*, [w:] tenże, *Wyzwanie (o poezji z przypisami i bez)*, Toruń 2004.
- Świeściak A., *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004.

Bolesław Leśmian

- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.
- Leśmian B., *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

*

- Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana: studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.
- Cieślak T., *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, z. 1.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.
- Głowiński M., *Dystychy balladowe Leśmiana*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Migal I., *Leśmiana w język rosyjski wyprawa*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

- Nalewajk-Turecka Ż., *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2.
- Nycz R., *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, [w:] *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997.
- Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślaka, Kraków 2000.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Sandauer A., *Filozofia Leśmiana*, [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969.
- Sobieska A., *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
- Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Warszawa 1938.
- Trznadel J., *Leśmian (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

Czesław Miłosz

- Miłosz Cz., *Dalsze okolice*, Kraków 1991.
- Miłosz Cz., *Druga przestrzeń*, Kraków 2002.
- Miłosz Cz., *Kroniki*, Kraków 1988.
- Miłosz Cz., *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994.
- Miłosz Cz., *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988.
- Miłosz Cz., *Ogród nauk*, Lublin 1991.
- Miłosz Cz., *To*, Kraków 2000.
- Miłosz Cz., *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, t. 1–2, Kraków–Wrocław 1984.
- Miłosz Cz., *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.

*

- Antoniuk M., *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Kraków 2015.
- Balbus S., *„Pierwszy ruch jest śpiewanie” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne)*, [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia*

- i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków–Wrocław 1985.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011.
- Franaszek A., *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.
- Jarniewicz J., *Dlaczego Miłosz nie lubi Larkina?*, [w:] *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2011.
- Kosińska A., *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015.
- Pawelec D., *Treny*, [w:] *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2011.
- Shallcross B., *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Skrendo A., *Starzy poeci i nowa rzeczywistość – Miłosz i nie tylko*, [w:] *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2011.
- Stankowska A., *Spowiedź poety*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11.
- Zaleski M., *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005.

Tadeusz Różewicz

- Różewicz T., *Nauka chodzenia – gehen lernen*, przeł. K. Dede-
cius, B. Hartmann, A. Słomianowski, rys. E. Gat-Stankie-
wicz, Wrocław 2007.
- Różewicz T., *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991.
- Różewicz T., *Proza*, t. 2, Kraków 1990.
- Różewicz T., *Szara strefa*, Wrocław 2002.
- Różewicz T., *To i owo*, Wrocław 2012.
- Różewicz T., *Utwory zebrane. Poezja*, t. 2–3, Wrocław 2004.
- Różewicz T., *Wyjście*, Wrocław 2004.
- Różewicz T., *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1998.
- Różewicz T., Get-Stankiewicz E., *Cd. Nauki chodzenia*, Wro-
cław 2009.

Wywiady

- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Sto-
larczyk, Wrocław 2011.

*

- Cieślak R., *Oko poety. Tadeusz Różewicz wobec sztuk wizualnych*,
Gdańsk 1999.
- Czytanie Różewicza* [blok tekstów różnych autorów], „Czytanie
Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2.

- Drewnowski T., *Na odsiecz Warszawie (laudacja)*, [w:] tegoż, *Porachunki z XX wiekiem. Szkice i rozprawy literackie*, Kraków 2006.
- Kunz T., *Innego końca nie będzie*, „Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5 (8/9).
- Łukasiewicz J., TR, Kraków 2012.
- Majchrowski Z., *Różewicz*, Wrocław 2002.
- Michałowski P., *Ciemny odcień bieli*, „Polonistyka” 2005, nr 5, s. 281–285.
- Mrugalski M., *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Nycz R., *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012.
- Zawadzki A., *Słabość i ślad w poezji Tadeusza Różewicza*, [w:] tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010.

Piotr Sommer

- Sommer P., *Dni i noce*, Wrocław 2009.
- Sommer P., *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, Warszawa 2016.
- Sommer P., *Po ciemku też (wiersze z książek)*, Poznań 2013.
- Sommer P., *Po stykach*, Gdańsk 2005.
- Sommer P., *Rano na ziemi: (wiersze z lat 1968–1998)*, Poznań 2009.
- Sommer P., *Smak detalu i inne ogólności*, Poznań 2015.
- Sommer P., *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Poznań 2016.
- Sommer P., *Wiersze ze słów*, Wrocław 2009.

