

ZEMSTA RĘKI ŚMIERTELNEJ

ZEMSTA RĘKI ŚMIERTELNEJ

INTERPRETACJE WIERSZY POETÓW
XX WIEKU



JMR Trans-Atlantyk
Instytut Myśli Józefa Tischnera

Kraków 2017

BIBLIOTEKA PANA COGITO

pod redakcją J.M. Ruszara

Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku

REDAKCJA NAUKOWA

Józef Maria Ruszar

Dorota Siwor

RECENZENT NAUKOWY

Prof. ATH dr hab. Marek Bernacki

REDAKCJA JĘZYKOWA

Dorota Siwor i Agnieszka Łazicka

KOREKTA I ADIUSTACJA

Paulina Bieniek

PROJEKT OKŁADKI

Marek Górny i Paweł Górny

NA OKŁADCE

Aniol boleści Williama Story

(Cmentarz Protestancki w Rzymie), fot. JMR

SKŁAD I ŁAMANIE,

PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Anna Papiernik

INDEKS

Anna Hajduk, Anna Papiernik

Sfinansowano ze środków Fundacji PZU



FUNDACJA

JMR TRANS-ATLANTYK

INSTYTUT MYŚLI JÓZEFA TISCHNERA

Kraków 2017

ISBN 978-83-935061-9-4

ISBN 978-83-60911-19-8

Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów	9
FRANCESCA FORNARI	
Fotografie. Nie tylko <i>Fotografia</i>	11
AGNIESZKA ŁAZICKA	
Afekt, percepcja i granice ciała.	
O wierszu <i>Poczucie tożsamości</i> Zbigniewa Herberta	25
PIOTR KILANOWSKI	
W poszukiwaniu źródeł poezji. <i>Las Ardeński</i> Zbigniewa Herberta	39
MATEUSZ ANTONIUK	
Archeologia <i>Przestania Pana Cogito</i>	57
TATIANA PAWLIŃCZUK	
Artystyczne pojmowanie prawdy	
w poezji Zbigniewa Herberta i Stanisława Barańczaka	73
ANNA WĘGRZYŃIAK	
„Pamiętając o Zbigniewie Herbercie”. <i>Majolika</i> Marii Korusiewicz	85
RADOSŁAW SIOMA	
„Źródło nieba na ziemi”.	
Metafizyka zachwytu: Miłosz – Herbert (rekonesans)	99
KATARZYNA CIEMIERA	
Praca pamięci. O wierszu <i>Roki</i> Czesława Miłosza	113
EWA GOCZAŁ	
Ręki Mściwej groźba wiekuista.	
O jednej pieśni awangardowej Aleksandra Wata	127
GRZEGORZ BĄK	
<i>Mare Nostrum</i> Józefa Łobodowskiego	143
JOANNA ADAMOWSKA	
Tadeusz Różewicz i artyści Krakowa	
(Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski)	153
IZABELA PISKORSKA-DOBRZENIECKA	
Poezja czasu niepoetyckiego. O <i>Drzewie</i> Tadeusza Różewicza	177
MAGDALENA ŁOPATA	
O <i>Psalmie sielankowym</i> Tadeusza Nowaka	191

DOROTA SIWOR	
to Tadeusza Nowaka, czyli o niemożliwych i koniecznych próbach	201
KATARZYNA NIESPOREK	
<i>Dom</i> . O jednym wierszu Tadeusza Śliwiaka	217
KRYSTYNA LATAWIEC	
Świat równoległy – szkic wieczności. Adam Zagajewski: <i>W drzewach</i>	229
BOGUSŁAWA BODZIOCH-BRYŁA	
Przybywając za późno... Adam Zagajewski <i>Trzej Królowie</i>	241
ANNA HAJDUK	
O martwej naturze rzeczy. Bronisława Maja studium przedmiotu	255
MICHAŁ KOPCZYK	
Egzotyczne podróże Tomasza Różyckiego	265
MAŁGORZATA PEROŃ	
Spotkanie ze śmiercią. O wierszu <i>właściciel</i> Romana Honeta	277
KRZYSZTOF BRENSKOTT	
Cyberludowy jarmark, czyli <i>wgraa</i> Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego Rzecz o krakowskiej poezji cybernetycznej	289
Streszczenia i słowa kluczowe	301
Abstracts and keywords	309
Biogramy autorów	319
Od Wydawcy	325
Indeks osobowy	327
Rada Naukowa	337
Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito	339

Table of Contents

List of abbreviations used	9
FRANCESCA FORNARI	
Photographs. Not only (<i>Photograph</i>) <i>Fotografia</i>	11
AGNIESZKA ŁAZICKA	
Affect, perception and the limits of the body.	
About the poem (<i>Sense of Identity</i>) <i>Poczucie tożsamości</i>	25
PIOTR KILANOWSKI	
In search for the sources of poetry.	
(<i>The Ardennes Forest</i>) <i>Las Ardeński</i> by Zbigniew Herbert	39
MATEUSZ ANTONIUK	
The archeology of (<i>The Envoy of Mr. Cogito</i>) <i>Przesłanie Pana Cogito</i>	57
TATIANA PAWLIŃCZUK	
Artistic understanding of truth in the poetry	
of Zbigniew Herbert and Stanisław Barańczak	73
ANNA WĘGRZYŃIAK	
“Remembering about Zbigniew Herbert”	
(<i>Maiolica</i>) <i>Majolika</i> by Maria Korusiewicz	85
RADOSŁAW SIOMA	
“Source of heaven on earth”	
Metaphysics of delight: Miłosz – Herbert (reconnaissance)	85
KATARZYNA CIEMIERA	
Work of memory. About the poem <i>Roki</i> by Czesław Miłosz	113
EWA GOCZAŁ	
Eternal threat of the Vengeful Hand	
About one Avant-garde song by Aleksander Wat	143
GRZEGORZ BĄK	
<i>Mare Nostrum</i> by Józef Łobodowski	143
JOANNA ADAMOWSKA	
Tadeusz Różewicz and Cracow’s artists	
(Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski)	153
IZABELA PISKORSKA-DOBRZENIECKA	
Poetry of a non-poetic time	
About (<i>A Tree</i>) <i>Drzewo</i> by Tadeusz Różewicz	177

MAGDALENA ŁOPATA	
About (<i>Pastoral Psalm</i>) <i>Psalm sielankowy</i> by Tadeusz Nowak	191
DOROTA SIWOR	
Tadeusz Nowak's IT, or about impossible and necessary trias	201
KATARZYNA NIESPOREK	
(<i>Home</i>) <i>Dom</i> . About one poem by Tadeusz Śliwiak	217
KRYSTYNA LATAWIEC	
Parallel world – a sketch of eternity	
Adam Zagajewski: (<i>In the Trees</i>) <i>W drzewach</i>	229
BOGUSŁAWA BODZIOCH-BRYŁA	
Arriving too late...	
Adam Zagajewski (<i>The Three Kings</i>) <i>Trzej Królowie</i>	241
ANNA HAJDUK	
About the still life of things. Bronisław Maj's study of an object	255
MICHAŁ KOPCZYK	
Exotic travels of Tomasz Różycki	265
MAŁGORZATA PEROŃ	
Encounter with death	
About the poem [<i>owner</i>] <i>właściciel</i> by Roman Honet	277
KRZYSZTOF BRENSKOTT	
Cyber folk fair, or <i>wgraa</i> by Leszek Onak and Łukasz Podgórn	
About Cracow's cyber poetry	289
Abstracts and keywords (Pol)	301
Abstracts and keywords	309
Notes about the Authors (Pol)	319
Afterword	325
Index of names	327

Wykaz stosowanych skrótów

Zbigniew Herbert

LIRYKA:

- SŚ – *Struna światła* [1956]
- HPG – *Hermes, pies i gwiazda* [1957]
- SP – *Studium przedmiotu* [1961]
- N – *Napis* [1969]
- PC – *Pan Cogito* [1974]
- ROM – *Raport z obłąkanego Miasta* [1983]
- ENO – *Elegia na odejście* [1990]
- R – *Rovigo* [1992]
- EB – *Epilog burzy* [1998]
- PO – *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości: wiersze dotąd niepublikowane*, Gdynia 1999.

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w:

Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008;
w nawiasach podawane są sigła tomu oraz numer strony
w *Wierszach zebranych*

oraz w:

- UR – Z. Herbert, *Utwory rozproszone (rekonesans)*,
oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.

ESEJE I PROZA:

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.
MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
LNM – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione,
oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2008.
WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*,
oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.

Francesca Fornari

Uniwersytet Ca' Foscari w Wenecji

Fotografie. Nie tylko *Fotografia*

...w jakiś sposób *fotografia jest dla mnie*
miejscem Sądu Ostatecznego.

Giorgio Agamben¹

Skupię się na analizie wiersza *Fotografia* (ROM) i na tym, co było przed tą fotografią, na brulionach znajdujących się w archiwum poety, przedstawiających wersje robocze, które wiodły do ostatecznej postaci wiersza.

Dossier genetyczne składa się głównie z czterech rękopisów i z trzech maszynopisów, z których jeden zawiera poprawki naniezione ołówkiem przez Zbigniewa Herberta. W bogatej, brulionowej „symfonii” prób, poprawek i skreśleń wyodrębnię niektóre ważne momenty, znaczące ślady procesu pisania, których kontrapunktowy dialog z tekstem drukowanym może poszerzyć pole interpretacji, powiedzieć coś więcej na temat znanej nam fotografii i procesu tworzenia czy wywoływania tej fotografii przez poetę. Moja interpretacja będzie selektywna, wezmę pod uwagę zarówno segmenty tekstu, które pojawiły się już w pierwszym brulionie i zostały nieco zmienione, jak i te, które poddane były różnym zmianom podczas pisania, oraz to, co zostało całkowicie usunięte.

Wśród segmentów tekstu, pojawiających się już w pierwszym rękopisie, które nie zostaną zmienione, jest incipit wiersza: pierwsza strofa różni się w niewielkim stopniu od wersji ostatecznej:

jak strzała Eleaty
Z tym chłopcem ~~wśród~~ nieruchomym ~~pośród~~ ~~gęstej~~ trawy
wśród
~~z tym~~ chłopcem pośród trawy wysokiej nie mam nic
wspólnego poza imieniem linią papilarną
datą urodzin

¹ „...la fotografia è per me in qualche modo il luogo del Giudizio Universale”. G. Agamben, *Il Giorno del Giudizio*, Roma 2004, s. 5 [tłum. – F.F.].

Konstatacja całkowitej obcości, braku tożsamości pomiędzy podmiotem mówiącym a własnym obrazem na fotografii rozpoczyna pierwszą strofę i nie zostanie poddana znaczącym przeróbkom. Nie będzie wahań, podmiot stwierdza, że jedyne, co scala rozdwojone części tożsamości, dawnej i aktualnej, to dane osobowe, które służą do oficjalnej identyfikacji – „linia papilarna”, „data urodzin” – to, co dotyczy ciała, co czyni nas niepowtarzalnymi i rozpoznawalnymi wśród miliardów. Ale czy to wystarczy, by nas określić? Stwierdzenie proste sugeruje pytania istotne: co nas identyfikuje naprawdę, w upływie czasu, co zostaje z tego, kim byliśmy? Poczucie obcości przed własnym zdjęciem, stanowiące źródło niepokoju, pojawia się często w rozważaniach badaczy zajmujących się istotą fotografii. Mówiąc słowami Rolanda Barthesa, autora, jak wiadomo, jednego z najważniejszych esejów poświęconych sztuce fotografii, „fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego: pokrętnie rozkojarzenie świadomej tożsamości”².

Także metaforyczne skojarzenie sfotografowanego przedmiotu ze strzałą, obecne już w pierwszym rękopisie – w zdaniu dopisanym na górnym marginesie – jest częstym składnikiem refleksji nad fotografią. U Herberta to skojarzenie zabarwia się patyną antyku, nieruchomy chłopak jest jak strzała w paradoksie Zenona, poruszająca się w przestrzeni, ale w rzeczywistości nieruchoma w każdym momencie czasu lotu. W pismach Johna Bergera, zastanawiającego się nad esencją fotografii, pojawia się to samo skojarzenie fotografia–strzała–ruch w czasie. W esaju poświęconym dwuznaczności fotografii badacz przedstawia dzieło się zdarzeń w czasie jako strzałę w locie, jako linię, którą fotografia może poddać sztucznej segmentacji³.

Z drugiej strony strzała i słownictwo z nią związane służą także do obrazowania kolejnej cechy fotografii, budzącej silny niepokój, mianowicie tego, co Susan Sontag w swoich kluczowych esejach o fotografii zdefiniowała jako „drapieżność”, gwałtowność aktu robienia zdjęcia, redukujące podmiot do przedmiotu. Dla Rolanda Barthesa urzekające

² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 23. „Fotografia [...] stanowi tę bardzo subtelną chwilę, gdy [...] nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się zjawą”; tamże, s. 72.

³ J. Berger, *Apparenze. L'ambiguità della fotografia* [w:] tegoż, *Capire una fotografia*, oprac. i wstęp G. Dyer, tłum. i oprac. edycji włoskiej M. Nadotti, Roma 2014, s. 116–117.

w zdjęciach jest *punctum* – szczegół, dotkliwe poczucie czasu – to, co wzrusza i przesywa jak strzała⁴. Może najdobitniej wyraził ten aspekt fotografowania Cartier Bresson, kiedy porównał siebie do strzelca zen, który musi stać się celem, by móc w ten cel trafić⁵.

Oglądanie własnego zdjęcia przez podmiot wiersza nasunęło więc skojarzenia i refleksje mocno związane z reprezentacją fotograficzną – zarówno dotkliwe poczucie upływu czasu, jak i aspekt drapieżności, o którym piszą badacze, są ważnymi aspektami dla interpretacji wiersza.

Drugi aglomerat słów, tworzący drugą strofoidę, zniknie w czwartej redakcji, a z wątków podjętych zostanie tylko zamiar podmiotu, jego pragnienie ocalenia części siebie i własnej przeszłości, które w pierwszej redakcji pojawia się zaraz na początku, a w ostatecznej wersji będzie sednem zakończenia wiersza. To skupienie wersów przedstawiało wyraźnie jeden z węzłów tematycznych utworu: afektywny stosunek patrzącego do własnego obrazu na zdjęciu. Chłopiec uśmiechnięty jest mu „obojętny”, gdyż podmiot został napiętnowany przez dramatyczne przeżycia, doświadczył tej przyszłości, która czekała chłopca. Tu jedno zdanie, powtarzające się w kolejnych redakcjach, by potem zniknąć, wyraża dramatycznie i bezpośrednio to, co spowodowało wewnętrzne rozbitcie podmiotu, dzieląc jego życie na dwie części. „Ja” terazniejsze, które przeżyło doświadczenia historii, chciałoby – a to jest oczywiście niemożliwe – uratować siebie od tych przeżyć, zostać nietkniętym przez okrucieństwo historii:

ani

nie jest mi ani bliski ani obcy ~~xxx~~ obojętny
 pragnę go uchronić takim jakim był
 z dala od moich zbrodni i wiedzy doświadczeń

Oddalanie się od własnego „ja” przed traumą, amputacja pamięci, to oddzielenie się od doświadczenia składającego się ze „zbrodni i wiedzy doświadczeń”. Dwa ostatnie wersy, które zostaną usunięte, rozwijały sytuację emocjonalną stanowiącą dramat tekstu: stosunek podmiotu do obrazu samego siebie, całkowicie obojętnego. Ostatni wers, sumujący jasno i bezpośrednio doświadczenie historii, wróci w wersji nieco

4 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. di R. Guidieri, Torino 2003, s. 28.

5 Cyt. za: S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. di E. Cappelletti, Torino 2004, s. 100.

przekształconej w późniejszych redakcjach. Herbert podda to kluczowe zdanie metamorfozie, by w końcu usunąć je w czwartym brulionie, oznaczonym jako „wersja ostateczna”, choć ostateczną jeszcze nie była.

Wers ten przechodzi znaczące przeróbki, w drugim rękopisie znika słowo „wiedza” z poprzedniego wyliczenia – „z dała od moich zbrodni i wiedzy doświadczeń” – Herbert rozwija natomiast wątek treści wydarzeń wojennych, „ja” liryczne pragnie, by chłopiec pozostał z dała od tych przeżyć:

by ominął | go potop^{pożar} niewola i potop^{najazdy nomadów} by nie doświadczył
najazdu niewoli potopu najazdy barbarzyńców

Nad tymi słowami więc Herbert się zastanawiał, szukając sekwencji słów do wyrażenia wydarzeń wojennych z perspektywy „ja” lirycznego, które mówi w pierwszej osobie. W trzeciej wersji osobistego wyznania Herbert skreślił zdanie bardziej ogólne:

pragnę aby nie poznał ~~niczego co poznać musiałem~~

i wybierze wersję mniej „delikatną”, zawierającą tylko słowo kluczowe w procesie dziejów, według historiozofii Herberta – „zbrodnia”:

zbrodni które ja poznałem
pragnę aby nie poznał ~~niczego co poznać musiałem~~
2 3 I
uchronić go przed potopem niewolą najazdem
nic innego ~~dla niego już zrobić~~ nie mogę dla niego uczynić

Ten wers, wyrażający osobiste wyznania podmiotu i jego traumę wojenną, zniknie w redakcji ostatecznej.

Ale wróćmy do pierwszego brulionu. Po drugiej strofoidzie następuje linijka, która jakby dialoguje z wersem następującym po trzeciej strofie. Są to dwa zdania z czasownikami w czasie teraźniejszym, które unaoczniają konkretną sytuację oglądania zdjęcia / pisania wiersza, sytuują nas w teraźniejszości piszącego/oglądającego, i w teraźniejszości chłopca:

patrzę na niego
a chłopiec uśmiecha się ufnie

Czwarta strofa zostanie poddana zmianom idącym w kierunku maskowania, ukrycia szczegółów konkretnej biografii Herberta. Skupię się na fragmentach odnoszących się do lokalizacji bohatera w czasie

i w przestrzeni. W pierwszej wersji fotografia zrobiona została latem przez „nieżyjącego ojca”:

z koron drzew i obłoków wnioskuję że było lato
a działa się to wszystko w księstwie Lodomerii

Druga wersja:

II drugą

zdjęcie robił mój ojciec [chyba] przed wojną ~~punicką~~ perską
z koron drzew i obłoków wnioskuję że był sierpień
~~działo się to w nie~~trwałym księstwie Lodomerii

– Hipanis

w dole [~~plynęła~~] rzeka na rzymskich mapach nazwana
~~Hipanis~~ dział wód mógł skłonić chłopca aby został Grekiem
ich nadmorskie kolonie bliższe niż ~~ciemne~~ siedlisko Gotów
mroczne

Trzecia:

zdjęcie robił mój ojciec przed drugą wojną perską
z listowia i obłoków wnioskuję że był sierpień
dzwoniły świerszcze zapach zbóż zapach pełni

w dole rzeka na rzymskich mapach nazwana Hipanis
dział wód powinien skłonić chłopca aby został Grekiem
ich nadmorskie kolonie nie były tak daleko

Modyfikując tekst, autor zmienia współrzędne geograficzne: w trzeciej redakcji lokalizacja akcji przechodzi z zdecydowanie z Lodomerii, imperium Habsburgów, do Scytii, nad rzeką Hypanis, o której łaciński poeta Korneliusz Gallus pisał, że jest granicą oddzielającą Europę od Azji, *uno tellures dividit amne duas*⁶. Skreślenie Lodomerii tworzy aurę antyczną dla szczęśliwej chwili chłopca, a w drugiej redakcji zostaje zawrotnie sprecyzowana także chwila historyczna akcji – choć niemożliwej, gdyż wtedy nie istniała sztuka fotografii. Konkretna biografia autora zostaje tak ukryta, akcja przesuwana się do czasów starożytnych, pod tym względem znacząca wydaje się także zmiana zachodząca w drugiej redakcji:

II drugą

zdjęcie robił mój ojciec [chyba] przed wojną ~~punicką~~ perską

⁶ A. La Penna, *La letteratura latina del primo periodo augusteo (42–15 a.C.)*, Bari 2003, s. 191.

Substytucja wojny punickiej z wojną perską dobrze odpowiada upodobaniom Herberta, wojny punickie były wojnami ekspansji Imperium Rzymskiego, które jest na ogół u Herberta symbolem tyranii, prefiguracją wszystkich mocarstw, natomiast w wojnach perskich Grecja jako polis walczyła z „barbarzyńcami” ze Wschodu i wątek najazdu barbarzyńców jest obecny w poprzednim brulionie.

Ostatnia, magmatyczna część pierwszego brulionu, która jest załącznikiem aż trzech strof ostatecznej redakcji, zawiera jeszcze bardziej bezpośrednie wyznania podmiotu, który mówi otwarcie o emocjach wywoływanych przez fotografię chłopca: „wyrzekam się go przez całą wieczność”. Pojawia się tu już wzmianka o Izaaku, w formie porównania – „jak Izaak chcę cię zabić szybko i bez bólu” – odsyłająca do kontekstu biblijnego, a w następnym wersie porównanie stanie się utożsamieniem, bez partykuły pośredniczącej „jak”, i zacznie się monolog Abrahama:

mój mały mój mały Izaaku pochyl głowę ^{tylko} chwila bólu

Podmiot postawiony przed obrazem siebie, mówi o „gorzkim podarunku”, o jedynej rzeczy, którą mógłby zrobić dla tego chłopca, o darze, które jest zabójstwem. Czy autor myślał o konieczności zapomnienia, by trwać w nowej rzeczywistości, o tym, że podmiot posttraumatyczny jest podmiotem rozdwojonym? Czy może „ja” liryczne chciało dokonać osobistej *damnatio memoriae* i wymazać z pamięci te dawne czasy? W eseju poświęconym fotografii i tożsamości znakomity fotograf Ferdinando Scianna – wyróżniony w 2013 roku Nagrodą im. Ryszarda Kapuścińskiego – odwołuje się do pojęcia *damnatio memoriae*, komentując impuls do zmazania, do zapomnienia części naszego życia, który może się wyrazić aktem rozdarcia zdjęcia. Pisze Scianna, że dla naszej równowagi psychicznej zapomnienie może okazać się równie konieczne jak pamiętanie, a ten impuls może doprowadzić do banalnego zniszczenia fotografii, łudzimy się bowiem, że jeśli zniknie obraz utrwalony w zdjęciu, zniknie także rzeczywistość, której się wyrzekamy⁷.

Pierwsze redakcje zawierają oczywiście najwięcej śladów wahań autora w postaci skreśleń, dopisków, współlistniejących wariantów. Są to zdania na marginesach czy wtręty między słowami lub izolowane

7 F. Scianna, *Lo specchio vuoto. Fotografia, identità e memoria. I libri del festival della mente*, Roma–Bari 2014, s. 31, 61, 82, 88.

doświadczenie ułknięcia to mocne doznanie wywołane widokiem detalu czy też poczuciem czasu, przeżywaniem symultanicznego zestawienia przeszłości i przyszłości.

Punctum tego zdjęcia, detal, który zwrócił uwagę podmiotu piszącego, to prawdopodobnie słomkowy kapelusz.

Słomkowy kapelusz chroni od słońca, jako przedmiot jest lekki, kruchy, niszczy się łatwo, jest rekwizytem letnich dni słonecznych. Ten przedmiot codzienny pojawia się nie raz w wierszach Herberta, w *Fotografii* (ROM), *Życiorysie* (R), *Mademoiselle Corday* (R) i *Fotoplastikonie II* (UR). Słomkowy kapelusz nosi Charlotte Corday idąca na stracenie po zamordowaniu Marata, kapelusz zdobi i zasłania twarz tej, która jest heroiczną bohaterką Herberta, tragicznie uwikłaną w nierozstrzygalną sprzeczność etyczną, gdyż dla szlachetnej „obrony wolności” popełnia zbrodnię. W *Życiorysie* ze zbioru *Rovigo*, jakby w grze odniesień intertekstualnych w obrębie własnego dzieła, wraca „słomkowy kapelusz” nad „twarzą ogorzałą” – być może chodzi o to samo zdjęcie z naszej *Fotografii*, zrobione „na wczasach – nad Morzem Czarnym”. Sytuacja jest podobna, także tu fotografia jest reliktem przeszłej epoki, kiedy podmiot, teraz dręczony dotkliwym niepokojem egzystencjalnym, był „prawie szczęśliwy”.

Słomkowy kapelusz pojawia się jeszcze w prozie *Fotoplastikon II*, wydanej w *Utworach rozproszonych (Rekonesans)* w opracowaniu Ryszarda Krynickiego. Tu też mamy zdjęcie przesuwające się w fotoplastikonie i przedstawiające młodzieńca przechodzącego przez ulicę, w „nieruchomej” scenerii, która „stoi i nie boli”. Obraz ewokuje pytanie o los tego młodzieńca, starającego się wyminąć samochód, uśmiechającego się wiecznie do nas, jakby przekonanego, „że jest wolny od katastrof”, pogrążonego na zawsze w lawie z werniksu, jak kot odgrzebany w Pompei⁹.

Słomkowy kapelusz pojawia się więc trzy razy na głowie tych, którzy doświadczyli czy mają doświadczyć dramatu bądź porażki – są to bohaterowie nieświadomi i uśmiechnięci, jak w *Fotografii* i *Fotoplastikonie*, utrwaleni na zawsze w prywatnym albumie albo na widmowym zdjęciu w fotoplastykonie. Raz jest atrybutem kobiety idącej świadomie

9 „Na pierwszym planie widać młodzieńca, który przechodzi w poprzek ulicy, starając się wyminąć samochód. Młodzieniec uśmiecha się do nas, jakby chciał powiedzieć, że jest wolny od katastrof. Podobnie jak kot odgrzebany w Pompei, pogrążony jest w lawie z werniksu, która zachowa wszystko. Krok niespełniony, słomkowy kapelusz, szpilkę w krawacie i papierową różę uśmiechu”, *Fotoplastikon [II]* (UR).

na stracenie. Kontekst tego elementu ubrania to katastrofa, realna czy egzystencjalna, w której zderza się lekkość uśmiechu pod kapeluszem z kruchej słomy z tragediami historii. Fotografie uśmiechniętego bohatera w słomkowym kapeluszu świadczą o tym, że kiedyś było inaczej, że raz w życiu bohater wierszy Herberta był „prawie szczęśliwy”. A może uśmiech pod słomkowym kapeluszem to cecha koniecznie krótkotrwała, to jak „krok taneczny” z wiersza *Prośba* (ENO), to cecha, której podmiot nie mógł posiadać – by mieć krok taneczny i ufny uśmiech, trzeba było mieć inne życie, niedotknięte przez historię, która unicestwia wszystko, nawet szczęśliwe wspomnienia. A fotografia, zwłaszcza w dramatycznych warunkach życia uwikłanego w historię, jest czasem jedynym, dotkliwym świadectwem tego, że kiedyś, na początku, przed katastrofą, było inaczej.

Album Herberta: inne fotografie

W poezji Herberta fotografie są przedmiotami służącymi sztuce empatii, punktami wyjścia dla wyobraźni Pana Cogito czy podmiotu lirycznego, kiedy ogląda zdjęcia obcego: George’a Orwella, Marii Rasputin. Zdjęcie ułatwia pracę imaginacji, ale także pamięci, gdyż unaocznia ciało, konkretność ludzką – oglądanie fotografii to doznanie intensywne, zwłaszcza kiedy jest to zdjęcie podmiotu mówiącego.

Wśród tekstów z fotografiami zacytuję jeden, który przykuwa uwagę ostrością i tajemniczością obrazu związanego z oglądaniem zdjęć. W wierszu *Zima* podmiot, dręczony wyrzutami sumienia wobec swojej „Pierwszej Wielkiej Opuszczonej” (*Zima* [z cyklu *Trzy erotyki*], UR), o której myśli haniebnie rzadko, wspomina dawną miłość. Pamięć zawodzi, jedynym szczerym świadectwem byłego uczucia są fotografie:

to
co pozostało
spoczywa teraz
w kartonowym pudle
negatywy fotografii
nasze zdjęcia bez twarzy
gdyby ktoś pociągnął
palcem wskazującym
po ostrym brzegu kliszy
pociekłaby krew
serdeczna

Podobnie jak w *Fotografii* mamy tu skojarzenie między obserwowaniem zdjęcia i krwią – tam była to krew ofiarowania, choć niedoszłego, Izaaka, tu – krew tego, który kaleczy się w akcie dziwnym i tajemniczym, w odruchu dotykania palcem ostrego brzegu kliszy – jakby samoprowokowania rany, masochistycznego aktywowania w ciele, pamięci cudzej historii miłości i bolesnego opuszczenia.

W tych dwóch przypadkach oglądanie zdjęć nie odbywa się bez przelania krwi, symbolicznego czy realnego. Nawet obcy – „gdyby ktoś pociągnął / palcem wskazującym” – jeśli się zbliży do tej przeszłości, jeśli poczuje dziwny impuls dotknięcia ostrego brzegu negatywów, kaleczy się. Jakby fotografie były medium pamięci, która – czy to wyrzeka się siebie, jak w *Fotografii*, czy to odzyskuje obrazy przeszłości – związana jest z krwią i angażuje też ciało patrzącego. Jakby ból obrazu przeszłego i zatrzymanego na zawsze, i żal, i wyrzuty sumienia z powodu zdrady pamięci, jakby to wszystko miało się wpisać w ciało, w bolesnym zbliżaniu się ciałem – „wskazującym palcem” – do przeszłości, aby poczuć żal opuszczonej kobiety i podmiotu wiersza, który wyznaje własną hańbę, zapomnienie.

Nie bez znaczenia dla interpretacji tych obrazów jest fakt, że często teoretycy i fotografowie podkreślają związek asocjacyjny: zdjęcie – ciało – rana. Wspomniany Ferdinando Scianna napisał: „Mówić ciało i mówić fotografia to niemal pleonazm” [tłum. – F.F.], gdyż fotografia zajmuje się tym, co widoczne, ciałami żywotnymi i nieżywotnymi, czyniąc z nich obrazy¹⁰. Roland Barthes, w eseju już przywoływanym, pisze o zdjęciu-ranie, gdyż zdjęcie ma taką właściwość przykuwania uwagi oglądającego za sprawą *punctum*, które sprawia, że obraz wzrusza, wzbudza „czułość” i „litość”¹¹.

Jeśli można porównywać fotografię do rany, to z powodu jej związku z pamięcią – dzięki fotografii wychodzą na jaw z najgłębszych warstw świadomości wspomnienia i traumy¹². A fotografia – jak stwierdza Aleida Assmann – jest najpotężniejszym pośrednikiem pamięci, posiada bezpośredniość śladu cielesnego, wiąże się z traumą pamięci, porównywalną

¹⁰ „Dire corpo e dire fotografia è quasi un pleonasma”; F. Scianna, *Lo specchio vuoto...*, s. 3.

¹¹ R. Barthes, *La camera chiara...*, s. 23, 75.

¹² Zob. R. Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino 2011, s. 45.

do śladu zarejestrowanego na filmie¹³. Jak w *Zimie* fotografia pozwala na kontakt prawie cielesny z bolesną szczerością wspomnień.

Bruliony *Fotografii* świadczą o procesie oddalania się od konkretnej biografii Herberta, jakby to postanowienie wyrzekania się siebie, „uśmiechniętego chłopca” na zdjęciu, dokonywało się także podczas procesu pisania, w usuwaniu odniesień do doświadczeń i do emocji podmiotu – by dojść do ostatecznej wersji, w której ból i żal, przeżycie wojny zostały nazwane innymi słowami, za pośrednictwem odniesień do antyku, do wojen perskich, a gorzka wiedza zdobyta podczas wojny oddana została metaforą, symbolicznym obrazem cienia. Ale lektura brulionów mnoży pytania, potęguje tajemniczość wiersza. Najbardziej zagadkowy jest monolog Abrahama, obecny już na kartach pierwszej redakcji.

Czy monolog Abrahama to monolog ojca-fotografa, uprzedmiotawiającego syna na zdjęciu, które jest produktem aktu gwałtownego, „drapieżnego”, gdyż izoluje jedną chwilę z potoku czasu i czyni z podmiotu przedmiot¹⁴? Tak, może to monolog ojca ulegającego „pokusie” fotografowania, „bezpiecznego trwania”, jak pisał Marian Stala we wnikliwej interpretacji tego wiersza, albo chodzi może też o uleganie innej pokusie, która jednak nie byłaby uśmierceniem symbolicznym syna w akcie robienia zdjęcia, tylko realnym zabiciem, by uratować dziecko od wojny? Dramatyzm ostatnich strof może nasuwać skojarzenie z tragicznym zwyczajem, nierzadkim w czasach starożytnych, kiedy zdarzało się, że pokonani wybierali samowolną śmierć, zabijając swoich bliskich i popełniając samobójstwo, by nie wpaść w ręce wroga. Akt taki miał charakter ofiarowania, jak wspomina historyk André Paul w eseju poświęconym epizodowi zbiorowego samobójstwa obrońców fortecy Masada, tekstem kluczowym dla takiej „typologii” męczeństwa jest ofiarowanie Izaaka¹⁵. Epizod Masady został opisany między innymi przez historyka Józefa Flawiusza w dziele *Wojna żydowska*,

¹³ Zob. A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, tr. di S. Paparelli, Bologna 2002, s. 274–276.

¹⁴ Zob. M. Stala, *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000; C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010, s. 133 i nn.

¹⁵ A. Paul, *Masada: inchiesta su un suicidio collettivo* [w:] *Israele. Da Mosè agli accordi di Oslo*, introduzione di F. Cardini, tr. di M. Giovannini, Bari 1999, s. 172, 173 i nn.

a jak wiemy ze wspomnień Davida Weinfelda, Herbert zabrał ze sobą właśnie to dzieło do Jerozolimy:

Z pierwszego wieczoru Herberta w Izraelu pamiętam jeszcze parę szczegółów. Na przykład to, że wyjął z walizki dwie książki. Pierwszą było dwutomowe i dwujęzyczne wydanie *Wojny żydowskiej* Józefa Flawiusza, po grecku i po francusku, drugą wybór esejów George'a Orwella (w polskim przekładzie). [...]

Teraz wróć do pierwszej książki, którą Herbert wyjął z walizki i położył na stoliku obok łóżka – do *Wojny żydowskiej* Flawiusza. Książka opisuje, jak wiadomo, ostatni etap powstania żydowskiego, zburzenie drugiej świątyni w Jerozolimie i samobójstwo ostatnich powstańców na górze Masada, na Pustyni Judejskiej, nad Morzem Martwym.

Masada bardzo fascynowała Herberta, wspominał ją nieraz i wydaje mi się, że jest to miejsce, które najbardziej chciał odwiedzić w Izraelu¹⁶.

A może w tym wierszu monolog Abrahama to tylko monolog podmiotu skierowany do samego siebie, oddający stosunek do utraty, symboliczne oderwanie się od szczęśliwego dzieciństwa, amputacja pamięci chłopca uśmiechniętego. Trauma wojny rozdzieliła tożsamość, dzieli jak przepaść od własnej przeszłości, więc ocalony musi zapomnieć, wyrzec się siebie, by ocalić, paradoksalnie, daleką oazę niewinności. Albo też: może niemożliwa jest pamięć niewinności, gdyż apokalipsa unicestwiła wszystko, nawet wspomnienia.

Być może zagadkowość tego wiersza wyrasta także z tego, że jest to tekst o jednym zdjęciu – można by o nim powiedzieć to, co Diane Arbus twierdziła o fotografii: „Zdjęcie to tajemnica tajemnicy”¹⁷.

Bibliografia

- Agamben G., *Il Giorno del Giudizio*, Roma 2004.
 Assmann A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, tr. di S. Paparelli, Bologna 2002.
 Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. di R. Guidieri, Torino 2003.

¹⁶ D. Weinfeld, <http://www.fundacijaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/wspomnienia-rodziny-i-przyjaciol-o-herbercie/david-weinfeld> [dostęp: 26.04.2017].

¹⁷ Cyt. za S. Sontag, *Sulla fotografia...*, s. 98.

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Berger J., *Capire una fotografia*, cura e introduzione di G. Dyer, tr. e cura dell'edizione italiana M. Nadotti, Roma 2014.
- Berger J., *Sul guardare*, tr. e cura di M. Nadotti, Milano 2003.
- Ceserani R., *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino 2011.
- Grabska-Gradzińska I., *Nielubiana fotografia. Fotografia w twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.
- La Penna A., *La letteratura latina del primo periodo augusteo (42–15 a. C.)*, Laterza–Bari 2003.
- Paul A., *Masada: inchiesta su un suicidio collettivo* [w:] *Israele. Da Mosè agli accordi di Oslo*, introduzione di F. Cardini, tr. di M. Giovannini, Bari 1999.
- Scianna F., *Lo specchio vuoto. Fotografia, identità e memoria*, Roma–Bari 2014.
- Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. di E. Capriolo, Torino 2004.
- Stala M., *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000.
- Weinfeld D., *Rozproszone wspomnienia o Herbercie w Izraelu*, <http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/wspomnienia-rodziny-i-przyjaciol-o-herbercie/david-weinfeld> [dostęp: 26.04.2017].
- Zalewski C., *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010.

Agnieszka Łazicka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Afekt, percepcja i granice ciała

O wierszu *Poczucie tożsamości* Zbigniewa Herberta

1.

Śledząc dzieje filozofii od czasów nowożytnych, trudno zrezygnować z wpisywania ich w ramy rozwijającej się dyskusji nad wizją podmiotu. O afirmacji czy też krytyce nowożytnego obrazu świata nie sposób bowiem myśleć w oderwaniu od jego podstawy, którą stanowi właśnie podmiotowość. To na niej przecież oparł Kartezjusz nowy sposób pojmowania ontologii, jak i kwestię prawomocności poznania. W kartezyjskiej koncepcji dualizmu dla uświadomienia sobie niematerialności duszy potrzebne jest dostrzeżenie ontologicznej przepaści, jaka dzieli ją od drugiego bytu, uznanego wobec tego tylko za czystą rozciągłość¹. Jak tłumaczy to Charles Taylor, projekt ów polega na tym, że

musimy [...] rozjaśnić nasze pojmowanie materii i odrzucić pogląd, jakoby zawierała ona w sobie procesy i własności, których prawdziwa natura jest mentalna. Dokonujemy tego poprzez uprzedmiotowienie, prowadzące do „odczarowania” materii i dostrzeżenie w niej wyłącznie mechanizmu, pozbawionego pierwiastka duchowego i wymiaru ekspresywnego. Należy skończyć z myśleniem, jakoby świat materialny był rodzajem medium, w którym zawierają się, ucieleśniają bądź przejawiają treści psychiczne, takie jak gorąco, ból [...]².

Pierwszoosobowy zwrot ku sobie prowadzić ma do odkrycia podmiotu jako „zewnątrznego obserwatora” poddanego uniwersalnym zasadom rozumowania. To podmiotowość zawsze uprzedmiotawiająca doświadczenie, gdyż ściśle wiążąca się z umysłem, w którym umieszczone są cechy niesłusznie przypisywane rzeczom³. W tym ujęciu tożsamość nie

¹ C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2012, s. 273.

² Tamże, s. 274.

³ Tamże, s. 302.

może być uznawana za problem. Opiera się ona przecież na przekonaniu o przejrzystości podmiotu dla samego siebie. To stąd wypływać ma wyczerpująca odpowiedź na pytanie: „Kim jestem?”. Kiedy uznajemy za podmiot indywidualne „ja” myślące, sfera emocjonalna, psychofizyczna przestaje być częścią właściwej tożsamości⁴.

Interpretację wiersza Zbigniewa Herberta *Poczucie tożsamości* (PC) warto rozpocząć od tego krótkiego przypomnienia. Nie po to jednak, by zaznaczyć, że dla odczytania utworu istotne miałyby być akurat dzieło Kartezjusza. Rzecz w tym, że dla problematyki, w kontekście której będzie rozpatrywany wiersz Herberta, wyrazisty punkt odniesienia stanowi pewna tendencja filozoficzna zapoczątkowana przez autora *Rozprawy o metodzie*. Prezentowane tu rozważania będą się bowiem mieścić w perspektywie odrzucającej istnienie wewnętrznej rzeczywistości – niematerialnego, przejrzystego dla siebie „ja” i dziedzin wewnętrznie postrzeganych przez niego przedmiotów. To istotna uwaga, skoro w interpretacji utworu ważne miejsce zająć ma problem subiektywności. Z przyjętego tu punktu widzenia można mówić o takim poczuciu własnego „ja”, które nie jest uwarunkowane przez osobną sferę bytu. Innymi słowy, chodzi o odrzucenie takiej wewnętrzności, która nie potrzebowałaby czegoś względem niej pierwotniejszego i w której podmiot doskonale by się rozpoznawał. Będzie to wreszcie – by wskazać na pozytywne określenia – perspektywa powrotu do doświadczenia i odnoszenia się do świata przez ciało. Poczucie własnego „ja”, o jakim wobec tego mowa, to wewnętrzność ukształtowana na podstawie poczucia granic własnego ciała. W tym ujęciu rozróżnienie na „ja” i „innego” poprzedzone jest brakiem owego rozróżnienia, a kwestia tych relacji jest oczywiście sprawą ucieleśnienia podmiotu⁵. W ten właśnie kontekst wpisuje utwór interpretacja stawiająca pytanie o to, jaki poziom percepcji został odzwierciedlony w dziele Herberta⁶.

4 Por. J. Jaśtał, *Natura cnoty. Problematyka emocji w neoarystotelesowskiej etyce cnot*, Kraków 2009, s. 295.

5 Mowa, rzecz jasna, nie o jednej koncepcji, lecz o szerszej tendencji, w której mieszczą się rozmaite stanowiska.

6 Swoje rozważania nazywam co prawda interpretacją, jednak w istocie interesuje mnie przede wszystkim ten jeden wskazany wyżej aspekt, który można rozpatrywać niezależnie od innych problemów, jakie dałoby się tu postawić.

2.

„Jeśli miał poczucie tożsamości to chyba z kamieniem”. Tymi zaskakującymi słowami rozpoczyna się wiersz. Zaskakującymi nie tylko dlatego, że człowiekowi – zapewne Panu Cogito – z jakiegoś powodu bliski miałby być kamień, element przyrody nieożywionej, a więc najbardziej odległej od istoty rozumnej⁷. Chodzi raczej o to, iż otwierający utwór wers jest niezwykle skomplikowany. Dość osobliwie zbiegają się w nim problemy znaczenia i poprawności językowej. Z jednej strony tożsamość wydaje się tu równoznaczna z utożsamianiem się z kimś lub z czymś, z podobieństwem do kogoś lub do czegoś. I to znaczenie z pewnością jest w wierszu obecne. Tym bardziej, że ostatni wers pierwszej części brzmi: „Jeśli miał poczucie głębokiego związku to właśnie z kamieniem”. Z drugiej jednak strony słowo „tożsamość” (widniejące też w tytule) wskazuje na to, że ważne jest pytanie o „ja”, że właśnie wokół problemu „ja” układa swoją wypowiedź osoba mówiąca. Nawiązując do wspomnianego znaczenia, można by przypuszczać, że chodzi o poszukiwanie odpowiedzi na pytanie „Kim jestem?” przez odkrywanie więzi z innymi. To rozumienie wydaje się prawdopodobne chociażby dlatego, że o tożsamości mówi się tu tak, jakby w ogóle nie brało się pod uwagę tożsamości z samym sobą (co wynika z nietypowej konstrukcji językowej, o czym za chwilę).

Z tego powodu można odnieść wrażenie, iż Herbert nie stawia pytania o indywidualizację doświadczenia, o odczuwanie siebie, swej prywatnej sfery w kontakcie ze światem, o odnoszenie świata do ciała, które odczuwa się jako własne. Gdyby rzeczywiście chodziło o ten problem, tym bardziej zaskakujące byłoby sformułowanie z pierwszego wersu. Nie mówi się przecież: „Mieć poczucie tożsamości z kimś”. Jednak właśnie to zagadnienie rysują kolejne wersy utworu. Kwestia „głębokiego związku” – choć może zostać odniesiona do podobieństwa – obejmuje też sprawę tożsamości jako poczucia własnego „ja” w granicach

7 I jeszcze inna interesująca kwestia: kamień z wiersza *Poczucie tożsamości* w niczym nie przypomina „bohatera” utworu *Kamyk* z tomiku *Studium przedmiotu*, wydanego wcześniej niż zbiór *Pan Cogito*. Z jednej strony wydaje się, że każdy z utworów wpisuje się w odmienną tematykę. Z drugiej natomiast pewne różnice sugerują możliwość znalezienia wspólnej płaszczyzny porównania. Tytułowy kamyk – w przeciwieństwie do piaskowca z *Poczucia tożsamości* – jest bowiem „równy samemu sobie / pilnujący swych granic”.

ciała oraz problem utożsamienia jako doświadczania przez czyjeś ciało, który można by określić mianem „tożsamości z kimś”. A dokładniej: rozważanie nad istotą podobieństwa między człowiekiem i kamieniem prowadzi do zarysowanego przed chwilą sposobu rozumienia tożsamości.

Kompozycja wiersza nie jest jednak oparta na porównaniu. Czytelnik ma przed sobą opis opatrzony bardzo ogólnymi wskazówkami dotyczącymi podobieństwa między człowiekiem a kamieniem. Jest to opis kamienia wyrażający zapewne punkt widzenia osoby, o której mowa w utworze. Opowiadając o czymś innym, opowiada ona także o sobie. Przez skierowanie uwagi na przedmiot bezpośredni wymiar wypowiedzi niewątpliwie ulega zatarciu, tym bardziej, że w dziele Herberta podmiot mówiący nie przyjmuje pierwszoosobowej perspektywy. Opis skały należy potraktować jako pewną całość, którą można odnieść do obrazu człowieka. Kamień nie jest w wierszu metaforą zamknięcia na relacje z innymi ludźmi. Wręcz przeciwnie, drugi człowiek jest w pewien sposób obecny w tym utworze. Jednak podkreślenie „poczucia głębokiego związku” właśnie z kamieniem, a nie z jakąkolwiek inną osobą pozwala wyraźniej pokazać zdystansowanie się do poszukiwania mocnej podmiotowości, do postawy uprzywilejowującej „ja” myślące. To wreszcie wyraz wymykania się spod prymatu racjonalności. „Głęboki związek” z kamieniem wskazuje przecież na zanurzenie człowieka w materii.

3.

Czas przyrzeć się dokładniej utworowi⁸. Oto jego pierwsza część:

Jeśli miał poczucie tożsamości to chyba z kamieniem
z piaskowcem niezbyt sypkim jasnym jasnoszarym
który ma tysiąc oczu z krzemienia
(porównanie bez sensu kamień widzi skórą)
jeśli miał poczucie głębokiego związku to właśnie z kamieniem

Z drugiego wersu dowiadujemy się, jaki to kamień. Najwyraźniej nie bez znaczenia jest fakt, że osoba, o której mowa, odczuwa silną więź akurat z piaskowcem. I chyba rzeczywiście powinno zainteresować nas

⁸ Kontekst teoretyczny, który nadaje kształt tej interpretacji, zostanie przywołany w następnej części artykułu.

to, na co zwracamy uwagę podczas obserwacji, odróżniając rozmaite skały. Piaskowiec nie należy może do grona tych najbardziej kruchych, najmniej trwałych, jednak z pewnością nie jest szczególnie odporny na procesy niszczenia. Woda, zmiany temperatury i wiatr pozostawiają na nim widoczne ślady, coraz liczniejsze w miarę upływu czasu. Pod wpływem wody, która wnika do jego wnętrza, piaskowiec może też zmienić swoją objętość. Znaczenie tych właściwości będzie bardziej widoczne w drugiej części wiersza.

Istotną informację niesie fragment: „ma tysiąc oczu z krzemienia / (porównanie bez sensu kamień widzi skórą)”. Słowa składające się na cały czwarty wers zostały wzięte w nawias, jakby były jedynie wtrąceniem w wypowiedzi. Ale dzięki temu o wiele silniej wybrzmiewa pewna kwestia. Początek wersu: „porównanie bez sensu”, sugeruje, że w przypadku kamienia niezbyt trafne jest określenie wskazujące na zdolność widzenia: „ma tysiąc oczu z krzemienia”. Jednak dalsza część czwartego wersu wyraża niezgodę tylko na przypisanie skale zmysłu wzroku. Nie odbiera jej zdolności postrzegania, lecz jeszcze bardziej ją akcentuje: „kamień widzi skórą”. To podkreślenie prowadzi do kilku interesujących spostrzeżeń. Osoba mówiąca podpowiada, że kamień powinien zainteresować nas nie jako osobny, wyizolowany z otoczenia przedmiot. Wręcz przeciwnie, chodzi o jego otwarcie na to, co wobec niego zewnętrzne. Ponieważ postrzega i, co więcej, „widzi skórą”, to zwraca się ku światu całą swoją powierzchnią. Ta krótka charakterystyka z pierwszej części utworu pokazuje niemożność pominięcia faktu, że opisywany przedmiot osadzony jest w materialnym wymiarze rzeczywistości. Ale zmierzamy do istotniejszego wniosku. Jeśli osoba, o której mowa w wierszu, odczuwa głęboki związek z kamieniem i rolę odgrywa w tym jego wyobrażona zdolność percepcji, to opis kamienia staje się opisem człowieka, koniecznie z perspektywy uwzględniającej jego cielesne istnienie.

Ta krótka charakterystyka zostaje rozwinięta w drugiej części utworu:

nie była to wcale idea niezmienności kamień
 był różny leniwy w blasku słońca brał światło jak księżyc
 gdy zbliżała się burza ciemniał sino jak chmura
 potem pił deszcz łączywie i te zapasy z wodą
 słodkie unicestwienie zmaganie żywiołów spięcia elementów
 zatracenie natury własnej pijana stateczność
 były zarazem piękne i upokarzające

„Poczucie głębokiego związku” z kamieniem nie opiera się na idei niezmienności. Podstawę więzi stanowi zmienność. Teraz widać dokładniej, że nie bez powodu powiedziano, iż opis dotyczy piaskowca. Słowa: „kamień / był różny” odnoszą się do wpływu środowiska na skałę. Wyraźnie więc zostało zaakcentowane, że odrzucenie idei niezmienności wiąże się ze zwrotem w stronę konkretnych zjawisk świata materialnego. Kamień, wyobrażony jako istota obdarzona zdolnością postrzegania, nie jest obojętnym odbiorcą działających na niego sił przyrody. Choć wydaje się od nich w wielkim stopniu zależny, to jednak jest też do nich w pewien sposób nastawiony.

Na początku dowiadujemy się, że kamień zmienia barwę: „w blasku słońca brał światło jak księżyc / gdy zbliżała się burza ciemniał sino jak chmura”. Mowa chyba jednak nie tylko o tym, że ktoś, kto na niego patrzy, postrzega go inaczej w zależności od światła. Być może perspektywa obserwatora nie ma tu większego znaczenia. Słowa: „brał światło” wywołują wrażenie, że kamień rzeczywiście przyjmuje kolejne barwy, którymi obdarza go pogoda, że zmiana zachodzi w nim samym. Słońce i szarość nieba działają na niego z daleka, a jednocześnie doświadcza ich on bezpośrednio – reaguje na nie cała jego powierzchnia. Tu jeszcze na działanie zewnętrznego świata wystawia się przedmiot o raczej wyraźnie zarysowanych granicach. Wkrótce jednak zaczynają się one rozmywać: „potem pił deszcz łapczywie i te zapasy z wodą / słodkie unicestwienie zmaganie żywiołów spięcia elementów / zatracenie natury własnej pijana stateczność”. Powiedzieć, że wnika jąca do wnętrza kamienia woda zmienia jego strukturę, to zdecydowanie za mało. Należy zwrócić uwagę na dwie sprawy, z których każda wiąże się z jakąś formą dwoistości czy ambiwalencji.

Po pierwsze, skała pragnie deszczu, a jednocześnie walczy z wnika jącą do jej wnętrza wodą. Choć wydawałoby się, że kamień jest bezbronny wobec żywiołu, to jednak na kontakt z zewnętrzną siłą wpływa jego postawa czy też reakcja wobec zjawiska. Po drugie, nie chodzi tylko o to, że woda przekracza granice skały. Rzecz w tym, że kamień przestaje być osobnym, oddzielnym istnieniem. Szalejąca burza nie jest już jedynie zjawiskiem z zewnętrznego świata, lecz czymś, co rozgrywa się we wnętrzu kamienia bądź czymś, ku czemu kamień wykracza poza swoje granice. „Zmaganie żywiołów spięcia elementów / zatracenie natury własnej” przywodzą na myśl działanie przeciwstawnych sił, ujmowanych niezależnie od punktu widzenia, jakby przez moment nie

było ważne, czy mówi się o skale, czy o burzy. Te słowa wiążą ze sobą kamień i świat o wiele silniej niż wcześniejsze fragmenty opisu.