*

Wyrazy życia: szkice o poezji Piotra Sommera, red. P. Śliwiński, Poznań 2010.

Wisława Szymborska

- Szymborska W., *Chwila*, Kraków 2002.
- Szymborska W., *Koniec i początek*, Poznań 1993.
- Szymborska W., *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2000.
- Szymborska W., *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Kraków 2015.

Szyborska W., Filipowicz K., „Najlepiej w życiu ma Twój kot”.
Listy, Kraków 2016.

Wywiady

Trudno jest wspinać się do wiersza. O najnowszym tomiku, pierwszym po otrzymaniu Nagrody Nobla z Wisławą Szymborską rozmawia Joanna Szczęsna, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 203 (31.08).

*

Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996.

Baranowska M., „Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć...” *Szyborska i świat*, Wrocław 1996.

Bikont A., Szczęsna J., *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012.

Bikont A., Szczęsna J., *Pierwsza poetka i jej pierwszy sekretarz*, „Wysokie Obcasy” 2003, nr 45 (dodatek do „Gazety Wyborczej”).

Legeżyńska A., *Wisława Szymborska*, Poznań 1996.

Ligęza W., *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001.

Miłosz Cz., *Szyborska i Wielki Inkwizytor*, „Dekada Literacka” 2003, nr 6.

O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje, pod red. J. Brzozowskiego, Łódź 1996.

Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych, oprac. S. Balbus i D. Wojda, Kraków 1996.

Rusinek M., *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 2016.

Stala M., *Pan Newton i mała dziewczynka. Notatka o nowej książce Wisławy Szymborskiej*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 36.

Stala M., *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o „Chwili”*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 46 (dodatek „Książki w Tygodniku”).

Zachwyty i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej, wybór, red. i oprac. A. Papińska, Warszawa 2014.

Anna Świrszczyńska

Świrszczyńska A., *Radość i cierpienie. Utwory wybrane*, wyboru dokonał K. Lisowski, Kraków 1993.

*

Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.

Piątkowska M., *Świrszczyńska. „Teraz jestem z powietrza”, „Wysokie Obcasy”* 2000, nr 25 (dodatek do „Gazety Wyborczej”).

Stapkiewicz A., *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2014.

Stawowy R., *„Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

Tkaczyszyn-Dycki E., *Imię i znamię*, Wrocław 2011.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Kochanka Norwida*, Wrocław 2014.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*, Kraków 2016.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010.

*

Hoffmann K., *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.

Hoffmann K., *Dycki. Niepowtarzalna powtarzalność*, „Czas Kultury” 2010, nr 5.

Jankowicz G., *Alegoria (Dycki)*, „Studium” 2005, nr 2.

Kałuża A., *O piosence o zależnościach i uzależnieniach*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/o-piosence-o-zaleznościach-i-uzależnieniach/> (dostęp: 15.05.2017).

Kisiel M., *Barok, fuga, śmierć*, [w:] tegoż, *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*, Katowice 1998.

Kopkiewicz A., *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich innych jego książkach)*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5–6.

Matusz S., *Dwojaki koniec – dumki na głos i papier Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Migotania, Przejasnienia” 2009, nr 3–4.

- Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2012.
- Śliwiński P., *Świat podminowany*, „Przystanek Literacki” 2011, nr 2.
- Tomicki G., *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2015.
- Wolny-Hamkało A., *Tkaczyszyna-Dyckiego życie z duchami*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr z 4.10.

Aleksander Wat

- Wat A., *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. i P. Pietrychowice, Warszawa 2001.
- Wat A., *Notatniki*, transkrypcja i opracowanie A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa 2015.
- Wat A., *Poezje*, oprac. tekstu A. Micińska i J. Zieliński, posłowiem opatrzył J. Zieliński, Warszawa 1997.
- Wat A., *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992.
- Wat A., *Publicystyka*, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008.
- Wat A., *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008.

*

- Boniecka E., *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008.
- Borowski J., „*Między bluźniercą a wyznawcą*”. Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata, Lublin 1998.
- Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, studia pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992.
- Rojek P., „*Historia zmacona autobiografią*”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata, Kraków 2009.
- Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Venclova T., *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Kraków 1997.

Inne

- Abendroth W., *Artur Schopenhauer*, przeł. R. Rózanowski, Wrocław 1998.

- Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, pod red. M. Prussak, P. Bema, Ł. Cybulskiego, Warszawa 2017.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965. Ideologie artystyczne*, cz. 2, Warszawa 1988.
- Bem P., *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Warszawa 2017.
- Berger J., *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
- Biasi M.- P. de, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Brzozowski J., *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986.
- Buczyńska-Garewicz H., *Milczenie i mowa filozofii*, Warszawa 1992.
- Bukowiec P., *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015.
- Celan P., *Południk. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Georga Büchnera*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010, nr 1/2.
- Chęćka-Gotkowicz A., *Śluchanie „afektywne” jako strategia interpretacyjna. Współczesna estetyka filozoficzna wobec problemu rozumienia muzyki*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej i A. Daukszy, Warszawa 2015.
- Cieślukowska T., *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995.
- Coetzee J.M., *Żywoty zwierząt*, przeł. A. Dobrzańska-Gadowska, Warszawa 2004.
- Colli G., *Narodziny filozofii*, przeł. i wstępem opatrzył S. Kasprzyśiak, Warszawa–Kraków 1991.
- Curtius E., *Topoi niewyraźności*, [w:] tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Czuang-tsy, *O wyrównywaniu przeciwieństw*, [w:] *Antologia literatury chińskiej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 1956.
- Dąbmska I., *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne” 1963, t. 11.
- Derrida J., *Szibboleť. Dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.

- Doktor R., *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*, Lublin 1999.
- Falkiewicz A., *Fragmety o polskiej literaturze*, Warszawa 1982.
- Fiedorczyk J., Jankowicz G., *Cyborg w ogrodzie. Założycielskie uwagi o ekokrytyce*, „Ha!art” 2009, nr 1–2 (arkusz „Literatura”).
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyla wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Gadamer H.-G., *Czy poeci umilkną?*, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer H.-G., *Język i rozumienie*, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- Grün A. OSB, *50 aniołów na cały rok. Książka pomagająca kształtować nasze wnętrze*, przekład A. Makowska, Kielce 2001.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Hermeneutyka i literatura – ku nowej „koiné”*, pod. red. K. Kuczyńskiej-Koschany, M. Januszkiewicza, Poznań 2006.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, t. 2.
- Jankowiak M., *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- Kabat-Zinn J., *Właśnie jesteś. Przewodnik uważnego życia*, przeł. H. Smagacz, Warszawa 1995.
- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kołąkowski L., *Kapłan i błazen*, [w:] *tenże, Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, t. 2, przedm., wybór, oprac. Z. Mentzel, Londyn 1989.
- Korwin-Piotrowska D., *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych. (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.

- Krokiewicz A., *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000.
- Kruczyński Z., *Farba znaczy krew*, Gdańsk 2008.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Levinas E., *Spojrzenie poety*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- Ligęza W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001.
- Lipszyc A., *Okruch światła*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 20.
- Literatura wobec niewyraźnego*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.
- Markowski M.P., *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Matkowski T., *Polowaneczko*, Warszawa 2009.
- Michałowski P., *Cisza, miejsca niedookreślenia i graniczne stany słowa*, „Teksty Drugie” 1998, z. 6.
- Myśl, słowo i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórczej*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1997.
- Nash J., *Vermeer*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1998.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe*, wybrał, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 2004.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.
- Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2.
- Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego i A. Sobolewskiej, Toruń 1999.
- Pareyson L., *Źródłowość interpretacji*, tłum. A. Zawadzki, [w:] *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, wybór, przekład i oprac. M. Surma-Gawłowska i A. Zawadzki, Kraków 2015.
- Pieńkos A., *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000.
- Pilch J., *Dziennik*, Warszawa 2012.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.