Bez wątpienia zachodzące zmiany związane są z materią. Ale równie oczywiste jest, że mają one jeszcze inny wymiar. Mianowicie dotyczą też jakiejś formy wewnętrznego życia kamienia. Ujawnia się ona chociażby wówczas, gdy mowa o „słodkim unicestwieniu” bądź o tym, że zmagania piaskowca z wodą „były zarazem piękne i upokarzające”. Obecna jest też z pewnością w ostatniej części utworu:

więc w końcu trzeźwił w powietrzu suchym od piorunów
wstydlivy pot ulotny obłok miłosnych zapalów

Kamień zamyka się znów w swych granicach, wciąż wrażliwy na otoczenie i nadal przeżywający swą relację ze światem.

W dalszych rozważaniach będziemy mieć już na uwadze przede wszystkim to, że opis piaskowca ilustruje czyjeś spojrzenie na samego siebie. W porównaniu tym chodzi jednak o coś więcej, bo o charakterystykę człowieka w ogóle. Skała nie jest tu figurą ograniczenia jego natury do cielesności. Przez opis kamienia pokazuje się raczej, że całość ludzkiego istnienia zapośredniczona jest w materialnym wymiarze świata. Utwór otwiera się bowiem na sferę emocjonalną, a ten temat skłania do pytań o subiektywność. Co szczególnie ważne, w wierszu Herberta określenia dotyczące przeżyć są związane z materialnymi zmianami tak bardzo, iż można odnieść wrażenie przynależenia emocji do widzianej rzeczywistości. „Wstydlivy pot” to zapewne pozostała na powierzchni woda, która zamienia się w parę – „obłok miłosnych zapalów”.

4.

Jak słusznie zauważa Shiloh Whitney, rozmaite koncepcje wiążą emocje z najbardziej osobistym wymiarem istnienia, do którego dana podmiotowość jako jedyna ma bezpośredni dostęp, doskonale rozpoznając przy tym samą siebie⁹. Badaczka przedstawia też i takie podejścia, w których

⁹ S. Whitney, *Affect and Difference in the Philosophy of Merleau-Ponty*, s. 44–45, 74, 105; http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=121251&local_base=GENOr-MCG02 [dostęp: 31.12.2016]. Podane numery stron wskazują tylko na wybrane fragmenty, w których wybrzmiewa owa teza badaczki. Whitney poświęca bowiem cały swój tekst omówieniu koncepcji kwestionującej rozróżnienie na emocje

to właśnie namysł nad życiem afektywnym i emocjonalnym prowadzi do podważenia prymatu pierwszoosobowej perspektywy. Kontekst ten jest kluczowy dla stawianych w tej interpretacji pytań. Dotychczasowe rozważania zmierzały bowiem do pokazania, że Herbert próbuje powiedzieć coś o doświadczeniu, w którym nie jest dany osobisty wymiar istnienia, pokazującym, iż poczucie własnego „ja” nie stanowi trwałej podstawy stosunku do świata. Sposób przedstawienia zmian zachodzących w kamieniu wiąże poczucie „ja” oraz jego zatracanie ze sprawą granic własnego ciała. I co szczególnie ważne, zagadnienia te skoncentrowane są w utworze wokół problemu percepcji.

W *Poczuciu tożsamości* świat nieustannie wpływa na kamień i zawsze jest to wpływ zapośredniczony przez materię. Piaskowiec, obdarzony życiem wewnętrznym, wszystkiego doświadcza za pośrednictwem „ciała”, a każda zachodząca w nim zmiana związana jest ze zmianą zachodzącą w otoczeniu. Na relację między kamieniem i światem warto więc rozważyć w kategorii afektu powiązaniu z problemem niejasności granic ciała oraz dwustronności odczuwania¹⁰. W tym ujęciu afekt nie jest reprezentacją – wydobyciem na zewnątrz, przez gesty, sylwetkę i mimikę – prywatnego uczucia podmiotu, które to uczucie, jako fakt psychiczny czy umysłowy, zostaje przez dany podmiot bezbłędnie rozpoznane. Wskazane cechy relacji między kamieniem a światem przeczą zasadności sięgnięcia po taką koncepcję. Na podstawie prac między innymi Williama Jamesa czy Maurice’a Merleau-Ponty’ego można powiedzieć za Shiloh Whitney, iż afekty nie są „ekspresją naszych wewnętrznych dyspozycji w kierunku świata”. Są one raczej „ujawnieniem świata w naszych ciałach”. Nie należy utożsamiać ich z tym, co zachodzi we własnym ciele. To „postrzeżenia świata poprzez poruszenia, jakimi wkracza on w ciało”. Dreszcze pod wpływem strachu czy drzenie z podekscytowania to „sposoby, w jakie sytuacja wkracza w wewnętrzny rytm czyjegoś ciała”¹¹.

i afekty, w którym emocje pojmuję się jako przedmioty rzeczywistości wewnętrznej, a afekty jako ich cielesną reprezentację. Przywoływana praca jest rozprawą doktorską przedłożoną w 2013 roku na Uniwersytecie McGill w Montrealu.

¹⁰ Wprowadzam te określenia za używanymi przez Whitney określeniami: *ambiguity of bodily boundaries* i *reversibility of sensing*.

¹¹ S. Whitney, *Affect and Difference...*, s. 85 (tłum. fragmentów w tekście głównym – A.Ł.). Dla porównania cytuję oryginalny fragment: „Affects are not simply perceptions of my body itself, caught in a closed interoceptive circuit. They are percep-

Zjawiska afektywne pełnią ważną rolę w teorii „czystego doświadczenia” Williama Jamesa. Sprzeciwia się on uznaniu granicy między wewnętrzną a zewnętrzną percepcją za podstawową zasadę określającą rzeczywistą strukturę każdego doświadczenia. Nie zawsze można umiejscowić je albo „wewnątrz”, albo „na zewnątrz”. Jak tłumaczy to Whitney na przykładzie afektu, uczucie strachu nie jest tylko doświadczeniem w granicach ciała, to znaczy: poruszenie ciała nie jest podstawowym przedmiotem tego doświadczenia. Poruszenie to ma bowiem miejsce wtedy, gdy pojawia się obiekt wywołujący strach. I odwrotnie: wywołujący przerażenie przedmiot nie jest tylko tam, gdzie ktoś postrzega go za pomocą wzroku, lecz także w poruszeniu czyjśgo ciała¹². Należy zauważyć, że to, co wewnętrzne, nie zostaje tu utożsamione z rzeczywistością idealną. Podając w wątpliwość granicę między wewnętrzną i zewnętrzną percepcją, filozof dyskutuje nad różnicą między odczuwaniem siebie i doznawaniem świata – różnicą opartą na oddzieleniu tego, co dzieje się w granicach własnego ciała i poza nimi.

James odrzuca ponadto ostry podział na idealną i materialną sferę rzeczywistości. Podkreśla natomiast jej dwuznaczność (*ambiguity*)¹³. Zdaniem filozofa otaczających nas rzeczy nie da się sprowadzić ani do jakości idealnych, ani do fizycznych właściwości obiektywnie determinujących ich wzajemne oddziaływanie. Wynika to z dwoistego statusu ciała – jest ono zarówno częścią zewnętrznego, materialnego świata, jak i „mnie samego”¹⁴. Rzeczy nie zwracają na siebie naszej uwagi przez swoje obiektywne jakości. Oddziałują natomiast „przez

tions of the world in terms of the perturbations through which it vibrates in my own limbs; perceptions that, in their infancy, contain no discriminations between my limbs and the worldly situation. Trembling with fear or quivering with excitement simply are the way that situation extends itself into the visceral rhythm of my own body”.

¹² Tamże, s. 86.

¹³ W. James, *The Place of Affectional Facts in a World of Pure Experience*, „The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods” 1905, vol. 2, No. 11, s. 285 (tłum. fragmentów w tekście głównym – A.Ł.). „There is no original spirituality or materiality of being, intuitively discerned, then; but only a translocation of experiences from one world to another; a grouping of them with one set or another of associates for definitely practical or intellectual ends. I will say nothing here of the persistent ambiguity of relations. They are undeniable parts of pure experience [...]”.

¹⁴ Tamże, s. 287. „Sometimes I treat my body purely as a part of outer nature. Sometimes, again, I think of it as «mine», I sort it with the «me», and then certain local changes and determinations in it pass for spiritual happenings”.

ważność, jaką ma dla nas ich doświadczenie, przez emocje, jakie wywołują, przez cele, jakim służą, przez wartość afektywną”. Jakikolwiek fakt umysłowy miałby być obecny w kontakcie ze światem, następuje także poruszenie w ciele, przejawiające się zmianą w biciu serca czy w sposobie oddychania¹⁵.

Jak wskazuje Whitney, w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego pojęcie afektu odnosi się do relacji między „postrzegalną powierzchnią” i „odczuwaną głębią”¹⁶. Pierwszy wymiar tej relacji wyodrębniamy ze względu na fakt, że ciało daje się zaobserwować – widzimy gesty, postawę, mimikę. Drugi natomiast związany jest z czuciem, przez które należy rozumieć odczuwaną wewnątrz ciała gotowość do ruchowej odmiany¹⁷. W postrzeżeniu emocji nie odbieramy czyjejś postawy lub wyrazu twarzy jako zjawisk w obiektywnym świecie, lecz jako reakcję zachodzącą w naszych ciałach (w ciele tego, kto postrzega), w odpowiedzi na to, co rozgrywa się w ciele postrzeganej osoby. Afektem nazywa się tu więc coś innego niż reprezentację prywatnego uczucia. Jest on raczej siłą, która wypycha człowieka poza granice jego własnego ciała – odczuwanie wiąże się bowiem w tej koncepcji z wrażeniem umieszczenia siebie w czymś ciele.

Struktura afektu odpowiada strukturze percepcji. Postrzeżenie przedmiotu czy osoby to zarówno spojrzenie na ich cielesną postać, jak i przygotowanie się na aktywność ruchową. W percepcji nie ma rozdziału na doświadczenie powierzchni rzeczy i na „wydarzenie ogarniające moje ciało”¹⁸. Wrażenia ukazują się z „pewną fizjonomią motoryczną

¹⁵ Tamże, s. 286. „It is those very appreciative attributes of things, their dangerousness, beauty, rarity, utility, etc., that primarily appeal to our attention. In our commerce with nature these attributes are what give emphasis to objects; and for an object to be emphatic, whatever spiritual fact it may mean, means also that it produces immediate bodily effects upon us, alterations of tone and tension, of heart-beat and breathing, of vascular and visceral action. [...] It is by the interest and importance that experiences have for us, by the emotions they excite, and the purposes they subserve, by their affective values, in short, that their consequence in our several conscious streams, as «thoughts» of ours, is mainly ruled”.

¹⁶ Zdaniem S. Whitney to właśnie relacja między „postrzegalną powierzchnią” [*sensible surface*] a „odczuwaną głębią” [*felt depth*] jest kluczową sprawą dla prawidłowego opisanego zjawiska afektu. Zob. S. Whitney, *Affect and Difference...*, s. 21.

¹⁷ Tamże, s. 21–25.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 257. Por. też: S. Whitney, *Affect and Difference...*, s. 22–23, 82.

jako wyposażone w pewne życiowe znaczenie¹⁹. Cieleśnej postaci rzeczy nieodłącznie towarzyszy jakby sposób jej istnienia:

Zjawisko zmysłowe oddaje mi to, czego mu użyczyłem, ale to właśnie od niego to przejąłem. Ja, który kontempluję błękit nieba, nie jestem wobec niego jakimś akosmicznym podmiotem, nie posiadam go w swoich myślach, nie rozwijam w stosunku do niego idei błękitu, która pozwalałaby mi przeniknąć jego sekret, lecz oddają się mu, zanurzam się w tę tajemnicę i oto ono „myśli siebie we mnie”, a ja jestem samym tym niebem, które zbiera się w sobie, krzepnie i zaczyna istnieć dla siebie, bez reszty wypełniając moją świadomość tym nieograniczonym błękitem. Ale przecież niebo nie jest umysłem i żadnego sensu nie ma chyba w powiedzeniu, że istnieje ono dla siebie? Oczywiście, niebo geografa czy astronoma nie istnieje dla siebie. Ale o niebie spostrzeganym czy doznawanym, podbudowywanym przez moje przebiegające je i zadowione w nim spojrzenie, o niebie będącym środowiskiem pewnej życiowej wibracji, jaką przyswaja moje ciało, można rzec, że istnieje ono dla siebie w tym sensie, iż nie składa się z zewnętrznych wobec siebie części, iż każda część całości jest „wrażliwa” na to, co dzieje się we wszystkich innych, i „zna je w sposób dynamiczny”²⁰.

Jednakże afekt już przez to ma związek z postrzeganiem, że siła afektywna po prostu tkwi u podstaw percepcji – nie patrzymy na rzeczy jako na obiektywne przedmioty, lecz kształtujemy swoje spojrzenie przez siły przyciągania i odpychania:

Wrażenie jest intencjonalne, bowiem w tym, co zmysłowe, odnajduję zachętę do wejścia w pewien rytm istnienia – ruchy odwodzące i przywodzące – i ponieważ idąc za tą zachętą, wślizgując się w taki kształt egzystencji, odnoszę się do jakiegoś zewnętrznego bytu, niezależnie od tego, czy miałoby to na celu moje otwarcie, czy też zamknięcie się na ów byt²¹.

Afekt, percepcja i problem granic ciała są w tej koncepcji ściśle powiązane. Na sile afektywnej fundowane jest zarówno rozróżnienie, jak i nierozróżnienie na „ja” i innego, które zależne jest od rozróżnienia bądź braku różnicy między tym, co odczuwane w granicach ciała, i tym, co odbierane jako zewnętrzne wobec niego²². Percepcja człowieka doro-

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia...*, s. 229.

²⁰ Tamże, s. 235.

²¹ Tamże, s. 234.

²² Jest to jedna z tez, której poświęcona jest cała rozprawa S. Whitney. Do owego rozróżnienia i nierozróżnienia odnoszą się terminy, takie jak: *inner-outer distinction / indistinction, self-other distinction / indistinction, distinction / indistinction of interoception and exteroception*.

słego, choć ma u swych podstaw tę afektywną siłę, zorganizowana jest już wokół ciała, które odczuwa on jako własne. Jednak, jak pisze Shiloh Whitney, Merleau-Ponty uważa, że życie emocjonalne jest pewną formą sposobu postrzegania właściwego okresowi, zanim to poczucie się pojawiło. Innymi słowy, w dorosłym życiu zachodzi współlistnienie rozróżnienia i nierozróżnienia na „ja” i „innego”²³. Granice ciała tracą swą wyrazistość (na sposób opisany przy omawianiu pojęcia odczuwania) zwłaszcza w postrzeganiu innego i jego emocji. Są doświadczenia, w których głębię gestu, ruchu, mimiki czujemy tak bezpośrednio, że mamy wrażenie współuczestnictwa w tym uczuciu, w taki, a nie inny sposób wydostającym się na widzialną powierzchnię. Postrzegamy kogoś przez swoje cielesne stany, nie przypisując ich sobie, lecz czując, że są nam wspólne. Jest to zarazem spojrzenie w czyjeś wewnętrzne życie²⁴. Pojęcie odczuwanej głębi odnosi się właściwie do czegoś niewidzialnego, mieści w sobie również duchowy aspekt egzystencji, a przy tym nie jest czymś innym niż postrzegalna powierzchnia, choć jednocześnie nie daje się do niej zredukować.

Przypomnijmy teraz, że kamień w wierszu Herberta wyobrażony jest jako mający zdolność percepcji. Poza tym jego granice raz są wyraźnie określone, a innym razem otwierają się, sprawiając, że niemal współlistnieje on z otoczeniem. Jednak – co szczególnie ważne – zmiany w zmysłowej postaci, sprzęgnięte z życiem wewnętrznym, są odpowiedzią na zmiany w świecie otaczającym kamień. Tego, co przychodzi z zewnątrz, nie przyjmuje on biernie, ale jego aktywność nie jest też projekcją skrytych, prywatnych przeżyć. Dla skały i otoczenia przeżycia wydają się tak samo wspólne jak zmysłowo postrzegalne zmiany.

5.

Myszę, że dzieło Herberta odzwierciedla doświadczenie, w którym dochodzi do głosu ten najbardziej podstawowy poziom percepcji, gdzie zaciera się poczucie „ja”. Niewykluczone, iż wiersz nie mówi nawet o jednym konkretnym doświadczeniu, lecz raczej o poczuciu „ja” nieustannie stawianym wobec doznań, w których ulega ono zatraceniu.

²³ S. Whitney, *Affect and Difference...*, s. 100.

²⁴ Zob. na przykład tamże, s. 25–26.

Może jest to utwór o zbliżeniu w akcie seksualnym, może o wrażeniu, że czyjeś najbardziej skrywane uczucia zostały przez kogoś rozpoznane, a może o silnym przeżyciu podczas przyglądania się naturze bądź rzeczom. Kiedy w kamień wnika woda, melodia utworu zaczyna przyspieszać – powoli rozwijający się opis przechodzi w pojedyncze pojęcia: „zapasy z wodą / słodkie unicestwienie zmaganie żywiołów spięcia elementów / zatracenie natury własnej pijana stateczność”. To rytym wymykania się z poziomu racjonalności:

Każda percepcja ma miejsce w atmosferze ogólności i ukazuje się nam jako anonimowa. [...] Moja percepcja, nawet widziana od wewnątrz, wyraża sytuację, która jest mi dana: widzę błękit, ponieważ jestem w r a ż l i w y na kolory; natomiast moje akty osobowe tworzą jakąś sytuację: jestem matematykiem, ponieważ zdecydowałem się nim być. [...] Każde wrażenie zawiera jakiś zarodek snu lub depersonalizacji, czego doznajemy w stanie swego rodzaju osłupienia, w jakie nas ono wprawia, gdy naprawdę żyjemy na jego poziomie²⁵.

Należy dodać, że rozpoznanie w wierszu sytuacji przedkomunikacyjnej jedności²⁶ nie jest jedynie sprawą tego, co dzieje się z kamieniem w kontakcie z otoczeniem. Jest tu także spojrzenie kogoś, kto odczuwa z nim głęboką więź. To spojrzenie, które widzi postrzegalną powierzchnię i niewidzialną głębię. Kamień nie jest metaforą ucieczki przed człowiekiem, ponieważ wyraźnie zostaje obdarzony wnętrzem. Jest to jednak przedmiot, który wydaje się taki sam w środku i na zewnątrz – nawet gdy zmienia się, jak w utworze, wszystko zdaje się dotyczyć kawałka materii. Nie dość, iż wyobrażony został jako przeżywający, to jeszcze jego przeżycia nie czekają na interpretację na podstawie widzialnych zmian. One też są w jakiś sposób widzialne. Myślę, że w *Poczuciu tożsamości* nie chodzi o to, by uczłowiczyć kamień, ale aby człowieka z jego życiem wewnętrznym „umieścić w kamieniu”, a przez to pokazać, iż tak różnica między mną a innym, jak i jej zacieranie wynika ze wspólnego zanurzenia w materialności.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia...*, s. 235–236.

²⁶ Zob. na przykład S. Whitney, *Affect and Difference...*, s. 225–226.

Bibliografia:

- James W., *The Place of Affectional Facts in a World of Pure Experience*, „The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods” 1905, vol. 2, nr 11.
- Jaśtał J., *Natura cnoty. Problematyka emocji w neoarystotelesowskiej etyce cnot*, Kraków 2009.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Taylor C., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2012.
- Whitney S., *Affect and Difference in the Philosophy of Merleau-Ponty*, http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=121251&local_base=GEN01-MCG02 [dostęp: 31.12.2016].

Piotr Kilanowski

Uniwersytet Federalny Parany w Kurytybie

W poszukiwaniu źródeł poezji

Las Ardeński Zbigniewa Herberta

*Nie można potrącić jednej struny,
nie poruszając całej ciszy.*
Anna Kamińska, *Notatnik 1965–1972*

Moja próba lektury i interpretacji *Lasu Ardeńskiego* jest motywowana między innymi faktem, że w czerwcu 2016 roku minęła sześćdziesiąta rocznica wydania *Struny światła*, debiutu książkowego Zbigniewa Herberta. A wiersz ten jest jedynym miejscem w zbiorze, w którym bezpośrednio pojawia się owa tytułowa struna światła, mimo że o strunach i o świetle mówi poeta w wielu utworach. W utworze *Struna* (sś) wszak pada stwierdzenie: „wielka jest przepaść / między nami / a światłem”.

Wiersz był już kilkakrotnie odczytywany, głównie w kontekście tomiku, ale nie udało mi się napotkać próby szczegółowej interpretacji wszystkich jego elementów i zrozumienia go jako klucza do poezji Herberta przez pryzmat pięknej metafory, którą poeta zdecydował się zatytułować swój debiutancki zbiór. Czym może być owa tajemnicza „struna światła”? Promieniem piękna i dobra rozświetlającym ciemności jak oczy kochanków odbite w „dwóch kroplach / zatrzymanych na skraju twarzy” (*Dwie krople*, sś), a może struną kitarę Arijona, cudownie ocalonego ze śmiertelnych obieży przez śpiew, który „przywraca światu harmonię” (*Arijon*, sś) ukazany w pierwszym i ostatnim wierszu tomiku? Czymś, co wśród mroków i grobowej ciszy spowodowanych zrozumieniem gorzkiej prawdy wyduszonej z Sylena przez króla Midasa pozwala ujrzeć piękno i dobro „życia cieni” (*Przypowieść o Królu Midasie*, sś)? Niewątpliwie poeta, który przeżył czas wojny, czas klęski wartości, miał okazję zaobserwować różne postawy ludzkie, zarówno te haniebne, jak i te heroiczne. I wśród morza ciemności wrażenie na nim robiły owe „struny światła”, jak para całująca się wśród chaosu

bombardowania¹, jak ludzie, którzy mimo wszystko „ze śmiertelną powagą / ofiarowują zdrażonemu światu / różę” (*Pięciu*, HPG).

Co jeszcze może symbolizować „struna światła”, oprócz piękna i dobra wyrażanego przez sztukę bądź przez codzienny heroizm widzenia i tworzenia piękna, mimo „gniotącej lekkości pozoru” (*Przypowieść o Królu Midasie*, sś), że nie ma to sensu? Analizując wiersz *Struna*, Jacek Łukasiewicz potwierdza taką lekturę: „Można przepaść pomiędzy «nami a światłem» starać się wypełnić swoją poezją”². Zauważa też, że bohater wiersza znajduje się przed mogiłą (gdyż tak badacz odczytuje „pagórek gdzie rośnie powietrze”), a „kiedy spełniamy naszą powinność wobec poległego – to jest tak, jakbyśmy przewodzili światło nieosiągalnej dla nas gwiazdy”³. „Struną światła”, jej przewodnikiem, może zatem być również ktoś, kto próbuje łączyć niebo i ziemię, naturę i transcendencję, jak je nazywa w swym szkicu Łukasiewicz.

Spróbujmy zatem poszukać sensów tytułowej metafory debiutanckiego tomu Herberta, zapewne złożonych, w kontekście wiersza, w którym występuje:

Złóż ręce tak by sen zacerpnąć
tak jak się czerpie wody ziarno
a przyjdzie las: zielony obłok
i brzozy pień jak struna światła
i tysiąc powiek zatrzepece
liściastą mową zapomnianą
odpomisz wtedy białe rano
gdyś czekał na otwarcie bram

wiesz tę krainę ptak odmyka
co w drzewie śpi a drzewo w ziemi
lecz tutaj źródło nowych pytań

¹ Chodzi oczywiście o wiersz *Dwie krople* (sś), o którego genezie Herbert wielokrotnie opowiadał, między innymi w rozmowach z Krzysztofem Karaskiem (K. Karasek, *Zbigniew Herbert: rok 1950*, „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej” 1999, nr 31, s. 1), z samym sobą (*Z. Herbert, Rozmowa o pisaniu wierszy*, WYW, s. 20) i z Januszem Maciejewskim, któremu powiedział: „Mam w oczach taki obraz z roku 1942. Zbiegam do schronu, bo mieszkaliśmy na drugim piętrze. A na podeście między pierwszym a drugim piętrem całuje się para. Tak jakby się chcieli schować w ten pocałunek”. *Z. Herbert, J. Maciejewski, Nie zapowiadałem się na poetę*, „Odra” 2008, nr 9, s. 56.

² J. Łukasiewicz, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 25.

³ Tamże, s. 24.

pod nogą nurty złych korzeni
 więc patrz na kory wzór na której
 zaciska struna się muzyki
 lutnista co przekręca kołki
 aby nabrzmiało to co milczy

odgarnij liście: krzak poziomki
 rosa na liściu trawy grzebień
 a dalej skrzydło żółtej łątki
 i mrówka siostrę swoją grzebie
 wyżej nad zdrady wilczych jagód
 dojrzewa słodko dzika grusza
 więc nie czekając większych nagród
 pod drzewem usiądź

złóż ręce tak by pamięć czerpać
 umarłych imion wyschłe ziarno
 więc znowu las: zwęglony obłok
 czoło znaczone światłem czarnym
 i tysiąc powiek zaciśniętych
 wąsko na gałkach nieruchomych
 drzewo z powietrzem przełamane
 zdradzona wiara pustych schronów

a tamten las jest dla nas dla was
 umarli proszą też o bajki
 o garstkę ziół o wodę wspomnień
 więc po igliwiu po szelestach
 i po zapachów wątłych przędzach
 to nic że gałąź zatrzymuje
 że cień po krętych wodzi przejściach
 ale odnajdziesz i odemkniesz

nasz Las Ardeński
 (*Las Ardeński*, sś)

Widzimy, że „struna światła” jest tu przyrównana do pnia brzozy. A bardzo bogata symbolika brzozy poprowadzi nas dalej w próbie zrozumienia kolejnych znaczeń „struny światła”. Jednak zanim przejdziemy do drzewa, spójrzmy na las. Tytułowy *Las Ardeński* jest majstersztykiem wieloznaczności wyznaczającej różnorakie poziomy lektury wiersza. Z jednej strony topos szekspirowski, z drugiej pole krwawej bitwy. Z jednej strony uniwersalny symbol, z drugiej „nasz Las Ardeński”. Wkraczając do tego lasu jesteśmy jednocześnie w angielskim Warwickshire, na pobojowisku

w Ardenach, w mitycznej Arkadii szekspirowskiej i w miejscu, gdzie rosną polskie brzozy. Wielość wywołanych jednocześnie skojarzeń, wzbogacających możliwość odczytań, wprowadza nas w krainę poezji, w przestrzeń, z której poeta czerpie – składając rytualnie dłonie jak do modlitwy, jak do kontaktu z innym, niematerialnym światem – najpierw sen, a potem pamięć.