- Przybylski R., *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002.
- Przybylski R., *Uraz do mowy. Esej o milczeniu*, [w:] tegoż, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.
- Ricœur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003.
- Rozzak J., *Czytasz. Celan*, „Dwutygodnik” 2013, nr 107, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4524-czytasz-celan.html> (dostęp: 25.06.2013).
- Rozmowa Pocięja z Rymkiewiczem w Milanówku*, <http://www.podkowianskimagazyn.pl/archiwum/rozmowa24.htm> (dostęp: 15.05.2017).
- Rusinek M., *Między retoryką a retorycznością*, Kraków 2003.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1–2, Warszawa 1989.
- Sachs N., *Rozżarzone zagadki. Wiersze wybrane*, wybór i przedkład R. Krynicki, Kraków 2006.
- Singer P., *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, Warszawa 2004.
- Skwarczyńska S., *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.
- Sobolewska A., *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Stala M., *Blisko milczenia*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Stróżewski W., *Istnienie i sens*, Kraków 1994.
- Świeściak A., *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
- Święch J., *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1999.
- Troszyński M., *Rękopis 4D*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.
- Warchała J., *Kilka uwag o milczeniu*, „Konteksty Kultury” 2013, z. 4.
- Wolska D., *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012.
- Wójcik T., *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.

- Zieliński T., *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległej*, cz. 1, Warszawa–Kraków 1923.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.
- Zwyczajny człowiek w niezwykłej sytuacji. Próba przekazania doświadczenia nieposiadającego wzoru opisywalności*, red. H. Gosk, Warszawa 2009.
- Żywoty zwierząt* [numer monograficzny], „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4.

WYKAZ ILUSTRACJI

Ilustracja 1. Wiersz Tadeusza Różewicza <i>Biel</i> w tomie <i>Wyjście</i> (2004). Fot. Krystyna Pietrych.	117
Ilustracja 2. Wiersz Zbigniewa Herberta <i>Kwiaty</i> w tomie <i>Epilog burzy</i> (1998). Fot. Krystyna Pietrych.	169
Ilustracja 3. Wiersz Zbigniewa Herberta <i>Strefa liryczna</i> w tomie <i>Epilog burzy</i> (1998). Fot. Krystyna Pietrych.	173
Ilustracja 4. Wiersz Aleksandra Wata <i>Wiersz ostatni</i> w tomie <i>Notatniki</i> , transkrypcja i oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa 2015, s. 806.	306
Ilustracja 5. Wiersz Aleksandra Wata <i>Wiersz ostatni</i> w tomie <i>Notatniki</i> , transkrypcja i oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa 2015, s. 809.	307

INDEKS

A

- Abendroth Walter 35–36,
329
Adamczewska Izabella 61–
62
Alichniewicz Anna 245
Alvarez Al 152
Andrzejewska Halina 227,
332
Antoniuk Mateusz 149, 311,
320, 324
Arystoteles 68, 126, 299

B

- Bach Jan Sebastian 55
Baka Józef 66, 101, 220–221
Balbus Stanisław 209, 217,
232, 283, 290, 294, 297,
299, 324, 327
Balcerzan Edward 10–11,
159, 330
Baran Bogdan 219, 331, 332
Baranowska Małgorzata 85,
190, 235–237, 241, 295,
297, 299, 322, 327
Barańczak Stanisław 54, 62,
159, 188, 190, 255–272,
318–320, 322–323
Bartoszyński Kazimierz 9,
331
Bąk Roman 258, 319
Bem Paweł 303, 330
Benjamin Walter 132
Bereza Henryk 89, 321
Berger John 251, 330

- Berkeley George 98, 232
Białoszewski Miron 62, 85,
196, 333
Biasi Pierre-Marc de 303,
311, 330
Biedrzycki Krzysztof 319
Bikont Anna 227, 287, 291,
295, 298, 327
Blake William 192
Błoński Jan 158, 161
Bogalecki Piotr 209
Bojanowska Małgorzata 89,
321
Bolecki Włodzimierz 8, 332
Boniecka Ewa 42, 329
Boniecki Edward 323
Bonnard Pierre 49
Borowczyk Jerzy 214
Borowski Andrzej 330
Borowski Jarosław 52, 329
Boyé Edward 23, 214
Branagh Kenneth 271
Brodzka Alina 62, 89, 190,
321–322
Bruegel Pieter 236–237, 283
Brzozowski Jacek 50, 53,
210, 211, 226, 301, 302,
327, 329, 330
Brzozowski Tadeusz 135
Büchner Georg 191, 330
Buczyńska-Garewicz Han-
na 330
Budzyk Kazimierz 24, 323
Bukowiec Paweł 220, 330
Burska Lidia 190, 322

Burzyńska Anna 8

C

Carducci Giosuè 20
 Caruso Enrico 147
 Celan Paul 9, 184–187, 191,
 193, 275, 278, 322, 330,
 333
 Chelstowski Bogdan 333
 Chęćka-Gotkowicz
 Anna 218, 330
 Chlebnikow Wielimir 213
 Chmielewski Janusz 297,
 330
 Cieślak Robert 118, 325
 Cieślak Tomasz 15, 33, 317,
 323, 324
 Cieślak-Sokołowski To-
 masz 188, 213, 323
 Cieślakowska Teresa 73, 330
 Ciszewska Magdalena 258,
 319
 Coetzee John Maxwell 236,
 330
 Colli Giorgio 210, 330
 Curtius Ernst Robert 330
 Cybulski Łukasz 303, 330
 Czabanowska-Wróbel
 Anna 17, 20–22, 36,
 323
 Czaja Dariusz 244–247,
 250–251
 Czaplejewicz Eugeniusz 15,
 323
 Czuang-tsy 296–297, 330
 Czyżak Agnieszka 85, 322

D

Dalida (właśc. Iolanda Cri-
 stina Gigliotti) 168
 Dauksza Agnieszka 218, 330
 Dąbska Izydora 330
 Dedecius Karl 136, 154,
 156–157, 325
 Dehnel Piotr 11–12, 331
 Dembińska-Pawelec Joan-
 na 319
 Derrida Jacques 8, 11, 275,
 277, 279, 330, 332
 Dobrowolski Kazimierz
 A. 239
 Dobrzańska-Gadowska
 Anna 236, 330
 Doktor Roman 59, 331
 Dolińska Wiktoria 285
 Drewnowski Tadeusz 143,
 326
 Drzewucki Janusz 166, 320
 Dziadek Adam 275, 302,
 306–307, 329–330, 335
 Dziągiewski Stani-
 sław 245–246

E

Eckhart, zwany Mistrzem
 (właśc. von Hochhe-
 im) 196
 Eliot Thomas Stearns 165
 Elzenberg Henryk 154–157,
 160–161, 167
 Epiktet z Hierapolis 156

F

Falkiewicz Andrzej 141–
 142, 331
 Feliksiak Elżbieta 10, 331

Fellini Federico 285
 Ficowski Jerzy 60
 Fiedorczuk Julia 244, 331
 Filipowicz Kornel 287–288,
 327
 Fiut Aleksander 105, 110,
 113, 325
 Foucault Michel 216
 Franaszek Andrzej 114, 150,
 152, 157, 174, 320–321,
 325
 Friedrich Hugo 10, 331

G

Gadamer Hans-Georg 8–9,
 11–12, 331
 Galant Jan 85, 322
 Gazda Grzegorz 61
 Get-Stankiewicz Eugeniusz 131, 136, 325
 Gierek Edward 90
 Giotto di Bondone 51
 Glatzel Ilona 281, 332
 Głowiński Michał 15, 23,
 25, 34, 59–60, 68–70,
 323–324
 Goethe Johann Wol-
 fgang 19, 132, 134, 137
 Gosk Hanna 334
 Goślicki Jan 42, 329
 Gronczewski Andrzej 85,
 321
 Gruchot Tomasz 16
 Grün Anselm 233, 331
 Gutkowska Barbara 15, 29
 Gutowski Wojciech 30, 331

H

Hartwig Julia 62

Heidegger Martin 9, 130,
 195, 279, 332
 Hejmej Andrzej 255–256
 Herbert Zbigniew 62, 147–
 175, 190, 317, 320–321
 Herder Johann Gott-
 fried 209
 Hoffmann Krzysztof 116,
 208, 220–221, 328
 Homer 210, 332
 Hoppe Stanisław 248
 Husserl Edmund 137, 152

I

Iwaskiewicz Jarosław 62,
 77–93, 321–322

J

Jakobson Roman 81, 331
 Janion Maria 255, 319
 Jankowiak Mieczysław 27,
 331
 Jankowicz Grzegorz 201,
 244, 328, 331
 Janowska Katarzyna 184,
 322
 Januszkiewicz Michał 10,
 331
 Jarema Maria 136
 Jarniewicz Jerzy 113, 325
 Jarosiński Zbigniew 89, 321
 Jarzębski Jerzy 23, 324
 Jaworski Marcin 116, 257
 Jung Carl Gustaw 284–286