Zatem w pierwszej strofie, która znajduje później swe odbicie, swój negatyw w strofie czwartej⁴, podmiot wiersza nakazuje lirycznemu „ty”, które można chyba rozumieć nie tylko jako czytelnika, ale i jako twórcę, aby udał się do poetyckiej arkadii. W geście modlitewnie złożonych rąk, które chcą czerpać sen jak ożywczą wodę, widzimy prośbę o inspirację. Poeta próbuje odnaleźć „liściastą mowę zapomnianą”, język mitu, czyli snu zbiorowego, trzepocącego pod „tysiącem powiek”. Mit, który łączy światy snu i jawy, natury i kultury, wyraża się za pomocą zapomnianego języka poezji. Podmiot liryczny przypomina poecie noce, podczas których do „białego rana” poszukiwał tego języka, w pogoni za natchnieniem, „czekał na otwarcie bram” do krainy poezji, mitu i snu. Zabiegiem nieczęstym, acz znaczącym, jest u Herberta owo użycie drugiej osoby w charakterze „ty” lirycznego, do której podmiot zwraca się w trybie rozkazującym. W *Strunie światła* to jedyny wiersz, w którym poeta używa tego rodzaju techniki w całym utworze. Podobny zabieg zostaje zastosowany też w drugiej części *Kłopotów małego stwórcy* (sś). Ponownie użycie „ty” lirycznego pojawi się w kilku częściach tytułowego wiersza tomiku *Studium przedmiotu* i w otwierającym zbiór *Pudełku zwanym wyobraźnią*. Przez chwilę możemy zaobserwować „ty” liryczne

4 Małgorzata Mikołajczak, która odczytuje wiersz w kontekście poszukiwań tropów szekspirowskich, zwraca uwagę na to odzwierciedlenie czy nałożenie się na siebie symboli: „Tymczasem w *Lesie Ardeńskim* Herberta na wizję baśniowej krainy nakłada się rzeczywistość wojny. Arkadyjskie symbole mają tu swoje «wojenne» ekwiwalenty: «zielonemu obłokowi» odpowiada «zwęglony obłok», «tysiącom powiek, które zatrzepoczą» – «tysiąc powiek zaciśniętych», «pniowi brzozy» – «drzewo z powietrzem przelamane», a «strunie światła» – «światło czarne»; M. Mikołajczak, *Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Herberta* [w:] tejsze, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2013, s. 137). Autorka w swym eseju wskazuje również na dyskusję dotyczącą funkcji poezji prowadzoną za pomocą tego wiersza z Czesławem Miłoszem. Podczas gdy Miłosz w wierszu *Kraina poezji*, do którego nawiązuje Herbert w *Lesie Ardeńskim*, „nawoływał, by zwrócić się w stronę przyszłości i porzucić poezję pielęgnującą „rany wielkie swego narodu”, autor *Lasu Ardeńskiego* (sś) chce wznosić arkadię na fundamencie pamięci”; tamże, s. 139.

w *Śmierci pospolitej* (N), a po raz ostatni ten zabieg formalny zostanie przez poetę zastosowany w *Przestaniu Pana Cogito* (PC). Podsumowując, poeta używa trybu rozkazującego rzadko, w wierszach ważnych⁵, niejako programowych. Jeżeli zaobserwujemy, że konsekwentne użycie w konstrukcji całego utworu „ty” lirycznego w połączeniu z trybem rozkazującym występuje jedynie w trzech wierszach (*Las Ardeński*, *Pudełko zwane wyobraźnią* i *Przestanie Pana Cogito*), możemy chyba stwierdzić, że chodzi o utwory ukazujące ideał, który należy realizować w poezji i w życiu.

Las Ardeński widziany jest początkowo jako owo arkadyjskie schronienie z *Jak wam się podoba* Szekspira, sielankowa kraina poezji i śpiewających pasterzy, opisana przez Wergiliusza w *Bukolikach* i opiewana przez poetów renesansu. Jest on, podobnie jak szekspirowski Las Ardeński, idyllą pozorną, w istocie podszytą gorzką rzeczywistością, chroni się w nim wygnany książę, na tronie zasiada jego brat, uzurpator. Realia szekspirowskie mogą być odczytane jako realia ówczesnej Polski. Jest raczej niemożliwe, aby Herbert przed napisaniem *Lasu Ardeńskiego* znał szkic Jana Kotta (mimo że z autorem tym miał mało konwencjonalne kontakty, jak wspomina Zdzisław Najder⁶) traktujący między innymi o Lesie Ardeńskim, zatytułowany *Gorzka Arkadia*⁷. Mimo to, jak widać w analizowanym wierszu, jako uważny czytelnik Szekspira z pewnością doszedł do podobnych wniosków jak Kott: „Las Ardeński jest wyszydzeniem Arkadii i nową Arkadią”, i dlatego używa tu tego symbolu, z podobnymi do Szekspirowskich intencjami.

W owej antycznej Arkadii, ukazanej w pierwszej strofie wiersza, zanim zaczną pojawiać się w niej niepokojące elementy, wybija się na

5 Możemy podobne użycie spotkać jeszcze w *Trenie Fortynbrasa* (SP), ale jako że wiersz zalicza się do liryki roli, nie umieściłem go w powyższym wyliczeniu. Tym niemniej warto o nim wspomnieć, myśląc o ewentualnych pokrewieństwach „ty” lirycznego z przytoczonych wierszy z Hamletem, do którego zwraca się Fortynbras.

6 „Kilka razy dzwonił ode mnie do Jana Kotta i udawał jego wielbiciela z prowincji. I Kott się na to raz nabrał – pełna rewerencji ze strony «wielbiciela» rozmowa trwała przez godzinę. Chowaliśmy się pod poduszkę, żeby nie ryczeć ze śmiechu. Nie pamiętam, jak się ten wielbiciel miał nazywać, ale był z Bydgoszczy”. Z. Najder, *Pierwsze wspomnienie* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wyb., wstęp. A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000, s. 64.

7 J. Kott, *Teatr czytany. Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 1991, s.104–158. Szkic pierwotnie publikowany [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

pierwszy plan „brzozy pień jak struna światła”. Trudno myśleć o brzozie jako o elemencie pejzażu greckiej czy włoskiej Arkadii. Jej obecność sprowadza więc krainę poezji do krajobrazu polskiego. Brzoza, widziana jako struna światła, każe nam szukać jej znaczeń symbolicznych. Oprócz symbolu wiosny i wieczności pojmowana jest ona wśród szamanów, którzy jak poeci czy kapłani są pomostami (*pontifex*) pomiędzy światami, również jako *axis mundi*, oś świata. Drzewo świata czy drzewo życia, jak jego najbardziej chyba znana odmiana, wikiński jesion Yggdrasil, jest miejscem, gdzie zatrzymuje się czas, co umożliwia pełny kontakt z przeszłością i przyszłością. Odgrywa też rolę łącznika pomiędzy światami, jego korzenie tkwią w krainach podziemnych, a gałęzie dotykają nieba⁸. W wierszu Herberta widzimy jego pień, jesteśmy pomiędzy światem niebios a światem podziemnym. Struna światła, most między światami, obok tego znaczenia uniwersalnego ma też, jak to zwykle bywa u Herberta, koloryt lokalny. Oprócz tego, że brzoza jest jednym z charakterystycznych elementów polskiego krajobrazu, wiemy również, że od pradawnych czasów, w związku z wierzeniami Słowian w moc odpędzania złych duchów, posiadaną jakoby przez to drzewo, była ona sadzona na północnej stronie grobów, w których nasi przodkowie grzebali swoich zmarłych głową na zachód, nogami na wschód. Obyczaj ów przetrwał do dzisiaj, w zmienionej formie, która każe na chrześcijańskich grobach stawiać krzyże zrobione z brzozy⁹. Być może także dlatego jedna z odmian drzewa *Betula pendula* jest nazywana po polsku brzozą płaczącą.

W poezji polskiej, współczesnej Herbertowi, istnieje wiersz napisany we Lwowie w 1939 roku, który, mimo zakazu publikacji wydanego przez sowiecką cenzurę, znalazł się na ustach wszystkich płaczących „po wolności stracie”. Sam Herbert niejednokrotnie wspominał szok spowodowany przez klęskę wrześniową¹⁰, której poświęcił gorzko

⁸ Z bogatą symboliką brzozy i osi świata można się zapoznać [w:] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro 1995 lub W. Kopaliniński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

⁹ Informacje o szczegółach dotyczących symboliki brzozy zostały zaczerpnięte z książek: A. Mazerant-Leszowska, *Mała księga ziół*, Warszawa 1990 i M. Ziolkowska, *Gawędy o drzewach*, Warszawa 1988, s. 30–39.

¹⁰ „Ja przeżyłem dwie katastrofy. Jedna to był rok 1939. Wszystkim nam – bardzo młodym wówczas – wydawało się, że państwo polskie jest państwem potężnym i że należy dążyć do założenia kolonii. Sam należałem do Ligi Morskiej i Kolonialnej.

ironiczny wiersz *Pożegnanie wrzeźnia* (sś), umieszczony w tym samym tomiku, co *Las Ardeński*. Wiersz Władysława Broniewskiego *Żołnierz polski*, gdyż o nim mowa, mimo że oficjalnie wydany został dopiero w 1943 roku w Palestynie, z pewnością był znany poecie. Kreuje w nim Broniewski postać żołnierza powracającego z niemieckiej niewoli po klęsce wrzeźniowej. Żołnierz bez ojczyzny, bez domu, opłakiwany przez brzozę, pod którą siedzi, wyraźnie przywodzi na myśl zapomnianych i zniesławianych w czasie komunizmu żołnierzy AK. Herbert przez całą swą drogę poetycką zachował wierność wobec nich, do ich postaci nawiązuje również analizowany tutaj wiersz, warto zatem przywołać i utwór Broniewskiego:

Hej, ty brzozo, hej, ty brzozo-płaczko,
smutno szumisz nad jego tułaczką,

opłakujesz i armię rozbitą,
i złe losy i Rzeczpospolitą...

Siedzi żołnierz ze spuszczoną głową,
zасłuchany w tę skargę brzozową,

bez broni, bez orła na czapce,
bezdomy na ziemi matce^{II}.

W drugiej strofie obraz idylli jest zakłócany przez niepokojące symbole („nurty złych korzeni”, zaciskająca się struna). Dowiadujemy się, że kraina poezji odmykana jest przez ptaka, który oprócz tego, że symbolizuje poetę (u Herberta również, na przykład *Mały ptaszek*, НРГ;

Natomiast załamanie armii polskiej, szeregi żołnierzy idących do obozu, które widziałem, to były dla mnie rzeczy wstrząsające, to był koniec mojego Rzymu. Byłem wówczas pod Lwowem. Nosiliśmy z moją mamą jedzenie dla żołnierzy. Nie byłem jeszcze zdalny do służby wojskowej, ale przeżyłem to jako zawalenie się świata. Po-tem jeszcze za okupacji było odrodzenie ogromnych nadziei, że Polska nie powróci do tego porządku, który istniał, natomiast będzie niepodległość. Załamanie tych nadziei było następną klęską, dla mnie bardzo oczywistą. Bardzo pesymistycznie oceniałem wtedy to, co może spotkać mnie, moich bliskich i moich kolegów”. Tak mówił Herbert w rozmowie z Adamem Michnikiem, *Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie* (WYW 77).

^{II} W. Broniewski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1967, s. 168–169.

Ptak z drzewa, sp), jest również symbolem duszy¹². „Ptak w drzewie śpi / a drzewo w ziemi”, zatem drzewo, „struna światła”, jest mieszkaniem dusz i języka poezji, „liściastej mowy zapomnianej”. Drzewo, oś świata, łączy świat Arkadii ze światem zmarłych, pogrzebanych wśród „nurtów złych korzeni”, leżących u jego początków. Zatem miejsce, gdzie śpią i śnią dusze i poezja, ma korzenie w przeszłości, w świecie podziemnym.

Poeta, niczym szamani próbujący łączyć światy, próbuje odczytywać naturę. Stosowane przez szamanów w dawnych czasach techniki kontemplacji kamienia czy odczytywania kory drzewa i odnajdywania w nich obrazów projektowanych przez podświadomość dzisiaj znajdują swe odbicie na przykład w tekstach Rorschacha. Poeta patrzy na wzór kory, aby wydobyć z niego obraz, natchnienie, muzykę. Na wzorze kory „zaciska struna się muzyki”, a następny obraz pokazuje „lutnistę przykręcającego kołki”. Chociaż zaciskająca się struna może budzić niepokój, pozostała część strofy kieruje jednak odczytanie w inną stronę. Widzimy poetę, który nastraja się niczym instrument, przygotowuje „przyrzędy śpiewne” (*Niepoprawność*, HPG), pozwala nabrzmić (stąd już tylko krok do zabrzmieć) „temu co milczy”.

To, co milczy, jak to u Herberta, jest jednocześnie uniwersalne i osobiste bądź lokalne. Chodzi bowiem o śmierć, temat niezmiennie obecny w jego poezji, który w miarę upływu czasu ewoluuje w tej twórczości od obserwowania cudzej śmierci do rozważań nad śmiercią własną¹³. Ramy tego dzieła i kierunek ewolucji są symbolicznie oznaczone przez pierwszy i ostatni wiersz tomików Herberta. Poruszamy się od *Dwóch kropli* (sś) do *Tkaniny* (EB). I jeżeli w trzeciej strofie widzimy, że coraz silniej w mitycznej Arkadii pojawiają się złowrogie elementy, to w strofie czwartej nie ma już najmniejszych wątpliwości, że stoi ona na fundamentach umierania. To, co milczy, jest jednocześnie milczeniem umarłych, milczeniem śmierci, ale i milczeniem o umarłych, zwłasz-

¹² Ku takiemu zrozumieniu symbolu ptaka, cytując ów topos wskazany przez Ryszarda Przybylskiego, skłania się również Jacek Łukasiewicz w swojej analizie *Struny* (sś). J. Łukasiewicz, *Poezja Zbigniewa Herberta...*, s. 22.

¹³ Piszą o owym ruchu między innymi: P. Panas, *Cieniem nakryci po oczu. Śmierć i jej postacie w twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnu w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar przy współud. M. Cichej, Lublin 2005, s. 41–96, fragment dotyczy wspomnianej ewolucji na s. 60; P. Czaplinski, *Śmierć, czyli o niedoskonałości* [w:] *Poznanawanie Herberta 1*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998, s. 280–303.

cza o poległych żołnierzach z pokolenia Herberta. Dlatego też struna muzyki się zaciska, nie mogąc wybrzmieć, a to, co milczy, nabrzmiewa jak zainfekowana rana.

Trzecia strofa to obrazy przyrody. Jednak sielankowy krajobraz wiecznego gaju, po bliższym przyjrzeniu się, „odgarnięciu liści”, ukazuje obrazy należące do świata śmierci, jakże innego od rajskiej iluzji wiecznego, rozśpiewanego trwania. Widzimy „skrzydło żółtej łątki”, widzimy, jak upersonifikowana „mrówka siostrę swoją grzebie”, widzimy niską „zdradę wilczych jagód”. W Arkadii, miejscu, gdzie nie powinno być smutków ani śmierci, pojawia się na drugim planie jej obecność. Pojawia się jako coś absolutnie naturalnego. Obserwujemy, jak wyidealizowany obraz poetyckiego raju jest zastępowany przez obraz realnej przyrody, ze swą równowagą pomiędzy życiem a śmiercią. Warto w tym kontekście podkreślić obecność jednego z symboli „nierozłącznej pary *chronos – bios*”¹⁴ – mrówki. Wedle Przemysława Czaplńskiego mrówka w poezji Herberta symbolizuje trawiący czas, jest związana z zegarem (*Zegar*, SP, *Zegarek na rękę*, N) i bezpośrednio ze śmiercią (*Śmierć pospolita*, N)¹⁵. Obecność wymiarów śmiertelności i czasowości niewątpliwie burzy obraz Arkadii jako miejsca, gdzie one nie istnieją. Obecność wymiarów śmiertelności i czasowości niewątpliwie burzy obraz Arkadii jako miejsca, gdzie one nie istnieją, jest niczym Wergiliańska inskrypcja *Et in Arcadia ego* na grobie z obrazu Poussina. Z drugiej strony należy zauważyć, że właśnie obecność mortalno-temporalnych elementów nie tylko ten obraz urealnia, ale również ucłowiecza, gdyż tak przemijanie, jak śmiertelność są nierozzerwalnie związane z kondycją ludzką. Nieludzka, bo atemporalna Arkadia zmienia się więc z rajskiego gaju, idealizowanego przez poetów, w obraz rzeczywisty, w którym obecne jest cierpienie umożliwiające współczucie. Dlatego mrówka, widziana z perspektywy antropomorficznej, grzebie swoją siostrę niczym Antygona swego brata.

Poeta, jak żołnierz Broniewskiego, siada pod brzozą jak gość zaproszony przez czarnoleską lipę do spoczynia pod jej liśćmi¹⁶. Jeżeli przyjmiemy, że *Las Ardeński* jest wierszem o poszukiwaniu źródeł poezji, to

¹⁴ P. Czaplński, *Śmierć, czyli...*, s. 293.

¹⁵ Tamże, s. 293–295.

¹⁶ Związek między tym fragmentem *Lasu Ardeńskiego* a słynnym wierszem *Na lipę* Jana Kochanowskiego został wskazany przez Mariusza Zawodniaka, który zauważył dialog między „pod drzewem usiądź” Herberta a „gościu siądź pod mym liściem” Kochanowskiego. M. Zawodniak, *Herbert parokrotnie*, Toruń 2011, s. 121.

obecność Kochanowskiego, ojca polskiego języka literackiego i pierwszego z wielkich poetów polskich, świadczy o tym, że Herbert w poszukiwaniu źródła własnej poezji wskazuje swe zakorzenienie w renesansowej liryce polskiej. Odniesienie do Odrodzenia jest tu tym ważniejsze, że przypomina o potrzebie odbudowy humanizmu i jego wartości, które poeta odgrzebuje po wojennej Apokalipsie, wśród nawiązań do Szekspira i kurhanów pokolenia dogłębnie tymi wartościami przesiąkniętego.

Przedostatnia strofa ukazuje obecność Lasu Ardeńskiego jako spalonego pobojowiska w idyllicznym Lesie Ardeńskim odziedziczonym po Szekspirze. Nie bez kozery byłoby wspomnieć tu również o brzmieniu samego słowa „Ardeński”, które autor, chlubiący się swą znajomością łaciny, z pewnością skojarzył z czasownikiem *ardeo*, *-ere*, oznaczającym „gorzeć”, „płonąć”, ale i „błyszczeć”. Do komentowanej już przez Małgorzatę Mikołajczak¹⁷ serii ekwiwalentów należy dodać zamianę ożywczego „wody ziarna” snu w „umarłych imion wyschłe ziarno”, które wśród złożonych dłoni czerpie poeta wraz z pamięcią. Sen zamienia się w wyryty w pamięci koszmar. Koszmar, leżący u podstaw snu, śmierci, która jest u korzeni mitycznego drzewa świata. Śmierć można pojmować uniwersalnie – jako podwaliny pod mit historii, pod potrzebę istnienia rajskiej idylli, rozumianej jako miejsce ucieczki od rzeczywistości. Możliwe jest także odniesienie do niedawnych przeżyć wojennych, o których poeta tyle pisze w *Strunie światła*. Bez większego ryzyka, znając twórczość autora, można dostrzec też aluzję do śmierci, o której nie wolno było dotąd mówić, śmierci AK-owskiego pokolenia. Jeżeli mit, historia i idylla rodzą się z potrzeby walki z nicością śmierci, to tak samo poezja Herberta znajduje swe korzenie w pragnieniu, by za pomocą „strun światła” rozproszyć mrok i zburzyć ciszę otaczającą w pierwszych latach komunizmu poległych i wciąż jeszcze prześladowanych AK-owców.

Przyjrzyjmy się niecodziennej metaforze: „umarłych imion wyschłe ziarno”. Z powodu Herbertowskiego chwytu stylistycznego – braku interpunkcji – może ona być odczytana dwojako: chodzi o imiona umarłych lub same imiona czy nazwy, które z braku swoich desygnatów we współczesnym świecie są nieznaczące, jałowe niczym wyschłe ziarno. Wieloznaczność sformułowania pozwala nam myśleć o śmierci wartości spowodowanej przez wojnę, o śmierci świata, po którym pozostały szeleszczące, suche ziarna słów nieprzekazujących treści. Co ciekawe,

¹⁷ Zob. przyp. 4.

możemy prześledzić użycie dwóch części tej metafory w dwóch innych wierszach z tomu *Struna światła*. W bezpośrednio poprzedzającym *Las Ardeński* wierszu *Testament* (sś) podmiot liryczny zapisuje „ziemi którą kochałem za bardzo / ciało moje jałowe ziarno”, a w zakończeniu wiersza *Białe oczy* (sś) nad umarłym „matka krzyczy / szarpie bezwładne imię”. Szarpane krzykiem imię poległego skojarzone jest z ciałem, bezwładnieje razem z nim. Z kolei ciało oddane ziemi może być rozumiane (ponownie brak interpunkcji umożliwia różnorakie odczytania) jako jałowe ziarno poety, z którego, w odróżnieniu od słów, nic się nie narodzi. Wyszłe, jałowe ziarno zapomnianych, umarłych imion może być też przeciwstawione „liściastej mowie zapomnianej” z pierwszej strofy. Mowa poezji, tak jak *Las Ardeński*, musi zawierać w sobie zapomnianą, cudowną mowę snu i chronić od zapomnienia umarłe słowa i imiona umarłych czerpane z pamięci.

Wyszłe, jałowe ziarno, bogaty w możliwości znaczeniowe symbol, może również oznaczać ciała poległych, ale także ich zmarnowane żywoty przerwane śmiercią, która nie przyniosła ze sobą tego, o co walczyli. Jeżeli odczytywać wiersz jako wezwanie do pamięci o poległych żołnierzach, których śmierć nie przyniosła wolności ojczyzny, tylko upokarzające „wyzwolenie” przez Armię Czerwoną¹⁸, jałowość ziarna może odzwierciedlać próżność tej ofiary.

W ostatniej strofie poeta podkreśla potrzebę istnienia idyllicznego gaju („a tamten las jest dla nas dla was”), w którym nawet opowieść o śmierci może być przekuta w mit czy historię („umarli proszą też o bajki”). Jednocześnie Herbert w innych wierszach odnosi się do tych „bajek” dla umarłych z charakterystyczną dla siebie ciepłą ironią: „a my im w wdzięczności wielkiej / wymyślamy nieśmiertelność / zaciszną jak norka myszy” (*Co robią nasi umarli*, HPG);

nocą buduje poeta
raj dla swoich umarłych

jest to biały blok
jak kawał sera
w którym każdy będzie miał swój otwór
tłusty cichy i ciepły

¹⁸ W zawierającym autobiograficzne elementy wierszu *Życiorys* (HPG) poeta pisze o swym bohaterze, tak przeżywającym ten fakt: „kiedy go wyzwolono / ze wstydu / zapłakał po raz drugi”.

ten raj będzie gotowy
 gdy skończy się walka klas
 i gdy z hektara będziemy
 otrzymywać tyle a tyle
 (Życiorys, HPG)

Nie o takie bajki jednak mu chodzi, skoro w finale wiersza postuluje ode-
 mknięcie „naszego Lasu Ardeńskiego”, czyli jednak innego od miejsca
 idyllicznej beztroski. Arkadia, raj, miejsca atemporalne, utopijne zawsze
 spotykały się u Herberta ze spojrzeniem ironicznym, wąpiącym jako
 miejsca nieludzkie (na przykład: *Sprawozdanie z Raju*, N; *U wrót doliny*,
 HPG; *Raj teologów*, HPG). „Nasz Las Ardeński”, miejsce, gdzie poeta
 udaje się, aby szukać źródeł swej poezji, jest inny. Musi zawierać w sobie
 wymiary czasowości i pamięci, zwłaszcza pamięci o naszych zmarłych
 („poezja córką jest pamięci / stoi na straży ciał w pustkowiu”, *Życiorys*,
 HPG). Poezja pozbawiona tych wymiarów jest pozbawiona tożsamości,
 którą tylko pamięć i bolesna świadomość kondycji człowieczej mogą
 zaferować. Ma swe znaczenie, ale jest snem o świecie nierzeczywistym,
 bajką, ucieczką dla tych, którzy jej potrzebują, dla tych, którzy bronią
 się przed świadomością swej skończoności. Ma swą wartość „dla nas,
 dla was”, nawet dla umarłych, ale przez użycie słowa „bajki” poeta
 ukazuje niedojrzałość, naiwność tej potrzeby. W odróżnieniu od niej
 poezja postulowana przez „nasz Las Ardeński” zakłada obecność tra-
 gicznego wymiaru człowieczeństwa – zawierającego w sobie czasowość,
 przemijalność, pamięć, śmierć i współczucie przez nie powodowane. To
 samo współczucie, które jest przyczyną braku sprzeciwu wobec poezji
 „bajkowej”, ale które nie zezwala autorowi na jej uprawianie.

„Nasz Las Ardeński” zawiera w sobie jeszcze jeden ważny symbol,
 tytułowy las. A jego zrozumienie w porównaniu do bukolicznego gaju,
 który jest „dla nas dla was”, ale nie jest „nasz”, ułatwią próby odczytania
 symbolu lasu w poezji Herberta i w sferze wyobraźni jego rodaków
 w owych czasach¹⁹. Do dziś nieobce są nam słowa i sformułowania,

¹⁹ O obecności i znaczeniach lasu w poezji Herberta piszą między innymi:
 K. Tatarowski, *Semantyka i symbolika „lasu” w poezji Zbigniewa Herberta*, „Acta
 Universitatis Lodziensis. Folia literaria polonica” 2010, t. 13, s. 245–252 i M. Zawod-
 niak, *Las w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] M. Zawodniak, *Herbert parokrotnie...*,
 s. 116–127. W tekście Konrada Tatarowskiego znajduje się ciekawe spostrzeżenie
 dotyczące geograficznego Lasu Ardeńskiego jako lokalizacji, gdzie epifanii doznał
 św. Hubert, sytuujące ten obszar w kontekście wiersza jako symboliczne miejsce

takie jak „leśni”, „pójść do lasu”, „wrócić z lasu”, „być w lesie”, związane z udziałem w partyzantce AK-owskiej. W poezji Herberta znajdujemy rozliczne bezpośrednie (na przykład scena zwożenia ciał „poległych w lasu głąb”, *Piosenka*, EB) i niebezpośrednie (na przykład *Wilki*, R) nawiązania do takich znaczeń lasu. Jeszcze jeden polski las, o którego znaczeniu dla historii i wyobraźni narodowej, zwłaszcza w czasach komunizmu, nie wolno zapominać, to las katyński, również obecny u Herberta (*Guziki*, R). Echo tych słów i znaczeń niewątpliwie słychać w sformułowaniu: „Nasz Las Ardeński”. I wszystkie one niczym „struna światła” poezji Herberta czy oś brzozy świata łączą świat żywych ze światem martwych i poległych.

Jednak „struna światła” symbolizuje nie tylko poetę łączącego światy, brzozę jako oś świata, poezję występującą przeciw nihilizmowi, ale również głos, który burzy ciszę i odkłamuje mroczne kłamstwa o „zapłutych karłach reakcji”. W czasach, gdy opublikowano wiersz, nie można jeszcze było mówić o tym wprost, wszak jak powiedział Stanisław Jerzy Lec: „Uderz w struny a nożyce się odezwą”²⁰. Dlatego, zanim uda się czytelnikowi „odemknąć / nasz Las Ardeński”, „cień po krętych wodzi przejściach”. Także i poeta, zanim dojdzie do źródła swej poezji, swojego i naszego Lasu Ardeńskiego, jest wodzony przez cienie poległych po krętych przejściach. Zresztą nie jest zadaniem poezji mówienie wprost, powinna „opłacać się wokół tajemnicy”, zamiast być jak „ostrze wbite w tajemnicę” (*Pan Cogito a pop*, PC).

Aby zakończyć te rozważania, jeszcze parę słów o „strunie światła”, a może raczej o skojarzeniach, które wywołuje. Jeśli czytamy o strunie w kontekście poezji, nasuwa się na myśl lira, jej symbol. W wierszu, który mówi o poszukiwaniu źródła poezji, obecność struny sugeruje, że Herbert w sposób poetycki wyraża tę samą myśl, którą „wydumał tragiczny Adorno” (*Widokówka od Adama Zagajewskiego*, R): że dla tych, którzy przeżyli wojnę, niemożliwe powinno być pisanie pewnego rodzaju poezji – tej bukolicznej. Mimo że lira jest jednym z symboli Apollina, boga poezji lirycznej, Herbert wybiera dla swej poezji innego patrona: wynalazcę liry, Hermesa. W inwokacji rozpoczynającej wiersz *Prośba* (EO) zwraca się do niego: „mój patronie Hermesie”. Hermes pojawia

objawienia. Mariusz Zawodniak natomiast w swoim tekście identyfikuje rozliczne znaczenia lasu jako powiązanego z AK-owską partyzantką.

²⁰ S.J. Lec, *Mysli nieuczestane*, Kraków 1972, s. 63.

się niejednokrotnie w dziele Herberta. W *Próbie rozwiązania mitologii* (N) widzimy go jako boga popełniającego samobójstwo z powodu wierności dawnym zasadom. Wyznacza on tym samym początek nowych porządków, w których bogowie tracą nieśmiertelność i stają się ludzcy²¹. Pojawia się też w tytułowej prozie poetyckiej tomiku *Hermes, pies i gwiazda*, w której – jak trafnie zauważa Józef Maria Ruszar²² – znajduje się w pozycji między światem wyższym, niebem (symbolizowanym przez gwiazdę) a światem niższym, ziemskim (reprezentowanym przez psa). Mamy więc znowu pozycję mostu między światami, pozycję kapłana, poety, poezji, struny światła. Należy dodać, że Hermes miał wśród swoich rozlicznych atrybutów również funkcję psychopompa, czyli przewodnika dusz, ważną w kontekście analizowanego tutaj wiersza. Przewodnik dusz, który pomaga im poruszać się między różnymi wymiarami, różnymi światami, bóg dróg i wiedzy tajemnej, zwanej też od jego imienia hermetyczną, symbolizuje tutaj odnalezienie pierwotnej funkcji poezji: nie tylko oczarować i pozwolić zapomnieć, ale wręcz przeciwnie – przypominać, odkrywać, interpretować i objawiać znaczenia ukryte pod powierzchnią, która ludzi swą piękną formą. Podobnie stworzona przez Hermesa lira, oddana zachwyconemu jej dźwiękami Apollinowi w zamian za ukradzione wcześniej stado, reprezentuje poezję sielankową, liryczną, do której Herbert czyni aluzję w pierwszej strofie *Lasu Ardeńskiego*, ale tak naprawdę stworzona została ze śmierci, jej elementy to skorupa zabitego żółwia i jelita owcy złożonej w ofierze. Takież i poezja postulowana przez Herberta pod warstwą harmonijnego piękna powinna mówić o śmierci leżącej u jej podwalin.

²¹ Obok celnych lektur tej prozy poetyckiej, które rozumiały ją jako aluzję do rozwiązania się oddziałów partyzantki AK-owskiej po wojnie (na przykład S. Barańczak, *Uciekinier z utopii*, Londyn 1984, s. 67; J. Kwiatkowski, *Herbert niezawodny* [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 126–127), na uwagę zasługuje odczytanie J. Łukasiewicza, *Poezja Zbigniewa Herberta...*, s. 51–53, podkreślające aspekt utraty nieśmiertelności Hermesa jako moment oznaczający początek nowego porządku świata.

²² Badacz widzi Hermesa bardziej jako reprezentanta niż opiekuna poetów, po „rozwiązaniu” Olimpu. I sytuuje go pomiędzy światami: „Pierwiastek boski reprezentuje gwiazda. Przyjazną naturę – pies. Hermes szuka przyjaciół, ponieważ boi się samotności. Nie zazna jednak pocieszenia, bo to niemożliwe dla kogoś, kto uformowany został «z krwi i ułudy»”. J. Ruszar, *Nawet szeptem pomyśleć nie wolno* [w:] *Czułość dla Minotaura...*, s. 253.

Przypomnijmy, że oprócz liry Hermes stworzył również inny instrument, kojarzony z jego przeciwieństwem, Dionizosem. Chodzi o syringę, którą zresztą również przehandlował z Apollinem, tym razem za naukę wróżenia i kaduceusz. Herbert wybiera sobie zatem za patrona boga, którego wynalazki są podstawą tak sztuki apollińskiej, jak i dionizyjskiej, tak śpiewnej liryki, jak i dramatu. W *Lesie Ardeńskim* słyszymy tę śpiewność. Wiersz napisany jest kunsztownym tetrametrem jambicznym hiperkatalektycznym. Jego powierzchnia odzwierciedla piękno liry apollińskiej, ale jego głęboka treść, pod sielankową Arkadią szekspirowskiego Lasu Ardeńskiego, skrywa pobojuwisko w Ardenach i polskie lasy pełne ofiar wojny. Mówi o wyidealizowanym śnie, pod którego powierzchnią dotykamy koszmaru rzeczywistości, mówi o misji poezji, znacznie bliższej tragicznemu Marsjaszowi niż boskiemu Apollinowi (*Apollo i Marsjasz*, SP), o misji świadczenia o doświadczeniu ludzkiemu. Poeta nie powinien krzyczeć, jak Marsjasz, zamiast śpiewać, ale jego zadaniem jest śpiewać o krzyku człowieka i o jego rzeczywistości. W żadnym wypadku nie może, jak Apollo w wierszu Herberta, używać liry do obdzierania ze skóry²³.

„Nasz Las Ardeński” jest więc krainą źródeł poezji, którą Herbert wyznacza sobie i swoim czytelnikom. Miejscem, gdzie drzemią nasza pamięć, nasza tożsamość, nasz wymiar ludzki – śmiertelność. Powracając do sedna poezji, zawartego w dwuznacznej symbolice liry, instrumentu stworzonego ze śmierci po to, by śpiewać, poeta gra na „strunie światła”, burząc ciszę i mrok, tak te wynikające z uniwersalnej kondycji ludzkiej, jak i te wynikające z sytuacji tych poległych, z którymi się identyfikuje. Mimo ostrzeżeń „życliwych”, że na „jednej strunie / wygra tylko skargę komara” (*Życiorys*, HPG), że taka poezja zostanie odrzucona, decyduje się „nie dać zginąć poległym” (*Trzy wiersze z pamięci*, SŚ), związany pamięcią historyczną, tym „okrwawionym węzłem” (*Rozważania o problemie narodu*, SP) ze swymi rodakami. Wybiera wierność węzłom obowiązków, przysięg, pamięci, uczucia zadziergniętym wspólnymi doświadczeniami, które dane mu było przeżyć. Powtarza sobie: „ocalałeś nie po to aby żyć / masz mało czasu trzeba dać świadectwo” (*Prześlanie Pana Cogito*, PC).

²³ Chodzi o strofoidę „wstrząsany dreszczem obrzydzenia / Apollo czyści swój instrument” (*Apollo i Marsjasz*, SP). Lira nie jest instrumentem, który jak na przykład instrumenty dęte wymaga czyszczenia po użyciu, skąd wniosek, że wiersz sugeruje użycie liry jako instrumentu tortury.

Łączy ze sobą misję Hermesa, przewodnika dusz, z misją Antygony, strażniczki pamięci zmarłych. Występując przeciw komunistycznemu Kreonowi, prowadzi ich do grobowca wystawionego przez wiersze, które obiecują horacjańskim *non omnis moriar* ocalenie od zapomnienia.

Bibliografia

- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii*, Londyn, 1984.
- Broniewski W., *Wiersze i poematy*, Warszawa, 1967.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro 1995.
- Czapliński P., *Śmierć, czyli o niedoskonałości* [w:] *Poznawanie Herberta 1*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998.
- Franaszek A., *Ciemne źródło. O twórczości Zbigniewa Herberta*, Londyn 1998.
- Herbert Z., *Herbert nieznanym. Rozmowy*, Warszawa 2008.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, Kraków 2008.
- Herbert Z., J. Maciejewski, *Nie zapowiadałem się na poetę*, „Odra” 2008, nr 9.
- Kamieńska A., *Notatnik 1965–1972*, Poznań, 1988.
- Karasek K., *Zbigniew Herbert: rok 1950*, „Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej” 1999, nr 31.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kott J., *Teatr czytany. Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 1991.
- Kwiatkowski J., *Herbert niezawodny* [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975.
- Lec S.J., *Mysli nieuczesane*, Kraków 1972.
- Łukasiewicz J., *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995.
- Mazerant-Leszowska A., *Mała księga ziół*, Warszawa 1990.
- Mikołajczak M., *Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Herberta* [w:] tejże, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2013.
- Najder Z., *Pierwsze wspomnienie* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1999.
- Panas P., *Cieniem nakryci po oczy. Śmierć i jej postacie w twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretna w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współud. M. Cichej, Lublin 2005.

- Ruszar J.M., *Nawet szeptem pomysleć nie wolno* [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, przy współud. M. Cichej, Lublin 2005.
- Tatarowski K., *Semantyka i symbolika „lasu” w poezji Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia literaria polonica” 2010, t. 13.
- Zawodniak M., *Herbert parokrotnie*, Toruń 2011.
- Ziółkowska M., *Garwedy o drzewach*, Warszawa 1988.

Mateusz Antoniuk

Uniwersytet Jagielloński

Archeologia *Przesłania Pana Cogito*¹

1. Krytyka genetyczna i kanoniczny tekst

W przypadku utworów „kanonicznych”, sławnych, spopularyzowanych w kulturowych odniesieniach i społecznych zastosowaniach, będących zasobnikami „skrzydlatych słów”, poznawanie brulionowej prehistorii tekstu dostarcza szczególnego rodzaju emocji. Studium genetyczne przyjmuje wówczas formę konfrontacji znanego z nieznanym, przyswojonego z innym. Brulion ujawnia coś, czego właściwie należało się spodziewać, a co jednak, pod wpływem sugestii arcydzieła, zdawało się niemożliwe. Oto układ słów posiadający rangę dobra kultury, niezmiennego wzoru, monumentu nieomal – jawi nam się jako niegotowy, zaskakujący, w danej fazie brulionowej historii dzieła przyjmujący kształt zgoła odmienny od tego, który wszyscy znamy i który odczuwamy jako absolutnie konieczny.

Takie właśnie doświadczenie staje się udziałem badacza studiującego proces tekstotwórczy, prowadzący do powstania utworu zatytułowanego – *Przesłanie Pana Cogito*. Najślynniejszy wiersz Zbigniewa Herberta, jeden z najślawniejszych polskich wierszy XX wieku – jak wyglądał w swej załączkowej formie? Odpowiedź zostanie udzielona w niniejszym szkicu. Nie od razu jednak. Wcześniej warto skonfrontować się bowiem z pytaniem innym. Skąd w ogóle wziął się w poezji Herberta Pan Cogito? Gdyby nie powstał bohater, nie powstałoby również jego przesłanie. Nim zajmiemy się powstawaniem przesłania, zastanówmy się przez moment nad powstawaniem jego podmiotu. Sprawa ta należy do historii poetyckiej pracowni Zbigniewa Herberta, jest ciekawa i warta uwagi, a przy tym wszystkim... rozważania jej poświęcone

¹ Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego” nr IIH 13 0167 82.

pozwolą na osiągnięcie suspensy. Moment spojrzenia w „Inne przesłanie Pana Cogito” czy, jak kto woli, w „Praprzęslenie Pana Cogito” zostanie odroczone.

2. Narodziny (i pierwsze lata) Pana Cogito²

A zatem: jak narodził się Pan Cogito? Gdzie kryje się pierwszy, „archiwalny” (w znaczeniu: pełniący funkcję „arché”) zapis, kartka, na którą moglibyśmy spojrzeć i powiedzieć z całym przekonaniem: „*Hic natus est* – Pan Cogito”? Trzeba zastrzec od razu: nie potrafię zidentyfikować tego jednego, auratycznego (bądź: fetyszyzowanego) zapisu w sposób całkowicie pewny. Jeśli jednak miałbym się pokusić o przypuszczenie, wskazałbym trudno czytelną inskrypcję, sporządzoną ciemnym atramentem:

		Mity rodzinne
Pan Cogito		Sosna
Rodzina		
	Ojciec	
	Matka –	[...] [...] [...] [...] [...]
	Ciotka Skleroza –	[...] [...] [...] [...] [...]
	Brat – z	[...] [...]
	Siostra – że mogła być	[...] [...] [...] [...]
	góry – o	[...] [...] [...] [...]
	Morze –	[...]
Babka		ogród jesienny
	Pan Cogito czyta gazetę –	wojna straty
Dłaczego		[...] [...] [...] [...]
Pan Cogito lubi klasyków	←	
Tukidydes		[...] [...] [...] [...]
		okrągłe cyfry – kiedy morderstwo staje się statystycznie ³

² Paragraf drugi niniejszego szkicu jest przedrukiem (z niewielkimi zmianami) fragmentu książki *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M Antoniuk, Kraków 2017.

³ Za zgodą na cytowanie materiałów archiwalnych uprzejmie dziękuję Pani Katarzynie Herbert. Wszystkie cytowane w tym artykule dokumenty pochodzą

Sama inskrypcja nie jest datowana. Pojawia się jednak na pierwszej stronie zeszytu opisanego na okładce ręką poety: „Władysławowo wrzesień 65 Warszawa”⁴. Wedle mojej wiedzy nie da się wskazać innego zapisu odnoszącego się jawnie do postaci Pana Cogito i datowanego – choćby pośrednio – na termin wcześniejszy niż wrzesień 1965 roku. Może więc takie są właśnie pierwsze zapisane słowa, poświadczające myślenie Zbigniewa Herberta o, sławnym później, bohaterze poezji polskiej? Jeśli tak, wypadnie od razu poczynić istotne spostrzeżenie. Pan Cogito nie rodzi się jako bohater pojedynczego wiersza. U źródeł jego egzystencji nie dostrzegamy jednego konkretnego utworu poetyckiego – ukończonego bądź nie, opublikowanego albo pozostawionego w rękopisie – z którego bohater przeniósłby się następnie do utworu drugiego, trzeciego i tak dalej. Nie, Pan Cogito rodzi się od razu jako postać mająca występować w serii utworów. Herbert myślał o stworzeniu wielotematycznej kolekcji wierszy z Panem Cogito w roli głównej i myśl ta uprzedzała (w porządku temporalnym, ale i przyczynowo-skutkowym) właściwą, brulionową pracę nad poszczególnymi utworami.

W roku 1974 Adam Czerniawski wyraził opinię, iż Pan Cogito jest „intruzem”, którego autor „winien uśmiercić”⁵. Ale w roku 1974 Pan Cogito „trzymał się mocno”, nie był intruzem, lecz mieszkańcem. Moment jego „zagnieżdżenia” wydarzył się na pewno dużo wcześniej, być może wszystko zaczęło się tutaj właśnie, na pierwszej stronie zeszytu, zapisywanego jesienią 1965 roku. Jeden ruch ręki, jedno przekreślenie wystarczało wtedy, by „intruza uśmiercić”. Ale ruchy piszącej ręki sprzy-

z Archiwum Zbigniewa Herberta, będącego częścią zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Cytując dokument, będę każdorazowo podawał jego biblioteczną sygnaturę oraz stronę zgodnie z numeracją nadaną przez archiwistów. W przypadku dokumentu wyżej wzmiankowanego jest to lokalizacja następująca: akc. 17 845 t. 2, s. 2. Wszystkie dokumenty archiwalne prezentowane będą za pomocą transliteracji, w których stosuję następujący system oznaczeń:

- wszystkie wyrazy przekreślone przez autora zostały oddane czcionką przekreśloną, autorskim podkreśleniom odpowiadają w druku podkreślenia,
- wyrazy nieczytelne oddano za pomocą oznaczenia [...], liczba kropek uzależniona jest od długości nieczytelnego wyrazu,
- po wyrazie o lekcji hipotetycznej następuje znak [?].

4 Poniżej tej inskrypcji widnieje jeszcze jeden, trudny do odczytania wyraz; Ryszard Krynicki identyfikuje go jako „Wiedeń”. *Przypisy do książki: Z. Herbert, Utwory rozproszone (Rekonesans)*, Kraków 2010, s. 398.

5 A. Czerniawski, *Pan Herbert Cogitans*, „Oficyna Poetów” 1974, nr 3, s. 19–20.

jały jego istnieniu, nie zaś szkodziły – Pan Cogito, dopiero co „zapisany”, trafia po raz pierwszy do wiersza. Bezpośrednio po notatce o rodzinie i lekturach Pana Cogito, wciąż w tym samym zeszycie, zapisany tym samym co notatka ciemnym atramentem – widnieje tekst wiersza. Jego pierwotny tytuł, *Przestrzeń i pamięć*, został skreślony i zastąpiony formułą: *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci*. Autor nigdy nie oddał do druku tego utworu, został on jednak sczytany z brulionowego autografu i opublikowany przez Ryszarda Krynickiego. W rękopisie pod tekstem widnieje data: 19 listopada 1965 roku. Być może jest to ważny dzień w sekretnej, brulionowej historii polskiej poezji XX wieku – dzień, w którym jeden z jej najważniejszych bohaterów po raz pierwszy otrzymał głos, przemówił, ujawnił się jako podmiot refleksji i wypowiedzi⁶.

Wertując kolejne kartki zeszytu opatrzonego na okładce datą „wrzesień 1965”, odnajdziemy bruliony liryków, dających się rozpoznać jako realizacja planów zawartych w notatce z pierwszej strony – rodzą się mianowicie teksty *Siostra*, *Rozmyślania o ojcu* (brak datowania, być może również jesień 1965 roku). Dalsze wiersze z Panem Cogito w roli głównej będą powstawać na kartkach innych zeszytów i notatników. Utwór *Dlaczego Pan Cogito lubi klasyków* – ma swój brulion w notatniku numer osiemdziesiąt sześć, datowany jest już na „16.I.66”. Na pierwszej stronie tego notatnika widnieje inskrypcja⁷:

	myśli są
cogitationis poenam nemo patitur	niekaralne
– pogarda dla myśli	
mette la charrue devant les boeufs	

Pan Cogito
Cogitationis poenam nemo patitur
godność myśli

Dewiza „*Cogitationis poenam nemo patitur*” („Nikt nie może być karany za myśli”) pochodzi z edyktu Ulpiana Domicjusza, rzymskiego prawnika z II wieku naszej ery, i wyraża jurystyczną ideę, zgodnie z którą sama intencja karalnego czynu nie podlega penalizacji (idea ta weszła do kanonu europejskiej myśli prawnej). O ile mi wiadomo, żaden

⁶ Ryszard Krynicki uznaje ten utwór za „pierwszy wiersz z Panem Cogito w tytule”.

⁷ Akc. 17 955, t. 86, s. 2.

z krytyków i interpretatorów Herbertowskiej poezji nie sugerował, że formuła Ulpiana stanowić może jakikolwiek kontekst dla imienia, postaci, osobowości czy refleksji Pana Cogito. Autor tymczasem wyraźnie (ale też: tylko w tym jednym zapisie) kojarzy imię swego bohatera z brzmieniem sławnego cytatu.

Tak zatem przedstawiałyby się narodziny Pana Cogito. Bohater został stworzony w serii zapisów sporządzanych na przełomie 1965 i 1966 roku, rychło stając się rezydentem Herbertowskiej wyobraźni. W roku 1974 otrzymał do dyspozycji własny tom. Na pozycji wygłosowej, jako akord finalny całej książki poetyckiej, usytuowane zostało *Przesłanie Pana Cogito*. Czyli wiersz, którego powstawaniem mamy się zająć.

3. Jak powstawało *Przesłanie Pana Cogito*?

Prepublikacyjną historię najsłynniejszego wiersza Zbigniewa Herberta opowiadać będę w sposób, jakiego zwykle nie używam w krytyczno-genetycznych studiach. Zazwyczaj nadaję im formę narracji zgodnej z chronologią procesu tekstotwórczego: wychodzę mianowicie od zapisów najwcześniejszych, potem zaś, sukcesywnie, przedstawiam późniejsze etapy istnienia (i przekształcania) utworu, dochodząc, krok po kroku, do tak zwanej postaci finalnej (to jest tej, którą autor oddaje do druku, względnie, w przypadku tekstów nieopublikowanych, której już nie zmienia). Tym razem jednak opowieść skonstruowana będzie na zasadzie retrospekcji. Wyjdziemy od wiersza w postaci znanej od lat wszystkim czytelnikom poezji polskiej, następnie będziemy wkraczać w głąb archiwum, obserwując jak to, co znane, staje się coraz bardziej inne.

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

idź wyprostowany wśród tych co na kolanach
wśród odwróconych plecami i obalonych w proch

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny
w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy

a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze
ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
dla szpiclów katów tchórzy – oni wygrają
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucają grude
a kornik napisze twój uładowany życiorys

i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
przebaczaj w imieniu tych których zdradzono o świecie

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej
oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz
powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych

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

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

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź

(*Przesłanie Pana Cogito*, p.c)

Tak wyglądał utwór w pierwszym wydaniu *Pana Cogito* z 1974 roku, tak wygląda we wszystkich kontrolowanych przez autora przekazach, jak również w edycjach dokonywanych już po śmierci poety. Wcześniej, bo w roku 1973 miał miejsce pierwodruk *Przesłania Pana Cogito* na łamach prasowych – redakcje tekstu w publikacji prasowej oraz tomikowej są

bardzo bliskie, różnice między nimi sprowadzają się do kilku szczegółów⁸. Wyobraźmy sobie teraz – zgodnie z archeologiczną metaforą, użytą w tytule mojego szkicu – że ów tekst opublikowany (w czasopiśmie, potem w książce) znajduje się „na powierzchni ziemi”, pod nim zaś ukryte są warstwy starszych „formacji tekstologicznych”. Przystępujemy zatem do działań odkrywkowych. Pierwszą warstwą, która ukazuje się naszym oczom, jest seria maszynopisów (oraz ich kalkokopii)⁹. Tekst różni się od postaci opublikowanych tylko minimalnie, rozbieżności dotyczą nieco innego miejscami podziału na całości. W maszynopisach zdarzają się także ewidentne literówki („a nagrodzą ci za to tym co mają pod ręką” – trudno jednak uznać to za wyraz autorskiej intencji). Schodzimy zatem niżej: do pierwszej (patrząc „od góry”) warstwy rękopiśmiennej. To autograf sporządzony na luźnej kartce¹⁰. Tekst nadal niewiele różni się od tego, który znamy z druku – pojawiają się jednak pierwsze różnice leksykalne. Tytuł brzmiał tu pierwotnie *Posłanie Pana Cogito*, słowo *Posłanie* zostało przekreślone, w to miejsce poeta wprowadził *Przesłanie*. W wersie drugim pojawia się zwrot „swoją ostatnią nagrodę” (w druku: „twoją”); w wersie trzecim: „idź wyprostowany pośrodku tych co na kolanach” (w druku: „wśród”).

Schodzimy „piętro niżej” – ten krok jest już krokiem w Notatnik nr 107 mieszczący rozmaite zapisy z lat 70. XX wieku, dość mocno rozrzucone w czasie (najwcześniejsze pochodzą z początku, najpóźniejsze z końca tej dekady). Na dwu stronach otwartego notatnika odnajdujemy ołówkowy rękopis, niewątpliwie wcześniejszy niż wyżej omawiany rękopis na luźnej karcie¹¹. Zapis zaczęty jest – jak to u Herberta bywa – na stronie prawej¹², kontynuowany zaś na stronie lewej.

⁸ Prasowy pierwodruk („Tygodnik Powszechny” 1973, nr 4) ma nieco inny podział na strofoidy. Ponadto między wersją tomikową i prasową zachodzi jedna zastanawiająca różnica. W pierwodruku na łamach „Tygodnika” trzeci wers od końca zawiera nieoczekiwane przecinki między imionami herosów: „do grona twoich przodków: Gilgamesza, Hektora, Rolanda”. To dziwne, gdyż przecinki nie pojawiają się w żadnym innym miejscu wersji pierwodrukowej, nie zawierają ich także żadne z zachowanych materiałów archiwalnych. Być może pojawienie się tej interpunkcji w pierwodruku było nadgorliwością korektorską lub błędem.

⁹ Akc. 17 845 t. I, s. 107–110.

¹⁰ Akc. 17 845 t. I, s. 105–106.

¹¹ Akc. 17 955, t. 107, s. 16v–17.

¹² O Herbertowskim *usus scribendi* (sposobie pisania, w tym gospodarowania przestrzenią kartki) piszę dokładnie w książce *Pracownia Herberta...*

Niżej podaję wiersz w postaci z tego właśnie rękopisu. Dla ułatwienia oglądu czcionką pogrubioną wyróżniam te miejsca tekstu, w przypadku których zachodzi jakakolwiek rozbieżność między rękopisem z Notatnika nr 107 a publikacją w tomie *Pan Cogito* z 1974 roku.

[rękopis z Notatnika nr 107]

[tekst finalny, publikowany]

Posłanie Pana Cogito**Przesłanie**

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości **po** twoją **jedyną** nagrodę
ostatnią

~~po~~ [słowo nieużyte]
ostatnią

idź wyprostowany wśród tych co na kolanach
wśród odwróconych plecami i obalonych w proch

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź **tylko** odważny
w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy

~~tylko~~ [słowo nieużyte]

a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze
ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
dla szpiclów katów tchórzy – oni wygrają

↑

[Przyp. M. A: za pomocą strzałki
Herbert ściąga te dwie całości
w jedną całośćkę czterowersową]

[Przyp. M.A.: w druku jedna
całośćka czterowersowa]

↓

pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzuca grudę
a kornik napisze twój uładzony życiorys

i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
przebacać w imieniu tych których zdradzono o świecie

strzeż się **jednakże** dumy niepotrzebnej
oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz
powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych

jednak

strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne
~~kochaj~~ ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy

~~kochaj~~ [słowo nieużyte]

światło na murze splendor gwiazd nieba gwiazd [słowo nieużyte]
one [poprawione na: **ono**] nie potrzebują twego ciepłego oddechu **one**
jest są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszy **są**

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

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
 bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz

[brak odstępu,
 całośćka czterowersowa]

powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
 jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co **mieli** pod ręką **mają**
 chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
 do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
 obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny. Idź. [brak kropek]

Aby zaznać najgłębszej inności najsłynniejszego wiersza, musimy zstąpić jeszcze jedno „piętro niżej”. W tym samym Notatniku nr 107 znajduje się także najwcześniejszy brulionowy rękopis utworu¹³. Całość zapisu mieści się – znów – na dwu stronach otwartego zeszytu o foliacji nadanej przez archiwistów: 15 i 16. Herbert rozpoczyna pracę na karcie prawej, nieoczekiwanie przerywa ją po zapisaniu około trzeciej części kartki i przenosi na stronę lewą. Spójrzmy na transliterację.

karta 16

Posłanie Pana Cogito

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
 nagrodę
 po złote runo nicości po twoją jedyną **godność**

idź wyprostowany wśród tych co na klęczkach i w prochu
 ocalałeś nie po to aby ~~tylko~~ żyć

¹³ Akc. 17 955, t. 107, s. 15v–16.

masz mało czasu trzeba dać świadectwo

Bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź tylko odważny
w ostatecznym rachunku ~~tylko~~ to się liczy
jedynie

a gniew twój bezsilny niech będzie jak morze
ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych

Dalszy ciąg karty 16 – pusty.

karta 15 verso:

strzeż się oschłości serca i dumy [.....]
obserwuj w lustrze swą błazeńską twarz
powtarzaj powołany zostałem czyż nie było lepszych

źródło zaranne, ptaka i dąb zimowy
kochaj ~~ptaka liść i strumień~~ bowiem nie dane są tobie
aby cię pocieszyć ale aby uczyli wielkiej obojętności – nie potrzebują twego oddechu
a także światło na murze
splendor zimnych gwiazd

Niech nie opuszcza Ciebie twoja siostra pogarda
dla szpiclów katów tchórzy – oni wygrają
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzuca grudę
a kornik napisze twój uładzony życiorys

zaiste

I nie przebaczaj ~~ponieważ~~ nie w twojej mocy ↙ zdradzono
przebaczać w imieniu tych których ~~rozstrzelano~~ o świecie
czuwaj kiedy światło na górach daje znak wstań i idź

dopóki ciemna krew obraca w twoich piersiach
gwiazdę

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo ~~tylko~~ tak zdobędziesz dobro którego ~~nigdy~~ nie zdobędziesz ↙ z uporem
powtarzaj wielkie słowa ~~jak ci którzy szli przez pustynię~~ jak oni którzy szli
i ginęli w piasku

ukrzyżowany na śmietniku biczowany śmiechem

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków do Gilgamesza Achillesa i Rolanda Hektora
obrońców Cesarstwa pleśni i miasta popiołów
Bądź wierny. Idź.

Różnice między „tekstem kanonicznym” (tym, który znamy wszyscy) i „tekstem wydobytym” (z „głębokich” warstw archiwum) staną się większe, gdy będziemy się odnosić do tego, co zostało ustalone w pierwszym brulionowym zapisie, bez uwzględnienia późniejszych korektur. Różnice te rozgrywają się na dwu poziomach. Pierwszy z nich to poziom kompozycji tekstu, uporządkowania i zespolenia jego strukturalnych części – nazwiemy go poziomem „dyspozycji”, nawiązując do słownika klasycznej retoryki, będącej poniekąd najstarszą europejską teorią tekstu (por. łac. *dispositio*). Poziom drugi to poziom szczegółowego wykonania planu kompozycyjnego, na którym decyduje się dobór słów, zwrotów, fraz, figur retorycznych, tropów – nazwiemy go, w zgodzie z tą samą antyczną tradycją, poziomem „elokucji” (od łac. *elocutio*)¹⁴. W takiej też kolejności dokonamy teraz zestawienia brulionowego *Posłania* (w postaci sprzed rewizji) i drukowanego *Przestania*.

W zakresie dyspozycji uderza przede wszystkim jedna różnica zasadnicza. W wersji finalnej bezpośrednio po wezwaniu do „Gniewu” następuje wezwanie do „Pogardy”: te dwa wezwania układają się w sekwencję. W wersji brulionowej było inaczej: całości o „gniewie” oraz „pogardzie” były rozsunięte, nie graniczyły ze sobą. Inny przykład rozbieżności z zakresu *dispositio* unaoczni poniższe zestawienie. Po lewej stronie podaję fragment najwcześniejszej wersji brulionowej, po prawej odpowiadający mu fragment wersji tomikowej.

strzeż się oschłości serca i dumy [.....] obserwuj w lustrze swą błazeńską twarz powtarzaj powołany zostałem czyż nie było lepszych	strzeż się jednak dumy niepotrzebnej oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych
... źródło zaranne, ptaka i dąb zimowy	strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne
kochaj ptaka liść i strumień	ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy

Jak widzimy, zabiegi rekompozycyjne polegały tu na rozbięciu jednej łącznej przestrogi (przed „oschłością” oraz nadmiarem „dumy”) na dwie przestrogi oddzielne, rozsunięte na dystans kilku wersów.

¹⁴ Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A Borowski, Kraków 1997, s. 77–78.

Od różnic z poziomu dyspozycji ciekawsze są chyba różnice z poziomu elokucji. Przyjrzyjmy się czterem przykładom, jak sądzę, najbardziej spektakularnym, posiadającym realne konsekwencje interpretacyjne.

a. Przykład pierwszy: „zdrada” *versus* „rozstrzelanie”:

I nie przebaczej zaiste nie w twojej mocy
przebaczać w imieniu tych, których zdradzono o świcie

– tak brzmi w wersji finalnej ten sławny, wielokroć cytowany (nie tylko w opracowaniach historycznoliterackich, także w publicznym czy politycznym dyskursie) *passus*. W najwcześniejszej wersji brulionowej tymczasem:

I nie przebaczej ponieważ nie w twojej mocy
przebaczać w imieniu tych, których rozstrzelano o świcie

Różnica między „zaiste” a „ponieważ” ma głównie charakter stylizacyjny, podnosi tonację wypowiedzi. Ale „rozstrzelanie” jest czymś istotnie innym od „zdradzenia”. Wyraz pierwotnie użyty odsyłał w stronę realiów wojenno-okupacyjnych, związanych z niemieckim i sowieckim terrorem (jak sądzę, zdecydowanie mocniej przywodził na myśl mord katyński). Zastępując „rozstrzelanie” „zdradą”, Herbert uczynił krok w kierunku większej uniwersalizacji.

b. Przykład drugi: „Achilles” *versus* „Hektor”:

W monologu Pana Cogito pojawiają się imiona bohaterów, których drogą winien podążać adresat, liryczne „ty”, czytelnik, słowem, każdy, kto ów monolog odbiera. Tak dzieje się w drukowanym *Przestaniu* i tak samo działo się w brulionowym *Posłaniu*. Zaskakujący – dla każdego czytelnika opublikowanego wiersza – jest wszakże pierwotny zestaw patronów: Gilgamesz, Achilles, Roland. Otóż to właśnie, Achilles! Syn Peleusa i Tetydy już w brulionie zostaje wykreślony i zastąpiony tym bohaterem, którego spodziewać się mogliśmy od początku: Hektorem. Co nie zmienia faktu, iż pierwszym wyborem Herberta był półbóg, największy bohater nie Trojan, lecz Achajów. Wybór Hektora, nie zaś jego pogromcy, Achillesa, wydaje się czymś najbardziej oczywistym, charakterystycznym, programowym – nie tylko dla tego jednego wiersza, ale dla całej poezji Herberta. Hektor jest przecież bohaterem bardziej ludzkim, broni przegranej sprawy, należy do obrońców oblężonego miasta... Brulion pokazuje tymczasem, iż to, co skłonni jesteśmy nieraz uważać za absolutnie esencjalną, konieczną właściwość znanego nam

opublikowanego dzieła, nie musiało być wcale czymś równie oczywistym dla samego autora wówczas, gdy dzieło to dopiero tworzył.

c. Przykład trzeci: „pleśń” *versus* „bezkresność”:

Przedostatni wers, przedostatnia fraza utworu, w postaci podanej do druku brzmi:

obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

W brulionie zaś początkowo:

obrońców Cesarstwa pleśni i miasta popiołów

Ciekawa to, jak sędzę, różnica. Gdy Pan Cogito wzywał do służby cesarstwu pleśni i miastu popiołów, nie pozostawiał żadnej nadziei na jakiegokolwiek trwanie „sprawy”, której służyć należy w imię czystego, niczym niemotywowanego imperatywu wierności. Wezwanie do służby „królestwu bez kresu i miastu popiołów” oznacza, iż sprawa jest, być może, przegrana, ale też, w jakimś sensie, nigdy nieskończona, niezamknięta: w każdym pokoleniu pojawiać będą się kolejni obrońcy, kolejni kandydaci do „grona zimnych czaszek”. Wariant „drukowany” ma niewątpliwie charakter mniej pesymistyczny niż wariant „brulionowy”.

Stanisław Barańczak w swej klasycznej monografii zaproponował odświeżający modus czytania *Przesłania Pana Cogito*:

Przeczytajmy wiersz inaczej, niż to się zwykle robi, podkreślając i uwydatniając te sformułowania, które pełnią w nim rolę ostrzeżeń – ostrzeżeń uświadamiających odbiorcy całą bezskuteczność „postawy wyprostowanej”¹⁵.

Co zapowiedziawszy, Barańczak zacytował *in extenso* cały utwór (rzecz jasna, w wersji finalnej), oznaczając drukiem rozstrzelonym słowa i zwroty o treści pesymistycznej, takie jak „nicość”, „Gniew twój bezsilny”, „nie zdobędziesz”. Interesujący nas wers wygląda w tej symulacji następująco: „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów”. Gdyby Herbert pozostał przy swej pierwotnej brulionowej intuicji, Barańczak musiałby „rozstrzelić” więcej wyrazów, poszerzona byłaby bowiem „strefa ciemności”: „obrońców Cesarstwa pleśni i miasta popiołów”.

d. Przykład czwarty: wytracenie sensu pasywnego:

W brulionowym wierszu uwagę zwraca także wyodrębniony graficznie

¹⁵ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 208.

wers, który w postaci finalnej uległ bardzo swoistej przemianie. Pierwotna fraza „ukrzyżowany na śmietniku biczowany śmiechem” przyjęła mianowicie postać: „a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką / chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku”. Operacja na tekście jest tu czytelna, sprowadza się do wyciszenia, właściwie zatarcia pasyjnej stylizacji, w którą wpisuje siebie (oraz adresata swego przesłania) Pan Cogito. Obniżeniu ulega patos monologu.

Tak oto dotarliśmy do samego skrytualnego źródła najśłynniejszego wiersza. Nie da się zajrzeć głębiej, zejść niżej. Nic bardziej uprzedniego niż ten brulionowy autograf nie zachowało się w papierach Herberta. Wszystko wskazuje na to, że to właśnie w ciągu dwóch dni, 12 i 13 grudnia 1971 roku, wiersz został powstał. Być może pierwszego dnia Herbert doszedł do ostatniego wersu zapisanego na prawej stronie notatnika. Pracę wznowił nazajutrz, już na stronie lewej – po prawej zostawił puste miejsce, które zamierzał wypełnić, odczuwał bowiem jakąś niekompletność tekstu (to dla nas także moment zdziwienia: czy moglibyśmy pomyśleć, że w tym wierszu czegoś brakuje?), ostatecznie jednak nigdy nie wprowadził planowanego wypełnienia. Możliwy jest także domysł inny: cały zapis, po obu stronach notatnika, powstał 12 grudnia. Herbert 13 grudnia wrócił do tekstu, czytywał go wers po wersie i wykonywał lokalne modyfikacje. Jak było naprawdę – nigdy się już nie dowiemy. To pewne, że w ciągu dwóch grudniowych dni (a może nocy) roku 1971 rozpoczęła się historia pisania wiersza. Dla nas – w ramach przyjętej konwencji narracyjnej – ów inicjalny zapis *Posłania Pana Cogito* stanowi tymczasem punkt dojścia. „Dalej” czy „głębiej” nie możemy już zapuścić sondy. „Głębiej” jest już tylko tworzący umysł poety, czyste *cogito* autorskie, najpiękniejszy przedmiot – którego nie ma (w polu doświadczenia krytyki genetycznej).

4. Podsumowanie

Historię powstawania *Przesłania Pana Cogito* możemy, koniec końców, zwizualizować za pomocą prostego schematu wertykalnego. Jego układ odpowiada porządkowi narracji przyjętemu w niniejszym artykule (od wersji najpóźniejszej do wersji najwcześniejszej), pozostaje też w zgodzie z logiką archeologicznej metafory (badanie krytyczno-genetyczne jako wykopalisko, zagłębianie się).

Druk w tomie *Pan Cogito* (1974)



Pierwodruk wiersza („Tygodnik Powszechny” 1973, nr 4)



Maszynopisy



Rękopis III na luźnej karcie



Rękopis II w Notatniku nr 107



Rękopis I (brulionowy) w Notatniku nr 107 (12–13.12.1971)

Czy wyprawa do skryptyalnych źródeł najsłynniejszego wiersza przyniosła zaskoczenie? Bycie zaskoczonym to doznanie subiektywne, a nie stan obiektywny, odpowiedź należy więc do czytelników mojego szkicu. Niewątpliwie „Praprzęsłanie Pana Cogito” nie okazało się radykalnym „innobytem” *Przesłania Pana Cogito*, niewątpliwie nie mamy tu do czynienia z casusem bardzo spektakularnym, w którym brulion jest zadziwiającym *alter ego* dzieła. Liryk w swej pierwszej inkarnacji zaczyna się sławnym wersem: „Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu” i kończy – jeszcze sławniejszym – „Bądź wierny Idź”. Tekstologiczne i semantyczne różnice mogą modyfikować sensy lokalne, ostatecznie jednak nie odchylają one wyraźnie znaczenia całego tekstu. Bez względu na to, czy ofiary, w imieniu których nie wolno wybaczać, zostały rozstrzelane, czy zdradzone, czy naszego przodka zobaczymy w Achillesie, czy Hektorze, czy wezwani zostaniemy do obrony cesarstwa popiołów, czy królestwa bez kresu – *Przesłanie Pana Cogito* zachowuje ten sam sens globalny. Jest najsilniejszym w poezji Herberta głosem heroicznej etyki wierności.

Bibliografia

- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997.
- Czerniawski A., *Pan Herbert Cogitans*, „Oficyna Poetów” 1974, nr 3.
- Herbert Z., *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, opr. R. Krynicki, Kraków 2010.
- Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017.

Tatiana Pawlińczuk

Żytomierski Uniwersytet Państwowy im. Iwana Franki

Artystyczne pojmowanie prawdy

w poezji Zbigniewa Herberta
i Stanisława Barańczaka

W wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R) Zbigniew Herbert konstatuje: „Tej garstce która nas słucha należy się piękno / ale także prawda / to znaczy – groza”. W zacytowanych wersach pojawia się nie tylko jakże ważna metafora, w której prawda została połączona z pojęciem grozy – okropności, niebezpieczeństwa, zagrożenia, ale także otwarte przeciwstawienie piękna i prawdy. W rozumieniu wielu twórców prawda jawi się jako kategoria obnażająca gorsze – brzydkie i okrutne – strony rzeczywistości (związane z życiem społecznym, politycznym, prywatnym). Czy dla tego rodzaju „nieładnej” prawdy jest miejsce w poezji, która według definicji, będąc sztuką słowa, jest przecież swoistym pięknem? W jaki sposób poeci przedstawiają (wypowiadają) to, co uznają za prawdę?

Pojęcie prawdy ma kilka znaczeń. Po pierwsze, określa to, co jest rzeczywistością; po drugie, szereg wiarygodnych wiadomości o czymś. Wreszcie prawda oznacza także sprawiedliwość¹ – określenie „według prawdy” znaczy bowiem to samo, co „sprawiedliwie”.

Poddając refleksji zagadnienie tekstu w lingwistyce, filologii oraz w innych naukach humanistycznych, Michaił Bachtin zaznaczył, że w tekście systemowi językowemu

odpowiada wszystko, co powtarza się i odtwarza się, wszystko, co dane jest poza tym tekstem. Jednakże każdy tekst (podobnie jak i wypowiedź) jest czymś indywidualnym, jedynym i niepowtarzalnym, i na tym polega cały jego sens. Jest on tym, co dotyczy prawdy, dobroci, piękna, historii. W stosunku do tego wszystko powtarzane i odtwarzane jest materiałem i sposobem².

¹ В. Петрушенко, *Філософський словник: терміни, персоналії, сентенції*, Львів 2011, s. 163.

² М. Бахтін, *Проблема тексту у лінгвістиці* [w:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, ред. М. Зубрицької, Львів 1996, s. 319 [tłum. cytatu – T.P.].

W kontekście zacytowanej wypowiedzi Bachtina celem utworu (i jego sensem) jest więc odzwierciedlenie najważniejszych wartości ludzkich, aby zrozumieć prawdy życia, jego powołanie i przeznaczenie, czyli odkrycie prawdy – bez względu na to, czy jest ona wygodna i pożądana, czy też trudna i niepokojąca.

Czytając wiersze Zbigniewa Herberta i Stanisława Barańczaka, możemy dostrzec pojawiające się w nich – niekiedy zaskakujące – chwytły literackie, pomagające autorom wyrazić fenomen prawdy. W wierszach wymienionych twórców pojawiają się także sformułowania poetyckie pozwalające zrozumieć ich światopogląd, a także sprawiające, że jako czytelnicy (odbiorcy) możemy włączyć się do zainicjowanego przez autorów dialogu, mającego na celu poszukiwanie prawdy.

Ukraińska badaczka Oksana Nachlik zwróciła uwagę, że w centrum modelu pojmowania poezji Herberta na Ukrainie znajduje się przede wszystkim percepcja antytotalarnego potencjału jego utworów. Tego rodzaju rozumienie twórczości autora *Pana Cogito* doprowadziło do traktowania poety jako swoistego wieszczka narodowego, sumienia narodu i stróża jego wartości duchowych – stojącego na straży tożsamości wspólnoty; bojownika o idee narodowe³. Badanie, w jaki sposób każdy z wymienionych aspektów przejawia się w twórczości poetów, może stać się przedmiotem szerszych refleksji. Skupię się tu jednak przede wszystkim na zaakcentowaniu tak charakterystycznych dla poezji Herberta duchowych wartości jednostki. Przedmiotem analizy będzie językowo-literackie ucieleśnienie pojmowania prawdy, zwłaszcza „prawdy uczuć”⁴ w twórczości wspomnianych już dwóch poetów – Zbigniewa Herberta i Stanisława Barańczaka.

Według Aleksandry Łukianenko:

poetyckie obrazy Zbigniewa Herberta pojawiają się nie z tymczasowego doświadczenia, zmysłowego spragnienia lub natrętnych myśli. Zaczynając od *Struny światła*, są one wytworem wykwintnej architektoniki poetyckiej, wysokiego intelektu, a ich ocena emocjonalna jest rezultatem przeniknięcia do sedna moralnych lub estetycznych wartości, omawianych w wierszu⁵.

3 O. Нахлік, *Герберт очима українців: переклади та інтерпретації*, „Актуальні проблеми слов'янської філології” 2010, вип. XXIII, ч. 2, s. 105–116.

4 З. Герберт, *Вибрані поезії*, пер. В. Дмитрука, Львів 2001, s. 288.

5 О. Лук'яненко, *Поетичні образи Збігнева Герберта*, „Проблеми слов'янознавства” 2001, вип. 52, s. 136 [tłum. cytatu – T.P.].

W poezji Zbigniewa Herberta znajdujemy rozmaite sposoby mówienia o prawdzie, między innymi zdania twierdzące, zaprzeczenia, antytezy, ironię, metafory, pytania retoryczne, synonimy, paradoksy.

Kwestii fenomenu dialogu, a także jego możliwości dotyczy wiersz Herberta pod tytułem *Głos* (HPG). Posługując się ideą „dwugłosu” Michaiła Bachtina, prześledźmy narodzenie dialogu w Herbertowskich rozważaniach o istocie mówienia oraz o jego braku. W wierszu poety potrzeba usłyszenia głosu oraz potrzeba wypowiedzi odzwierciedla się nie w samym dźwięku jako zjawisku fizycznym, lecz jej istotą jest możliwość rozumienia oraz zrozumienia – a więc realizacja dialogu. Podmiot liryczny wiersza Herberta wyraźnie określa swój cel: „Idę nad morze / aby usłyszeć ten głos”. Jednak zamiast oczekiwanego „głosu” pojawia się jego swoista „podmiana” – nieprawdziwy głos, głos-bez-mówienia: „tylko starcza gadatliwość wody”; „nieprzerwany / szum ogromnej klepsydry”; „milczenie ziemi”; „płyty zielone i żółte / [...] dźwięczą za każdym dotknięciem wiatru”; „niezmordowany monolog ziemi”; „nic tylko szmery / klaskanie wybuchy”. Owa gradacja, współgrająca z pojawianiem się coraz bardziej wymownych obrazów artystycznych, które przeszkadzają prawdziwemu głosowi, daje efekt pustki, milczenia, nieporozumienia.

Bachtin mówił o znaczeniu tekstu: „Dwa momenty wyznaczają tekst jako wypowiedź: jego pomysł (intencja) i realizacja tego pomysłu”⁶. Interpretowany wiersz Herberta charakteryzuje intencja eksponująca możliwość prawdziwego porozumiewania się dzięki dialogowi. Szereg pojawiających się w utworze (w tym kontekście) synonimów, dających efekt mówienia, nie odpowiada jednak wymaganiom podmiotu lirycznego. Niemożność poznania samego siebie, usłyszenia owego tytułowego „głosu” doprowadza go do wniosku: „albo świat jest niemy / albo jestem głuchy”. Niemota i głuchota zostają tutaj wskazane jako największe przeszkody dla mówienia i porozumiewania się – dla dialogu. Podmiot liryczny z rozpaczą doświadcza niemożności porozumiewania się przez niemożność prze-mówienia i u-słyszenia, wy-mówienia i zrozumienia sensu na tle hałasu, szumu, brzmienia, szmeru, milczenia dochodzących ze strony świata. Jeszcze większa rozpacz pojawia się w chwili zrozumienia przez podmiot wspólnej niedoskonałości jego własnej i świata: „ale być może / obaj jesteśmy / napiętnowani kalectwem”.

⁶ М. Бахтин, *Проблема текста...*, s. 318 [tłum. cytatu – T.P.].

Własny stosunek do przedmiotu mówienia autor wiersza (a jednocześnie podmiot liryczny) ujawnia między innymi w leksyce ekspresywnej. Zauważmy jednak, że sam „głos” nie został obdarzony przez autora wiersza żadnymi epitetami ekspresywnymi. Jego rola przejawia się wyłącznie we własnym znaczeniu, zaś ważność głosu została zaakcentowana przez przeciwstawienie go rzeczom nieistotnym. Nieokreślony głos otrzymuje swój kształt i zyskuje ważność właśnie dzięki owym kontrastowym zestawieniom.

Podczas interpretacji wiersza nasuwa się szereg pytań płynących z rozmaitych stron:

1. ze strony autora: czy jest możliwe porozumienie między światem i jednostką?;
2. ze strony bohatera lirycznego: czy ja mogę zrozumieć świat? czy świat nadaje się do zrozumienia?;
3. ze strony świata: czy ktoś może mnie zrozumieć/poznać? czy ja chcę być zrozumiany? poznany?;
4. ze strony czytelnika: czy ja rozumiem siebie i świat?;
5. ze strony tekstu: czy rozumowanie się ma sens?

W pierwszym odczuciu konstatacja wspólnej niedoskonałości świata i człowieka może zwiastować absolutną klęskę i niemożność porozumienia – jakiegokolwiek dialogu. Ironiczna perspektywa, wykreowana przez Zbigniewa Herberta w ostatniej strofie wiersza, wprowadzająca obraz dwóch niedoskonałości „pod rękę idących przed siebie”, stanowi nawiązanie do biblijnej alegorii o smutnym losie dwóch ślepych, którzy prowadząc siebie wzajemnie, wpadają w dół (Mt 15,14). Można by więc powiedzieć: skoro nie ma głosu – rozmowy, dialogu, nie ma możliwości porozumienia między światem i człowiekiem. Ciekawie jednak, że w istocie w wierszu Herberta właśnie to przeświadczenie staje się swoistym kompromisem i drogą do porozumienia: „musimy zatem / wziąć się pod rękę / iść przed siebie / ku nowym widnokręgom / ku skurczonym gardłom / z których wydobywa się / niezrozumiałe bulgotanie” (*Głos*, HPG). Porozumienie wyraża gest „wzięcia pod rękę” – bliskości, wspólnoty – wspólnej niemocy w doświadczaniu „nowych widnokręgów”. Wspomniane przez Herberta „skurczone gardła” oraz wydobywające się z nich „niezrozumiałe bulgotanie” także są kodami sygnalizującymi bariery mówienia – wspólnego (rozmawiania), dokonywanego razem – dotyczącego bohatera lirycznego oraz poznawanego przez niego świata. Jeśli jednak wiersze poety „stanowią

próbę odnowienia tradycji jako aksjologicznego fundamentu życia jednostki”⁷, jest to w istocie wspólnym krokiem ku porozumieniu i nadzieją na nie.

W interpretowanym wierszu nie dochodzi do wydobycia głosu. W związku z tym można by zadawać pytanie, czy owo milczenie wobec prawdy nie ma tutaj znaczenia podstawowego. Wszak Martin Heidegger pisał:

Istota rzeczy nie jest przecież jej odwzorowaniem w słowie, arbitralnie dokonanym przez poznający podmiot. Istota się wystacza i jako taka przysługuje człowiekowi... I niejednokrotnie Heidegger podejmuje problem milczenia – ale nie milczenia byle jakiego, bo przecież i ono może się wiązać z wewnętrznym wypowiedaniem w myślach; ale takiego milczenia, w którym sam język staje się przedmiotem wątplenia⁸.