K

Kabat-Zinn Jon 145, 331
 Kalinowska Maria 331
 Kałuża Anna 201, 299, 328

- Kamieńska Anna 109
 Kandinsky Wassily 134–135
 Kandziora Jerzy 255–256,
 264–265, 319
 Kania Ireneusz 298
 Kantor Tadeusz 123, 135
 Karłowicz Jan 27, 30
 Kasjodor (Flavius Magnus
 Aurelius Cassiodo-
 rus) 183
 Kasprzysiak Stanisław 210,
 330
 Kądziała Paweł 148, 150,
 320
 Kępiński Antoni 125
 Kisiel Marian 214, 328
 Kleszcz Leszek 154
 Kochanowski Jan 73
 Kołakowski Leszek 56, 331
 Kopacki Andrzej 80, 191,
 322, 330
 Kopkiewicz Aldona 208,
 328
 Korab-Brzozowski Wincen-
 ty (właśc. Brzozowski
 Wincenty Korab) 26
 Kordacka Jolanta 281
 Kornhauser Julian 172
 Korwin-Piotrowska Doro-
 ta 331
 Kosińska Agnieszka 114,
 325
 Kowalska Małgorzata 333
 Kozacki Paweł 258, 319
 Krokiewicz Adam 210, 332
 Król Anna 90, 321
 Kruczyński Zenon 247, 332
 Krynicki Ryszard 147, 149,
 165, 177, 179–195, 197,
 317, 320, 322–323, 333
 Kryński Adam 27, 30
 Kuczyńska-Koschany Kata-
 rzyna 10, 85, 185, 186,
 322, 331
 Kulczycka Dorota 319
 Kunicka Halina 168
 Kunz Tomasz 141, 317, 326
 Kunze Reiner 183
 Kuźma Erazm 8, 51, 332
 Kwiatek Filip 303, 330
 Kwiatkowski Jerzy 210, 234,
 325
- L**
- Lanham Richard A. 56
 Larkin Philip 113, 325
 Lec Stanisław Jerzy 185, 322
 Lechoń Jan 51
 Lefort Claude 138
 Legeżyńska Anna 40, 46,
 59–62, 84, 166, 171,
 238, 320, 327, 332
 Lenkiewicz Roman 291
 Leśmian Bolesław 7, 13,
 15–36, 59, 68–70, 75,
 214–215, 317, 323–324
 Levinas Emmanuel 187, 332
 Libera Antoni 255, 265
 Lichtenberg Georg Chri-
 stoph 133, 137
 Lièvre Radosław 186, 322
 Ligęza Wojciech 43, 54, 171,
 241, 290, 293, 295, 327,
 329, 332
 Linzey Andrew 251
 Lipska Ewa 62

- Lipszyc Adam 185, 332
 Lisowski Krzysztof 274, 328
 Liwiusz (Titus Livius) 147,
 158
 Lowell Robert 112
 Loyola Ignacy 209
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 69–70, 75
 Łebkowska Anna 218, 330
 Łęcka Gabriela 271
 Łopata Magdalena 213
 Łukasiewicz Jacek 9, 120,
 136, 143, 150, 174, 234,
 293, 320, 326, 331
 Łukasiewicz Małgorzata 9,
 120, 136, 143, 150, 174,
 234, 293, 320, 326, 331
 Łukasieński Walerian 186
- M**
- Majakowski Władimir 148
 Majchrowski Zbigniew 135,
 136, 326
 Majeran Tomasz 213
 Makowska Alicja 233, 331
 Malewicz Kazimierz 133
 Mann Tomasz (Thomas) 237
 Marek Aureliusz (Marcus
 Aurelius Antoninus) 156, 161
 Margański Janusz 9, 331
 Markiewicz Henryk 81, 331
 Markowski Michał Pa-
 weł 11, 279, 323, 332
 Maryańska Teresa 235
 Mateusz św. 33
 Matkowski Tomasz 247, 332
- Matusz Sławomir 214, 328
 Mazurek Dorota 166, 320
 Mentzel Zbigniew 56, 331
 Merrill James 271
 Michał Anioł (właśc. Mi-
 chelangelo Buonarro-
 ti) 51–52
 Michałowski Piotr 116, 118,
 232, 326, 332
 Micińska Anna 37–38, 329
 Miciński Bolesław 192
 Migal Izabella 214, 323
 Mikołajczak Małgorza-
 ta 147, 320
 Mikulski Kazimierz 135
 Miłosz Czesław 62, 85, 95–
 103, 105–114, 139, 142,
 160, 193, 209, 229, 258,
 263, 274, 286, 299, 303,
 309, 311, 317, 324–325,
 327–328, 330
 Miłosz Oskar 114
 Miriam (właśc. Zenon Prze-
 smycki) 22
 Misiółkowa Halina 151
 Mokranowska Zdzisła-
 wa 321
 Mrugalski Michał 118,
 124–126, 132, 134, 137,
 139, 326
 Mucharski Piotr 184, 322
 Müller Wilhelm 255, 259,
 266
- N**
- Nalewajk-Turecka Żane-
 ta 214, 324
 Nash John 226–227, 332

- Nasiłowska Anna 89, 321
 Nawarecki Aleksander 79–82, 84, 321
 Newton Isaac 126, 229–231, 234, 262, 327
 Niedźwiedzki Władysław 27, 30
 Nietzsche Friedrich 26, 154, 218–219, 332
 Nikodem św. 52
 Norwid Cyprian Kamil 171, 190, 192, 221, 242, 328
 Nowosielski Jerzy 135–136
 Nycz Ryszard 23, 115, 144, 218, 240, 324, 326, 330, 332
 Nyczek Tadeusz 240
- O**
 Okopień-Sławińska Aleksandra 212, 281, 332
 Olkuśnik Ewa 15
 Opacka-Walasek Danuta 153, 172, 321
 Opacki Ireneusz 79, 321
- P**
 Papińska Agnieszka 85, 295, 298–299, 321, 327
 Papiński Robert 85, 321
 Pareyson Luigi 7, 9, 332
 Pawelec Dariusz 110, 148, 319, 325
 Piątkowska Monika 277, 328
 Pieńkos Andrzej 278, 279, 332
 Pietrych Piotr 37, 45, 329
 Pilch Jerzy 87–89, 324, 332
 Pitagoras 237
 Pociąg Bohdan 199, 333
 Podgórska Hanna 89, 321
 Podraza-Kwiatkowska Maria 26–27, 331–332
 Podsiadło Jacek 62
 Pomorska Krystyna 81, 331
 Poots Abbie Findlay 68
 Poprawa Adam 270, 319
 Porębski Mieczysław 136
 Prussak Maria 303, 330
 Przyboś Julian 151, 160, 242
 Przybylski Ryszard 82, 90–92, 332–333
 Przymuszała Beata 191
- R**
 Radziwon Marek 322
 Rajewska Ewa 318–319
 Redon Odilon 49
 Rewers Ewa 9
 Ricoeur Paul 333
 Rilke Rainer Maria 165
 Ritz German 80, 322
 Rojek Przemysław 39, 57, 329
 Roland Marie-Jeanne 293–294
 Romaniuk Radosław 85, 90, 321–322
 Roszak Joanna 183–185, 187, 333
 Rowiński Cezary 29–30, 32–33, 324
 Różewicz Tadeusz 62, 68, 84–85, 91, 115–145, 150–152, 158, 160, 301, 317, 325–326
 Rudnicka Anna 240