Zarówno w utworze *Głos*, jak i w wielu innych wierszach Zbigniewa Herberta, spotykamy się z zakończeniem otwartym, gdzie zostało zasugerowane pewne pragnienie, stan idealny, którego nie ma w świecie rzeczywistym. W *Głosie* – tak jak w wierszach *Wróżenie* (sś), *Chciałbym opisać* (HPG), *Dęby* (ENO), *Skrzypce* (HPG) – zaistniała przestrzeń dla pojawienia się rzeczy upragnionych. Dostrzec tu można nadzieję na realizację idei porozumienia: porozumienie jest możliwe – tylko dlatego u przemawiającego powinien pojawić się także własny głos.

Różnica między artystą a filozofem w podejściu do filozofii głównie polega na tym, że określona koncepcja filozoficzna inspiruje artystę, kiedy ten próbuje kształtować własne widzenie świata). Artysta czerpie więc raczej z odpowiedzi, których dostarczył mu filozof. Natomiast dla filozofa najważniejsze jest nie samo rozstrzygnięcie problemu jako takiego, ale przede wszystkim pytania, które są zadawane przez innego artystę. Mowa jest więc nie o końcowej formule, tylko o rozmowie i poszukiwaniu własnego rozumienia. Nie jest ważny możliwy schemat, tylko zagadka (tajemnica) badana przez wielu myślicieli⁹

7 Zbigniew Herbert: *życie i twórczość*, <http://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-herbert#sylwetka> [dostęp: 1.II.2016].

8 G. Marzec, *Poza głosem i fenomenem. W sprawie dekonstrukcji i hermeneutyki* [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A.F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 123.

9 Р. Манько, *Феноменологічний аспект поезії Збігнева Герберта*, „Наукові праці: науково-методичний журнал” 2012, том 193: вип. 181, Філологія. Літературознавство, s. 55 [tłum. cytatu – T.P.].

– w taki właśnie sposób opisała specyfikę twórczości Herberta ukraińska badaczka Rusłana Mańko. Trudność wypowiedzenia, nazywania rzeczy świata, a więc jego poznania i przyswojenia dostrzegamy w wierszu Herberta *Chciałbym opisać* (HPG). Tryb przypuszczający czasownika („chciałbym”) pojawiający się w tytule utworu podkreśla główny jego motyw: chciałbym opisać (czytaj: poczuć) „radość lub smutek” poza tradycyjnymi, zbanalizowanymi skojarzeniami słońca i deszczu; „światło / które we mnie się rodzi” bez odpowiedników w świecie rzeczy; „męstwo” poza powszechnym przedstawieniem wygranej nad królem zwierząt, „niepokój” poza wywołaniem burzy w szklance wody. Wyraz prawdy, którego tak szuka liryczny bohater, musi rodzić się boleśnie i być równie bliski jak ciało: „wyłuskany z piersi jak żebro”. Trzy części kompozycyjne wiersza Herberta kształtują kontekst utworu poziomo i pionowo: pierwsza część określa to, czego pragnie podmiot liryczny, druga – to, co jest mu dane naprawdę, trzecia formułuje przypuszczenie wobec tego, dlaczego pojawiają się trudności w nazywaniu (rozumieniu) rzeczy i zjawisk. Niespodziany obraz stóp, które opuszczają człowieka podczas snu – stanu nieświadomości, kiedy człowiek najbardziej przybliżony jest do samego siebie i do natury (wszak istnieją ludowe wierzenia, iż podczas snu dusza może opuszczać ludzkie ciało) – podkreśla potrzebę poznania siebie samego oraz swoich ziemskich korzeni. Przebudzenie i powrót od rzeczywistości oraz związane z tym niezadowolenie między pragnieniem i rzeczywistością staje się odczuciem szczególnie bolesnym: „biegam jak szalony / zrywając naręcza ptaków”; „i tkliwość moja / [...] prosi wodę o twarz”; „i gniew / różny od ognia / pożycza od niego / wielomównego języka”; „a stopy opuszczają nas i smakują ziemię małymi korzonkami”.

Komentując poezję Zbigniewa Herberta *Przepaść Pana Cogito* (PC), Stanisław Barańczak zaznaczył:

Jak od człowieka, potykającego się bezustannie o tę płytką przepaść, żądać jakiegokolwiek heroizmu i świadomego wyboru etycznych wartości? A jednak Herbert czyni to. I to właśnie stanowi nie tylko o randze poetyckiej, ale o wyjątkowej moralistycznej doniosłości jego tomu. Rzecz bowiem w tym, że wyboru dokonujemy w każdej chwili życia – i wybór ten jest tym trudniejszy, im sytuacja bardziej nieokreślona, niepewna, niezdecydowana, daleka od krystalicznej czystości „sytuacji ostatecznych”. Bohater Herberta, ów myślący człowiek współczesny zdaje sobie z tego sprawę i wie również, że nawet poczucie nieuchronności przegranej, daremności wszelkich wysiłków, nie zwalnia z obowiązku świadomego wyboru.

Tylko dzięki niemu bowiem można odnaleźć zagubioną tożsamość – poczucie związku z tą garstką wartości, które pozostają nienaruszalne i wiecznie właściwe człowiekowi¹⁰.

Etyczna prawda o wartościach, „które pozostają nienaruszalne i wiecznie właściwe człowiekowi” jest motywem głównym poezji samego Stanisława Barańczaka. Punktem stycznym, płaszczyzną pozwalającą na porównanie twórczości tych dwóch poetów (Herberta i Barańczaka) są wspólne wartości światopoglądowe, głęboka potrzeba dogłębnego zanurzenia się w istotę rzeczy, jej przemyślenia oraz wnioski dotyczące określonych reguł życia jednostki wśród innych ludzi (w społeczeństwie), niezbędnych każdemu uczciwemu człowiekowi – czyli podstawy moralne, które stanowią sedno egzystencji.

W wierszu *Spójrzmy prawdzie w oczy* Stanisław Barańczak przedstawia szereg sytuacji życiowych obnażających codzienność i nieupiększoną prawdę. Wszystkie zwracają uwagę na rozmaite formy ludzkiej bezradności: „nieobecne / oczy potrąconego przypadkowo / przechodnia”; „stężełe / oczy wzniesione ku tablicy z odjazdami / dalekobieżnych pociągów”; „krótkowzroczne / oczy wpatrzone z bliska w gazetowy petit”; oczy „pospiesznie / zakrywane monetami”¹¹ i inne. W tym szeregu, gdzie za pomocą gradacji autor potęguje elementy ludzkiej niemocy, które przerażają coraz bardziej, elementem łączącym jest symbol oczu. Zazwyczaj podkreśla się, że oczy nie potrafią kłamać i są „zwierciadłem duszy”, czyli świata nie rzeczy, tylko uczuć. Barańczak znajduje dla owych „oczu prawdy” charakterystyczny epitet „szare” – szare, gdyż nieprzyjemne, związane z kłopotami, z wielkimi wysiłkami duchowymi i fizycznymi niezbędnymi dla rozwiązania problemu. Wiersz Barańczaka przekonuje, iż prawda jest synonimem sumienia: „odważmy się spojrzeć / prawdzie w te szare oczy, których z nas nie spuszcza, / które są wszędzie”¹². Upersonifikowany obraz prawdy, natrętnie pojawiający się w rozmaitych sytuacjach, można także zrozumieć inaczej: to my codziennie napotykałyśmy obrazy ludzkiej biedy i niemocy, to my

¹⁰ S. Barańczak, *O czym myśli Pan Cogito*, <http://www.fundacjaherberta.com/tworzosc2/tworzosc-poeci-i-krytycy-o-tworzosci-herberta/o-czym-mysli-pan-cogito> [dostęp: 1.II.2016].

¹¹ S. Barańczak, *Spójrzmy prawdzie w oczy*, <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/1351-stanislaw-baranczak-spojrzmy-prawdzie-w-oczy.html> [dostęp: 1.II.2016].

¹² Tamże.

odwracamy oczy, by jej nie zauważać, to nasze sumienie nie spuszcza oczu z prawdy i z nas.

Wiersz Barańczaka skierowany jest do pewnej wspólnoty ludzkiej – grupy, którą autor określa zaimkiem „my”, tym samym dołączając odbiorcę utworu do owego grona. Śmiałość, której potrzebuje się, aby spojrzeć prawdzie w oczy – „stańmy na wysokości / oczu, jak napis kredą na murze”¹³ – tylko pozornie wywyższa tę osobę. Prawda bowiem daje bolesne rozumienie, a zatem w pewnym sensie osłabia (unieszczęśliwia) tego, kto ją poznał: „dajmy z siebie wszystko / na własność tym spojrzeń”¹⁴. Uświadomienie własnego stosunku do czyjejs biedy zastępuje pychę, ambicję, honor, a nawet przekonanie o własnych racjach: „a choćby się pod nami nigdy nie ugięły / nogi, to jedno będzie nas umiało rzucić na kolana”¹⁵.

Badacze twórczości Stanisława Barańczaka często kładą nacisk na obraz Boga pojawiający w jego utworach:

Bóg w poezji Stanisława Barańczaka pozostaje Bytem Nieodgadnionym, którego istotę człowiek wciąż próbuje rozszyfrować. Najważniejszą kwestią dotyczącą Stwórcy staje się zaś ta, która dotyczy samego człowieka – pytanie o faktyczność i sposób uczestnictwa Boga w cierpieniu, a także – szerzej: w ludzkim Losie¹⁶.

Interpretowany wiersz wskazuje, że człowiek w pewnej mierze jest odpowiedzialny także za los innego człowieka, przez stosunek do jego cierpienia. „Wszzechwidzące oko”, które tradycyjnie jest własnością Boga, a w omawianym tutaj wierszu – prawdy, staje się tu także synonimem sumienia, obarczając samego człowieka odpowiedzialnością za cierpienie i jego własny los.

Wyważona emocjonalność wiersza Barańczaka stwarza możliwość przypuszczeń, iż adresatem utworu jest nie tylko każdy spośród abstrakcyjnie określonych „my”, ale także sam podmiot liryczny. Słowa wiersza są skierowane do lirycznego „ja”, czego dowodzi styl wypowiedzi: ta prośba – wezwanie – jest świadomym uczuciem i uświadomieniem

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ J. Kosturek, *Bóg w poezji Stanisława Barańczaka – reżyser losu i świadek istnienia*, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2011, z. 1–2, s. 227–237.

własnej winy, więc staje się swoistą prośbą o przebaczenie za każdego – ja mogę być świadkiem czyjegoś cierpienia.

Wyrazić samego siebie – rozważyć Bachtin – to znaczy zrobić siebie obiektem dla innego i dla siebie samego („rzeczywistość świadomości”) [...]. Zobaczyć i zrozumieć autora utworu, to znaczy zobaczyć i zrozumieć inną, obcą świadomość i jej świat, czyli inny obiekt. Podczas wyjaśnienia jest tylko jedna świadomość, podczas rozumienia są dwie świadomości, dwa podmioty. Do podmiotu nie może być dialogicznego stosunku, dlatego wyjaśnienie nie ma dialogicznych momentów... Rozumienie w pewnej mierze zawsze jest dialogiczne¹⁷.

W kontekście analizowanego wiersza Barańczaka ważne jest także uświadomienie dostępności spojrzenia, jego szczerość, otwartość – pozbawiona niepotrzebnego wstydu, udawania, że nic się nie stało, że to co się odbywa dookoła, jest sprawą obcą, nie moją, nie własną. W tym przypadku spojrzenie nie tylko nie widzi tego, co jest oczywiste, ale nawet to przesłania. W tym miejscu pojawia się niespodziewane rozwiązanie: każdy w ten czy inny sposób trafi pod spojrzenie i może zarówno dostrzegać, jak i być dostrzeżonym. Przełomowym momentem wiersza jest wers „dajmy z siebie wszystko / na własność tym spojrzeniom”¹⁸, gdyż teraz my też jesteśmy podglądani, by obnażyć własną prawdę, która też nie zawsze zwycięża.

U podstaw języka [...] jest zawsze wspólnota życiowa, a sam język nie istnieje jako abstrakcyjny system różnic, ale tylko i wyłącznie jako rozmowa. [...] Kluczowe dla samego aktu wypowiedzania jest założenie, iż istnieją inni uczestnicy rozmowy, którzy są w stanie ocenić dany stan rzeczy albo odpowiednio nań zareagować¹⁹.

Zatem poszukiwanie rozmówcy, poszukiwanie głosu, by odbyła się rozmowa, by odbyło się nazywanie i przyswajanie rzeczy, uświadomienie ich istoty, poznanie siebie i świata nie są przypadkowe. Narodzenie głosu, przemawianie przewiduje istnienie jednostek podobnych – takich, które potrafią czuć i rozumieć w podobny sposób. Język świata realizuje się w rozmowie ze światem i tylko w ten sposób można się spodziewać porozumienia z nim.

¹⁷ М. Бахтин, *Проблема текста...*, s. 320 [tłum. cytatu – T.P.].

¹⁸ S. Barańczak, *Spójrzmy prawdzie w oczy...*

¹⁹ G. Marzec, *Poza głosem i fenomenem. W sprawie dekonstrukcji i hermeneutyki* [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, dz. cyt., s. 126.

Najważniejsze dla człowieka wartości zostają wskazane w poezji Zbigniewa Herberta i Stanisława Barańczaka jako ucieleśnienie prawdy. Problem porozumienia między światem a jednostką, rozumienia siebie, sens komunikowania się przybierają w poezji Zbigniewa Herberta postaci głosu, którego rola przejawia się we własnym znaczeniu. Wiersz *Chciałbym opisać* kładzie nacisk na potrzebę poznania samego siebie oraz swoich ziemskich korzeni.

Prawda w poezji *Spójrzmy prawdzie w oczy* Stanisława Barańczaka przedstawiona zostaje jako szereg sytuacji życiowych obnażających codzienność bez upiększeń, co przekonuje czytelnika, iż prawda jest synonimem sumienia, gdyż tylko „to jedno będzie nas umiało rzucić na kolana”.

Odsłonięta prawda życiowa, która pojawia się w utworach Zbigniewa Herberta i Stanisława Barańczaka, wydaje się wyraźna dzięki wyostrzeniu „prawdy uczuć” i właściwego człowiekowi pragnienia porozumienia.

Bibliografia

- Бахтін М., *Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування* [w:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, ред. М. Зубрицька, Львів 1996.
- Бахтін М., *Проблема тексту у лінгвістиці* [w:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, ред. М. Зубрицька, Львів 1996.
- Barańczak S., *Ironie*, <http://www.fundacijaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeci-i-krytycy-o-tworczosci-herberta/ironie> [dostęp: 1.11.2016].
- Barańczak S., *O czym myśli Pan Cogito*, <http://www.fundacijaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeci-i-krytycy-o-tworczosci-herberta/o-czym-mysli-pan-cogito> [dostęp: 1.11.2016].
- Barańczak S., *Spójrzmy prawdzie w oczy*, <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/1351-stanislaw-baranczak-spojrzmy-prawdzie-w-oczy.html> [dostęp: 1.11.2016].
- Герберт З., *Вибрані поезії*, пер. укр. мовою В. Дмитрука, Львів 2001.

- Kosturek J., *Bóg w poezji Stanisława Barańczaka – reżyser losu i świadek istnienia*, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2011, z. 1–2.
- Лук’яненко О., *Поетичні образи Збігнєва Герберта*, „Проблеми слов’янознавства” 2001, вип. 52.
- Манько Р.М., *Феноменологічний аспект поезії Збігнєва Герберта*, „Наукові праці: науково-методичний журнал” 2012, том 193, вип. 181, s.
- Marzec G., *Poza głosem i fenomenem. W sprawie dekonstrukcji i hermeneutyki* [w:] *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A.F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007.
- Нахлік О.С., *Герберт очима українців: переклади та інтерпретації*, „Актуальні проблеми слов’янської філології” 2010, вип. XXIII. Ч. 2.
- Петрушенко В., *Філософський словник: терміни, персоналії, сентенції*, „Магнолія 2006”, Львів 2011.
- Zbigniew Herbert: życie i twórczość*, <http://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-herbert#sylwetka> [dostęp: 1.11.2016].

Anna Węgrzyniak

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

„Pamiętając o Zbigniewie Herbercie”

Majolika Marii Korusiewicz

Tomami *Tajemnica korespondencji* (1991) i *Majolika* (2010)¹ Maria Korusiewicz – autorka trzech tomów poetyckich i wielu prac plastycznych (głównie grafik) – wyraźnie wpisuje się w nurt „poezji kultury”. Poetka mówi/myśli kodem kultury dla wielu współczesnych nieczytelnym, z podróży po galeriach i muzeach przywozi wrażenia komentowane w taki sposób, by powiedzieć coś ważnego o życiu i sztuce. Ponieważ stosuje idiom konwersacyjny i często wprowadza realia z życia rodzinnego, w pierwszym odbiorze jej poezja wydaje się przystępna, ale to mylne wrażenie. Lektura jej wierszy przypomina czytanie Zbigniewa Herberta – tylko sensy „powierzchniowe” chwytemy od razu, odbiór pełniejszy (rozumiejący) utrudnia erudycyjność, która znakomicie komplikuje pozornie czytelny przekaz. Związki poezji Korusiewicz z twórczością Herberta – poetycką i eseistyczną – wskazują mniej lub bardziej wyraźne aluzje oraz upodobania estetyczne.

W tomie *Tajemnica korespondencji* patronat Mistrza przejawia się na różne sposoby. Autorka gustuje w historiach antycznych czy biblijnych i chętnie stosuje lirykę roli, czego świadectwem są monologi: Goliata (*Goliat*), Jazona (*Kolchida*), Batszeby i Dawida (*Opowieść królewska*), Łazarza (*Łazarz*). Poetka lubi historie niejasne, wymagające dopełnień, interpretacji, na przykład wiersz *Rozmyślając o potędze Rzymu*, osnuty na motywie zamachu na Cezara, wprowadza postacie dwu Brutusów: Marcusa i Decimusa. W społecznej świadomości słynne słowa Cezara: „Brutusie, i ty, przeciwko mnie!”, odnoszą się do jakiegoś zdrajcy, ale kto wie, że było ich dwóch. Scenę w senacie powtarzają teksty popkultury,

¹ M. Machnik-Korusiewicz, *Tajemnica korespondencji*, Warszawa 1991; M. Korusiewicz, *Majolika*, Katowice 2010. Cytując wiersze z tego tomu, podaję tylko tytuły opatrzone symbolem M.

wraca ona „na plan filmowy / w strzęp komiksu”. Podmiot – komentator zdarzeń w Rzymie nie wie, który z Brutusów – adiutant czy senator – zadał śmiertelny cios Rzymowi. Skazany na domysły na temat ich dalszych losów, swoje rozmyślenia kończy ironicznym pytaniem: „śmiej historii / zemsta mitu / żart zasztyletowanego?”².

W tomie *Majolika* nie znajdziemy lirycznej osoby w rodzaju Pana Cogito, podmiot tych wierszy można utożsamiać z autorką – osobą, która patrzy, myśli, komentuje, wspomina, eseistycznie kojarzy różne wątki, w taki sposób, że odbiorca musi sobie zadać trud rekonstrukcji skojarzeń, interpretować myśli podmiotu w odpowiednich kontekstach.

W poezji Korusiewicz często pojawia się dom w górach, miejsce ciepłych rodzinnych spotkań oraz melancholijnych spojrzeń przez „okno” szeroko otwarte na rozległą przestrzeń. W wierszu *Czak i bezsenność na pewnym tarasie* (M) człowiek patrzący na ciemne zarysy gór, zabawę labradora (Czak tańczy z kijem) i grę świateł, myśli o „czasie czasu”. Motyw czasu zasługuje na osobną interpretację; czytamy tu o Chaosie przed Wielkim Wybuchem i czasie, „w którym Gajusz Publiusz co noc wychodzi na wysoki taras”, dalej pojawiają się inne czasy: budowniczych piramid, zwodzenia mostów, czas wody, czas tańców w ciemnościach... Wykorzystane określenia (metaforyczne) aluzyjnie przywołują dzieje planety i Rzymu (Gajusz Publiusz), a refleksje o czasie odsyłają do Księgi i komentarzy rabinów. Ponieważ Korusiewicz chętnie rabinów cytuje (przejmuje myśli Rabbiego Matiasa, Rabbiego Akada czy Rabbiego Dabera w *Namiestniku*, M), można sądzić, że fascynuje ją to, co łączy kultury: żydowską, rzymską, chrześcijańską... ponad wiekami. Doktorat z filozofii daje poetce wiedzę, jakiej zwykli śmiertelnicy nie posiadają. Kto z nas widział Gajusza na tarasie bądź studiował teksty współczesnych rabinów? A jednak ta niewiedza nie przeszkadza w odbiorze wierszy, bo mądre myśli rabinów pojawiają się tutaj w konkretnej sytuacji jako „słowo własne” komentujące doświadczanie czasu, bólu, trudności, która – jak mówi – Rabbi Akad – „jest bytem samym w sobie” (*Czak i bezsenność na pewnym tarasie*, M).

W wierszu o Czaku, który ugania się za kijem, towarzyszący psu człowiek snuje rozważania o czasie i przemijaniu. Monolog otwiera zdanie: „Góry mokną w mroku”, a zamyka go zimowa melancholia: „Powoli / pochłania nas zima / coraz większa coraz śmielsza / ściana

² M. Machnik-Korusiewicz, *Tajemnica...*, s. 50.

mgły”. Ponieważ w *Majolice* często powtarza się motyw myślenia o zimie, do analizy, uwzględniającej kontekst innych wierszy, wybieram utwór *Wieczorem u podnóża góry*, w którym graficznie wyodrębnione zdanie: „Myślę o zimie”, pełni funkcję głównej tezy.

Myślę o zimie

Z gór ścieka grzaska wilgoć
W butwiejących trawach
kwitną zielone blaszki ostrokrzewu

Siedzimy na tarasie peleryny swetry
żółte kubki dymią wiśniową herbatą
Nasza obecność drży
Miętko niczym płomień późno zapalonej świecy
Zmurszała łódź powietrza niesie
Nasze poplątane głosy mój kaszel odległe
beczenie owiec

to tu biegnie granica czasu
i nie istnieje już nic
z tego co było

Nie pamiętam
jak syn Amittaja
wsiadał na okręt jak Guillaume de Machaud
pisał swój poemat o dżumie Cimabue malował ochrą
płaszcz Madonny jak uroczyście zatwierdzano plany
Babilonu Carmine czy Nowego Jorku spisywano
imiona rzeczy nakładano pęta wodom pustyniom i mówom

Rzeczy pierwsze odeszły
tak jak obiecano
Rzeczy pierwsze zniknęły w małych
plastelinowych garnuszkach które już w dzieciństwie
lepił mój przyjaciel Piotr – Wielki Metawerysta

i teraz
świat jest znowu nowy i nienazwany

Tuli mnie jak wielki parujący obłok
w dolinie u stóp góry
Tutaj
siedzimy na tarasie tata nalewa herbatę

Ania skacze Agnieszka brudną łapką rozkruszyła ciasto
 Z nieba
 grząską ścieżką schodzi babka
 Wielkie sinawe wiadra dzwonią
 dzwonią

i tak już będzie zawsze
 tego wieczoru

Tytułowe kategorie: czasowa (wieczorem) i przestrzenna (podnóże góry) wyraźnie sytuują podmiot w roli obserwatora. Sytuacja liryczna została zarysowana z dbałością o szczegóły – na tarasie domu, w dolinie u podnóża góry, zziębnięta rodzina rozgrzewa się wiśniową herbatą. Miejsce dookreśla wers drugi: „Z gór ścieka grząska wilgoć” oraz „odległe beczenie owiec”. Do myśli o zimie skłania jesienna aura (grząska wilgoć, butwiejące trawy, mgły), lecz dzięki obrazowaniu i emocjonalno-zmysłowej obserwacji szczegółów chłodny wieczór rozjaśnia ciepło rodzinnej więzi. Korusiewicz zawsze stara się zachować równowagę między obrazowaniem aluzyjno-metaforycznym a realistyczną reprezentacją rzeczywistości. Podmiot jej wierszy odbiera świat wszystkimi zmysłami. Słuch rejestruje poplątane głosy ludzi, kaszel i dalekie beczenie owiec – te „żywe” głosy płyną dalej (dokąd?), gdyż przenosi je „zmruszała łódź powietrza”. Tę metaforę – utrzymaną w guście klasycystycznym – kojarzę z „sunącymi ku nieznanym wybrzeżom” obłokami Herberta (*Obłoki nad Ferrarą*, R). Siedzących na tarasie przed chłodem i wilgocią chronią swetry i peleryny. Z gór ścieka nie błoto, lecz „grząska wilgoć”, a w butwiejących trawach, zapewne zielono-brązowych, „kwitną zielone blaszki ostrokrzewu” [wyróżnienie – A.W.]. Wieczór, późna jesień, gnilny zapach butwienia/murszenia/organicznego rozpadu form biologicznych jest zapowiedzią zbliżającej się zimy, lecz spojrzenie obserwatora wyłapuje elementy zawsze zielone. Czerni, szarości i brązom (możemy się ich domyślać) malarskie „oko” poetki przeciwstawia żółte kubki i wiśniową herbatę. Kolor żółty – jak cytryna – zawsze emanuje światłem, a zapach wiśni jest esencją dojrzałego lata (z uwagi na kulisty kształt i smak).

Szczególną uwagę zwracam na kolory, którymi Korusiewicz „maluje” poetyckie obrazy. Formuła tytułowa – *Majolika* – podpowiada odbiorcy klucz interpretacyjny; warto czytać tom w korespondencji z renesansowym fajansiem, wyrabianym pod wpływem ceramiki wschodniej, który

słynie z bogatej kolorystyki i do dziś zadziwia malarskim kunsztem. W formowaniu malarskiej wyobraźni Korusiewicz miały udział studia plastyczne (dyplom z grafiki komputerowej), sztukę poetyckiego operowania słowem kształciła, czytając (między innymi) Herberta i tłumacząc poezję angielską, natomiast studia filozoficzne skłaniają do pytań metafizycznych, etycznych, estetycznych.

W utworze *Wieczorem u podnóża góry* uważne, malarskie „oko” obserwatora wyłapuje wieczorne światła, na scenie tarasu ojciec nalewa herbatę, bawią się córki, Ania skacze, Agnieszka „brudną łapką rozkruszyła ciasto”. Późnojesienny wieczór emanuje ciepłem rodziny i ten obraz na zawsze utrwala „majolikowa” kreacja wspomnienia.

W tomie często powraca motyw rodziny, o której autorka pisze w perspektywie prywatnej i kulturowej. Dziedzicząca po Maryi imię, dobrze zorientowana w historii włoskiej sztuki, Korusiewicz bardzo ceni madonny późnośredniowieczne i wczesnorenesansowe. To upodobanie do włoskiej ikonografii łączy ją z Herbertem. Nieprzypadkowo wiersz zatytułowany *Madonna Miłosierdzia (malarz nieznan, XV w.)* opatrzyła dopiskiem: „pamiętając o Zbigniewie Herbercie”. Dobrym komentarzem do jej wierszy o Madonnach jest fragment eseju Herberta *Siena*: „Trzy ogromne Madonny w Uffizi Cimabuego, Duccia i Giotto są [...] ciężkimi i dojrzałymi owocami bizantyńskiego drzewa (BO 73)”. Poetka też odwiedza galerię Uffizi, od włoskich mistrzów uczy się technik malarskich. W swoich pracach plastycznych – załączonych jako ilustracje do *Majoliki* – wykorzystuje sienneńskie żółcienie i brązy. W omawianym wierszu czytamy: „Cimabue maluje ochrą płaszcz Madonny” (*Wieczorem...*, M). Ochra to pigment z glinki o barwie żółtobrunatnej (od żółtej do brązowej), a trzynastowieczne obrazy Cimabuego – malarza tronujących Madonn, najstarszych na terenie Toskanii, które stały się wzorem dla późniejszych artystów sienneńskich, na przykład Duccia – ujawniają związek jego stylu z malarstwem bizantyjskim. Korusiewicz – jak Herbert – zatrzymuje się na mistrzu najstarszym. Uwagę poetki przyciąga żółto-brązowy płaszcz Madonny (zapewne z Galerii Uffizi, bo ta z Luwru ma płaszcz ciemnobłękitny), płaszcz malowany ochrą (kolorami światła i ziemi), najbliższy jej estetyce.

W *Madonnie Miłosierdzia*, wierszu inspirowanym dziełem nieznanego malarza szesnastowiecznego, mamy wyraźnie dwa plany. Na pierwszym planie Madonna siedzi na skraju krzesła i „rozczesuje kasztanowe włosy”. Czytelną aluzją do twórczości Herberta jest tutaj obraz tła:

w błękitnym oknie wolno suną weneckie obłoki
 (dostojne i sztywne posuwają się na sznurkach wiatru
 jak listy)
 [...]

i aniołowie wolno suną po błękitnym niebie [wyróżnienia – A.W.].

Wolno płynące obłoki znów kojarzę z *Obłokami nad Ferrarą* (pamiętam, że zobaczył je Herbert na obrazie Domenica Ghirlandaia). Korusiewicz patrzy jak Herbert, mówi cytatem (aluzję zaznaczyłam drukiem rozstrzelonym) i mogłaby za Mistrzem powtórzyć: „suną wolno / lecz pewnie / ku nieznanym / wybrzeżom” (*Obłoki nad Ferrarą*, R). Jej upodobanie do malarstwa późnego średniowiecza i renesansu też wynika z tęsknoty za harmonią i stałością. Podobnie jak Herbert ceni wzrok i dotyk, opowiada się po stronie sztuki szukającej natchnienia w świecie zewnętrznym. Sztuki wolnej od ekspresji, „bebeczów”, szalonej wyobraźni. Herbert u Starych Mistrzów pobiera lekcję estetyki umiaru i skromności, podziwia pokorę anonimowych twórców średniowiecznych, którzy „obywali się bez imion // ich sygnaturą były / białe palce Madonny” (*Dawni Mistrzowie*, ROM). Korusiewicz – podobnie jak Herbert – emocje wyraża pośrednio, poprzez opis dzieła sztuki czy sytuacji, historię zasłyszaną w podróży lub będącą fragmentem kroniki rodzinnej. W jej grafikach najważniejsze są kolory ziemi – te z glinki – brązy, beże czy różne warianty ochry, rozjaśnianej bielą, natomiast w jej „ekfrazach” dawnych mistrzów dominuje kolorystyka bizantyjska (głównie złoto).

Majolikę otwiera wiersz *Vermeer (1658)* – poetycka interpretacja *Nalewającej mleko*. W *Pokoju umebłowanym* (HPG) Herberta uwagę podróżnego przyciąga reprodukcja siedemnastowiecznego obrazu. Podążając za „złotym światłem”, podróżny opuszcza wnętrze hotelowe, na moment poddaje się iluzji obrazu, wchodzi do „wnętrza holenderskiego”, zanurza się w ciepły, złoty, nieprawdziwy świat (czułość, słodycz, wieczność). Herbert na wstępie zderza mrok z „warkoczem mleka”, potem wymienia znaczące świecące rekwizyty: „na stole nóż serweta / chleb ryba pęczek cebuli”. Korusiewicz też zaczyna od mleka: „Nalewająca mleko nie uroni kropli”, a następnie wymienia detale: „chleb, stół, dzban i misa”. Mając w pamięci inne aluzje do tego obrazu (na przykład *Vermeer* Wisławy Szymborskiej z tomu *Tutaj*), nie mogę oprzeć się wrażeniu, że poetka świadomie wskazuje tropy wcześniejszych ujęć ekfrazystycznych. Świat na obrazie jest sztuczny, ale ciepły (jak chleb) i złoty (jak jabłko), prowadzi

patrzącego w przestrzeń mitu. Korusiewicz też „myśli kolorami” – na początku: „W szarym świetle poranka czysta żółć rękawa”, w finale: „farba na brzegu pędzla co rozkwita // prosto w błękit”. Jej interpretacja mocno podkreśla wartość zatrzymanej chwili, której nie zakłóci „żaden zmierzch” czy szept. Skupienie, doskonałość, cisza, „cień perły” – każdy z tych motywów prowadzi w stronę Jana Vermeera i komentatorów jego sztuki, lecz autorka elegijnej *Majoliki*, intensywnie myśląc o zimie, szczególną wartość przypisuje bieli. Z obrazu Vermeera wydobywa biel mleka i biel krochmalonego czepka, a ponieważ z jasną strużką mleka kontrastuje ciemne wnętrze dzbanka, kontemplacja obrazu prowadzi w obszar medytacji egzystencjalno-metafizycznej:

W mrocznym tunelu dzbanka drzemie nienazwane
Ciemny rytuał przejścia gdzieś na inną stronę
(*Vermeer (1658)*, M)

Na płótnie Vermeera „krochmalona biel płótna” (czyli czepki) rzuca cień na twarz dziewczyny nalewającej mleko, poza obrazem „biel płótna kryje twarz” [wyróżnienia – A.W.] zmarłego (aluzja do pochówku Chrystusa). Wielofunkcyjny motyw płótna łączy życie, śmierć, sztukę, ewangelię. Biel (symbol doskonałości, czystości, Baranka, duchowości, śmierci...) jest tutaj łącznikiem między sztuką i życiem, wiąże utrwaloną na obrazie metafizykę codzienności z tajemnicą „przejścia”. Medytację bieli pointuje farba rozkwitająca „prosto w błękit”.

Z arcydzieła Vermeera poetka wydobywa biel, żółć i czułość. Zawsze powściągliwa w wyrażaniu uczuć, autorka *Majoliki* na wszystko patrzy z czułością. Cechuje ją zmysłowe otwarcie na ludzi, zwierzęta i otaczające ją przedmioty, a źródłem czulej (współodczuwającej) wrażliwości są miłość, przyjaźń, przywiązanie, pamięć o najbliższych, zdolność wybaczenia, współczucie, wszystkie dobre emocje, o których nie mówi się wprost. *Śmierć Prokris* (M), z dopiskiem: „wg obrazu Piera di Cosimo, ok. 1490” – poetycką interpretację śmierci wtopionej w sienneński pejzaż (obok ciała zmarłej rosną żółte kwiatki), przechodzącej w życie „od źdźbła do źdźbła”, zamyka lakoniczny komentarz: „jest litość”.

W utworze *Płótno* czułą uwagę patrzącej na *Bitwę pod San Romano* Paola Uccella przyciąga „posłaniec ledwie zaznaczony bielą” [wyróżnienia – A.W.], postać prawie niewidoczna, uchwycona w urwanym geście uniesionej stopy. W wierszu *Vermeer*, z którego można wyprowadzić niepisany „program” poezji Korusiewicz, dziewczyna czule i uważnie,

by nie uронić żadnej kropli, „czuwa nad biegnącą bielą” mleka i życia (rodzi, karmi, omywa rany, wita zmarłych), z czułością patrzy na nią malarz i równie czułym (wrażliwym, nie czułościowym) spojrzeniem obejmuje tę postać Maria Korusiewicz.

W jej poetyckim słowniku „czułość” – jako postawa wobec świata – zajmuje miejsce szczególnie uprzywilejowane. W przywołanym wierszu czułości kobiecej odpowiada „czułość ostateczna”, która „tkwi w porządku Rzeczy”. Nie wiążę z czułością cechy specyficznie kobiecej³ (w wierszach Korusiewicz „kobiece” wymaga osobnego studium), tym bardziej, że zmierzam w stronę ironicznej *Czułości* (EB) Herberta:

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam
czułości do kamieni do ptaków i ludzi

Czułość podszytą dobrymi emocjami i późnojesienną zadumą nad przemijaniem odczytuję w przywołanym wcześniej wierszu *Wieczorem u podnóża góry* – chłodny zmierzch rozjaśniają żółte kubki z dymiącą herbatą i ciepło rodzinnego spotkania. Gdy świat otula mgła i traci on kontury, obecność zebranych na tarasie „drży / miękko niczym płomień późno zapalonej świecy” (*Wieczorem...*, M). Porównując tę obecność do drżącego płomienia świecy, poetka operuje światłocieniem, podkreśla kruchość i nietrwałość istnienia. Elegijna zaduma prowadzi w stronę refleksji nad tym, co już nieobecne: „to tu biegnie granica czasu”, za którą rozciąga się niepamięć o tym, co minęło.

„Tu”, czyli gdzie? W dolinie u podnóża góry – konkretnej i symbolicznej (podróż w kierunku wertykalnym). Ta chwila – szczególna, utrwalona w wierszu – przywodzi myśli o ziemi, śmierci, przemijaniu, zapominaniu. Za „granicą czasu” znika pamięć o początkach naszej kultury. Z niepamiętanej przeszłości poetka wybiera: biblijną historię Jonasza, średniowieczny poemat o czarnej śmierci i tronu Madonny Cimabue. Co ważne, określenie „syn Amittaja” jest aluzją podwójną – do Biblii i *Jonasza* (SP) Herberta. Wyjściowe „nie pamiętam” wprowadza zdarzenia zapisane w księgach i kronikach, które dla współczesnych

³ Zob., co na temat czułości pisze P. Augustyniak, *Wersety panteisty. Ontologiczne przesłanie Zbigniewa Herberta* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 85. Herbertowską czułość wskazywano wielokrotnie. Zob. także *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.

nie mają znaczenia. Sądząc z wielości obecnych w *Majolice* odniesień do średniowiecza, można wnioskować, że tę epokę Korusiewicz ceni bardziej niż inne. Przypowieść o Jonaszu, czternastowieczny poemat o dżumie i obraz *Cimabue* to teksty kultury stojące u podstaw chrześcijańskiej Europy, kształtujące postawy, przenoszące kodeks wartości i szacunek dla „rzeczy pierwszych” (najważniejszych).

W syntetycznym skrócie Korusiewicz „streszcza” dzieje cywilizacji, od założenia Babilonu do zbudowania Nowego Jorku minął szmat czasu. Co zostało po Bramie Boga i cywilizacji babilońskiej? Pod koniec XIX wieku niemieccy archeolodzy odkryli Bramę Isztar, mury obronne i ziggurat kojarzony z biblijną wieżą Babel. Odkrycie ruin Babilonu interesuje tylko badaczy starożytności – dzisiaj to miasto tyle znaczy, co powszechnie nieznane włoskie miasteczko Carmine. W wierszu poetki „myślącej kolorami” Carmine koresponduje z ochrą *Cimabue*. Ochrą, która stała się symbolem życia, to glinokrzemian charakterystyczny dla malarstwa Sieny. Po podgrzaniu ten pigment pochodzący z brunatnej glinki daje kolor pomarańczowy lub czerwony. Czy Carmine wzięło nazwę od ochry? Żadna z tych informacji nie jest obojętna, jeśli chcemy uchwycić bogactwo skojarzeń. Lektura wierszy Korusiewicz wymaga uważności. „Nie pamiętam” wprowadza szereg wyliczeń, z których każde domaga się osobnego komentarza, a pominięcie jednej „cegiełki” musi zubożyć rozumienie „wyliczeniowej” sekwencji. Domyślamy się, że Nowy Jork podzieli kiedyś los Babilonu, ale nie to jest najważniejsze.

Refleksja podmiotu skupia się na utracie „rzeczy pierwszych” (biblijne, platońskie...). W starożytności i średniowieczu „ciemność” rozjaśnia *sacrum*, a współcześnie? By zrozumieć, dlaczego „rzeczy pierwsze” zniknęły w plastelinowych garnuszkach, trzeba wiedzieć, czym jest metaweryzm. Piotr Szmítka⁴, przyjaciel Marii Korusiewicz, który będąc dzieckiem, bawił się plasteliną, wyrósł na „Wielkiego Metawerystę”. Sformułował program kierunku określającego sposób przedstawiania świata wynikający z obserwacji rozwoju technik rzeczywistości wirtualnej. Ten kierunek pojawił się w sztuce na przełomie lat 80. i 90. Gdy Jean Baudrillard publikuje *Simulacres et simulation* (1981), hasło: „Rzeczywistość nie istnieje”, poparte efektami wirtualizacji, robi zawrotną

4 Na przełomie wieków XX i XXI metaweryzm, jako przedmiot z zakresu estetyki, pojawił się w programie studiów filozofii Uniwersytetu Śląskiego (Maria Korusiewicz ma doktorat z filozofii).

karierę. Zniesienie wszelkiej referencyjności otwiera epokę symulacji. Jeśli twórca produkuje symulakra, a rzeczywistość kopiuje sztukę, to do prawdy prowadzi fikcja. Nie tu miejsce, by rozwijać kwestię meta-weryzmu, której Korusiewicz nie podejmuje. Swoje stanowisko w tej sprawie wyraża pośrednio, żałując bezpowrotnie utraconych „rzeczy pierwszych”. Powtórzenie: „Rzeczy pierwsze odeszły”, „Rzeczy pierwsze zniknęły”, odbieram jako dyskretną lamentację. Bez odniesienia do Rzeczywistości i Prawdy (Słowa) świat nie ma nazwy, rozplywa się we mgle („wielki parujący obłok”).

Ostatnim ważnym elementem łączącym poetkę z Herbertem jest symbolika miejsca (*U wrót doliny*, HPG, to jeden z najpopularniejszych jego wierszy). W sensie dosłownym mowa o domu rodzinnym usytuowanym w dolinie u stóp góry, trudno jednak pominąć przestrzenną symbolikę góry (transcendencja, bliskość Boga) i doliny (ziemski padół). Wieczorem, gdy mgła przesłania górę, szczyt znika z pola widzenia, patrzącemu wydaje się, że kobieta z wiadrami „schodzi z nieba”. Góra znika, a „sinawe wiadra” złowróźnie dzwonią. Na zmysłową percepcję świata nakłada się zaszyfrowana refleksja o zimie, śmierci, przemijaniu, zagubieniu współczesnego człowieka, który nie wie, dokąd zmierza „parujący obłok” świata. Przed tym, co nieuniknione i niewiadome, ratuje go majolikowy obraz utrwalonej chwili zwyczajnego wieczoru – z gorącą herbatą i „brudną łapką” dziecka.

Jeśli do „rzeczy pierwszych” zaliczymy wartości przekazywane ikonograficznie, to miejsce pierwsze poetka oddaje rodzinie, czułości, liłości. Wprawdzie dedykowana Herbertowi *Madonna Miłosierdzia* zdecydowanie różni się od *Madonn* Herberta (*Wit Stwosz: Usnięcie NMP*, ENO; *Madonna z lwem*, HPG), tym, co je łączy, jest zakorzenienie w ziemskim konkrecie⁵. Kobieca, majolikowa kreacja Korusiewicz – bliska egzystencjalnemu doświadczeniu – emanuje rodzinnym ciepłem, radością i harmonią. *Madonna* czesze kasztanowe włosy, grzebień „złobi złote bruzdy, Dzieciątko uśmiecha się do kota, aniołowie, śpiewając, „otwierają złociste usta w wielkie O” [wyróżnienia – A.W.]

5 Interpretator wierszy Herberta pisze: „W obydwu utworach nieobecność perspektywy rajskiej służy postawieniu pytania o wiarygodność wyobrażeń religijnych ujawniających się w dziełach sztuki. Wiarygodna jest zaś w tej poezji wizja zakorzeniona w ziemskim konkrecie, egzystencjalnie bliska człowiekowi”; T. Garbol, „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 220.

Do ekfrazy weneckiej *Madonny Miłosiernej* poetka dodaje *quasi-rzeczywiste tło rozciągające się poza płótnem, na którym umieszcza głodne chude psy, dziewczynkę i postać Herberta: „w białym garniturze podparty na lasce osłaniając dłonią oczy / patrzy ku nam”*. Pamięć o Zbigniewie Herbercie można odczytywać dwojako. Po pierwsze, literalnie, stojąca przed obrazem ujrzała w oddali jego sylwetkę – nie wiadomo, czy było to złudzenie, czy też faktyczna obecność, ważne, że we wspomnieniu są w tym miejscu razem. Po drugie, metaforycznie, w sensie „meta” (metaliteratura, metasztuka) – gdy czytamy ekfrastyczne wiersze Korusiewicz, mimochodem przypominają się *Dawni Mistrzowie* i zmysłowe opisy dzieł w esejach Herberta, charakteryzujące się takimi cechami jak: „zmysłowość i uchwytność, nadzwyczajne wyczulenie na kolor, światło i teksturę”⁶. Niejednokrotnie ascetyczny w poezji, w esejach Herbert ujawnił się jako historyk sztuki i wrażliwy, zmysłowy odbiorca sztuki sienneńskiej. Fascynowało go malarstwo ducento, ponieważ „bliskie było mozaice, plamy barwne inkrustowały płaszczyznę, miały twardość alabastru, drogich kamieni, kości słoniowej” (*Siena*, BO 75). Podziwiał malarzy operujących czystą kolorystyką, zmysłowością i tak zwaną ziemskością (malarze renesansu, Holendrzy), na przykład w dziełach Piera della Francesca odnajduje cechy, które „ceni najwyżej: opanowanie, ciszę i dystans, a więc rysy pozwalające artyście ustanawiać *lucidus ordo* ponad «walką cieni, konwulsjami, hałasem i wściekłością»”⁷.

Korusiewicz łączy z Herbertem nie tylko podziw dla Duccia i Piera della Francesca, ale też tęsknota za utraconym „obrazem świata” (harmonia, radość, pokora) oraz bliskość doznań zmysłowych z wrażeniem estetycznym. Jej „majolikowa” estetyka koresponduje ze stosunkiem eseisty Herberta do sztuki zorientowanej na rzeczywistość zewnętrzną. Nie pociąga ich romantyzm, nie robi na nich wrażenia sztuka współczesna, oboje szukają inspiracji w sztuce dawniejszej, szukającej „natchnienia” w codziennych sytuacjach i otaczających człowieka przedmiotach. *Madonna Miłosierdzia* nie buja w obłokach, siedzi na brzegu krzesła i czesze włosy, kobieta nalewająca mleko zajmuje się

6 B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000, s. 217. Zob. także: *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

7 B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta...*, s. 223.

przygotowaniem posiłku – w estetycznej kontemplacji tych obrazów odbiorcę „atakują” rozświetlone konkrety, na moment przenoszące go w świat ciszy, oferujące chwilę wytchnienia od zgiełku naszej współczesności. Korusiewicz – jak Herbert – unika abstrakcji, jej monologi często zaczynają się od kontaktu ze światem widzialnym (pejzaż za oknem czy na płótnie). Poetka zapisuje to, czego doświadczyła, i ceni sztukę „z wędzidłem” (umiarkowaną, powściągliwą).

Pomijam „zaszyfrowane” między wierszami kwestie filozoficzne, gdyż to osobny temat – ważny, trudny, ironicznie potraktowany w zamykającym *Majolikę* wierszu *Motto na koniec*: „ile filozofii / się rozchichotało”. Przewrotność wyraźnie sygnalizuje tytuł (motto na końcu?), a w strofie ostatniej osobom patrzącym w wodę (motyw odbicia) świat przewraca się do góry nogami. Nieufna wobec intelektualnych abstrakcji, zdecydowanie większą wartość poetka przyznaje sztuce. Komentarzem do tego, co o sztuce myśli, niech będą odnoszące się do Herberta uwagi Bogdany Carpenter:

Podczas gdy filozofia porusza się w świecie, który jest „nieważki i przeźroczysty”, sztuka trwa blisko fizycznej i dotykanej rzeczywistości przedmiotów. Trzyma się z dala od „zabójczych abstrakcji” filozofii, jej idee „kiełkują z rzeczy”...⁸

Obok zaufania do konkretnych przedmiotów, [...] zainteresowanie sztuką jest inną drogą poszukiwania wartości stałych, absolutnych i wiecznych⁹.

Marię Korusiewicz ze Zbigniewem Herbertem łączy zapewne więcej, niż udało się tu pokazać. U podstaw ich klasycyzującej „filozofii kultury” stoją: fascynacja antykiem, czytanie Księgi, tęsknota „barbarzyńcy” za wartościami, które przechowuje „ogród sztuki”. Jej pamięć o Herbertcie nie sprowadza się do repetycji czy dialogów z Mistrzem. Łączy ich poetyka umiaru i podziw dla dawnych mistrzów, którzy ochrą mało-wali ziemskie *sacrum*.

⁸ Tamże, s. 224.

⁹ Tamże, s. 225.

Bibliografia

- Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.
- Augustyniak P., *Wersety panteisty. Ontologiczne przesłanie Zbigniewa Herberta* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Carpenter B., *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki* [w:] *Poznanwanie Herberta 2*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000.
- Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar przy współud. M. Cichej, Lublin 2005.
- Garbol T., „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.
- Korusiewicz M., *Majolika*, Katowice 2010.
- Machnik-Korusiewicz M., *Tajemnica korespondencji*, Warszawa 1991.

Radosław Sioma

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

„Źródło nieba na ziemi”

Metafizyka zachwytu: Miłosz – Herbert (rekonesans)

Bezruch (okulocentryczne pożądanie)¹

W późnym, szczerym utworze o długim tytule: *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, Czesław Miłosz konstatuje niemożność oddzielenia zachwytu od pożądania, przynajmniej na tym ziemskim padole. Źródłem działalności poety – „układania scen tej ziemi” – jest tutaj swoisty panerotyzm, zachłanna wyobraźnia erotyczna. Wydaje się zarazem, że rozumienie erotyczności zredukowane jest w tym utworze do pożądania, nie tylko seksualnego. Zachłanny eros rozporządza wyobraźnią poety – który nie potrafi spojrzeć bezinteresownie na świat, pożąda wszystkiego, nie jakichś konkretnych przedmiotów lub ciał, choć o takich właśnie jest mowa, gdyż rzeczy świata tego – przekonuje Miłosz – są jedynie egzemplifikacją nienasyconej erotycznej wyobraźni. Na tym zdaje się polegać paradoks: pornograficzne pożądliwe marzenia dojrzałego mężczyzny nie odnoszą się do, podkreślmy to, kobiecych ciał, ich konkretnych podglądanych części, lecz są egzemplifikacją swoistego totalnego pożądania świata.

Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną, ale dalej są
nienasycone.

Widzę ich nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych
tkaninach,
Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołyszany
marzeniami porno.

Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości.

¹ Zob. K. Van Heuckelom, *Poetry in the Era of Ocularcentrism: The Lux/Lumen Opposition in the Work of Czesław Miłosz*, „The Polish Review” 2005, nr 2.

Nieprawda, robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny tej ziemi
z rozkazu erotycznej wyobraźni.

Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego, a one są jak znak
ekstazy obcowania [wyróżnienia – R.S.]².

Proza ta pochodzi z tomu *T0*, opublikowanego w 2000 roku, gdy Miłosz miał blisko dziewięćdziesiąt lat. Znakiem ekstazy obcowania ze światem stają się erotyczne przestrzenie: ciała, pośladki, nogi i uda młodych kobiet (na płeć wskazuje strój), zdepersonalizowane, pozbawione swojego oblicza właśnie przez pożądanie, czyli pragnienie posiadania. Wbrew bezpośredniej deklaracji poety konflikt przebiega nie tyle między bezinteresownością kontemplacji a konsumpcyjnym podejściem do rzeczywistości, co dotyczy niemożności odczuwania niewykłanego w pożądanie bezinteresownego odniesienia do ciała płci przeciwnej, a szerzej, w ogóle do świata. Miłosz broni się przed biologicznym (dziś pewnie powiedzielibyśmy, „socjobiologicznym”) rozumieniem pożądania, łączącym je z młodością, próbuje wydestylować to pragnienie z cielesności. Aporia, w którą się wikła, polega na próbie usprawiedliwienia pożądania, próbie przedstawienia jego dwoistości jako, z jednej strony pornograficznej, by użyć określenia samego poety, starczej lubieżności, z drugiej – oczyszczenia go z zarzutu pożądlivosti przez uczynienie erotycznego pragnienia kobiecych ciał (czy może niektórych tylko ich części) składową „wszechpożądania”, pożądania wszystkiego, u podstaw czego tkwi wspomniana wyżej, swoście pojęta erotyczna wyobraźnia.

Tomasz Tomasik w artykule *Czy Pan Cogito rozmyśla o seksie?*³, traktującym o problematyce seksualności w poezji Zbigniewa Herberta, zwracał uwagę, że mimo przemian obyczajowych, które zaszły w kulturze drugiej połowy XX wieku, „Miłosz ze swoim ekshibicjonizmem nie jest reprezentantem większości”, i wskazywał przy tym nieliczne precedensy takiej postawy szczerości (Philip Larkin, Andrzej Bursa czy Tadeusz Różewicz). Omawiany tekst Miłosza przywołany zostaje jednak po to, by orzec, że

Zbigniew Herbert w swojej poezji nigdy nie dokonał czy też nie pozwolił sobie na aż tak „uczciwe opisanie siebie samego” jak Miłosz, nigdy nie zdobył się

² C. Miłosz, *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 97.

³ T. Tomasik, *Czy Pan Cogito rozmyśla o seksie? Cieleśność, płciowość i erotyzm w twórczości Zbigniewa Herberta (preliminaria)*, „Ruch Literacki” 2013, z. 1.

na tak daleko posunięty ekshibicjonizm. Z pewnością było to wynikiem jego zasad. Żona poety, Katarzyna