- Rusinek Michał 56, 227,
286–287, 327, 333
- Ruszar Józef Maria 148,
155, 320–321
- Rutkowski Krzysztof 37
- Rymkiewicz Jarosław Ma-
rek 62, 199, 333
- Rzepińska Maria 126,
132–135, 333
- S**
- Sachs Nelly 186, 195, 333
- Sandauer Artur 29, 33,
291–292, 324
- Santor Irena 168
- Schopenhauer Arthur 35–
36, 329
- Schubert Franz 255–256,
259, 271, 319–320
- Semczuk Małgorzata 62
- Seneka (Lucius Annaeus
Seneca) 53, 156
- Shallcross Bożena 309, 325
- Sidoruk Elżbieta 15
- Sierocka Beata 11, 331
- Sikora Sławomir 251, 330
- Singer Peter 245, 333
- Skarżyński Jerzy 135
- Skrendo Andrzej 113, 143,
325–326
- Skwarczyńska Stefania 333
- Sławiński Janusz 15, 62, 70,
212, 324
- Słomianowski Andrzej 136,
325
- Smagacz Henryk 145, 331
- Smulski Jerzy 281, 332
- Sobieska Anna 30, 324
- Sobolewska Anna 49, 196,
281, 332, 333
- Sobolewski Tadeusz 270,
319
- Sommer Piotr 59–64,
67–75, 317, 326
- Sonnenberg Ewa 186, 322
- Sprusiński Michał 64
- Staff Leopold 17, 26, 86,
150, 323
- Stala Marian 105, 180, 189,
192, 229–230, 255, 256,
266–267, 320, 323–324,
327, 333
- Stankowska Agata 111, 325
- Stapkiewicz Agnieszka 274,
328
- Stawowy Renata 274, 328
- Stelmaszczyk Barbara 15,
317, 324
- Stern Jonasz 135
- Stolarczyk Jan 131, 325
- Stróżewski Władysław 31,
333
- Suckewer Abraham 180
- Sukiennik Magdalena 261,
269, 320
- Surma-Gawłowska Moni-
ka 7, 332
- Suska Dariusz 188, 322
- Szaruga Leszek 180, 181,
189, 197, 323
- Szczerbowski Adam 20, 324
- Szczęsna Anna 245, 333
- Szczęsna Joanna 227, 228,
287, 291, 295, 298 327
- Szczęsna Justyna 180, 181,
190
- Szekspir William 271

- Szlosarek Artur 62
 Szostkiewicz Adam 152
 Szymańska Adriana 166,
 321
 Szyborska Wisława 7, 61–
 62, 223–229, 231–232,
 234–253, 281–295,
 297–299, 317–318,
 326–327
- Ś**
 Śliwiński Piotr 205, 257,
 317, 319, 323, 326, 329
 Świeściak Alina 180, 181,
 197, 216, 218, 323, 333
 Świetlicki Marcin 62
 Święch Jerzy 44, 333
 Świrszczyńska Anna 62,
 112, 273–279, 318, 328
- T**
 Tchórzewski Jerzy 136
 Tkaczyszyn-Dycki Euge-
 niusz 62, 199–205,
 207–211, 213, 214,
 218–221, 317, 328–329
 Tomicki Grzegorz 202, 204,
 329
 Toruńczyk Barbara 155
 Troszyński Marek 309, 333
 Trznadel Jacek 13, 22–23,
 29, 214, 323–324
 Tyl Mirosław 155
 Tynecka-Makowska Słowi-
 nia 61
- U**
 Utagawa Hiroshige 226
- V**
 Vattimo Gianni 9, 134
 Venclova Tomas 42–43, 45,
 56, 329
 Vermeer van Delft Jan 226–
 227, 282, 332
 Vico Giambattista 209
 Vinci Leonardo da 132
- W**
 Walas Teresa 290, 292
 Waldenberg Marek 41
 Warchala Jacek 333
 Wat Aleksander 7, 37–57,
 62, 301–302, 304–310,
 312–314, 317, 329
 Watowa Ola 37–38
 Weil Simone 186
 Węgrzyniak Anna 116, 130
 Wierzyński Kazimierz 16
 Więckowska Joanna 89, 322
 Williams William Car-
 los 213
 Wiśniewski Jerzy 171, 321
 Wittgenstein Ludwig 11,
 132, 137
 Włodek Ludwika 89, 322
 Wojda Dorota 232, 290, 327
 Wolny-Hamkało Agniesz-
 ka 201, 329
 Wolska Dorota 138, 140,
 333
 Woroszyński Wiktor 62
 Woźniak-Łabieniec Marze-
 na 171, 321
 Wójcik Tomasz 78, 79, 333
 Wróblewski Andrzej 136
 Wyka Kazimierz 84, 150,
 158, 160

Z

Zagajewski Adam 62
Zaleski Marek 111, 260, 325
Zawadzki Andrzej 7, 134,
326, 332
Zawieyski Jerzy 150, 320
Zaworska Helena 166, 321
Zieliński Jan 37, 38, 302,
306, 307, 329, 334

Zieliński Tadeusz 210, 334

Ziomek Jerzy 39, 334

Ż

Żbikowski Piotr 332
Żebrowska Anna 131

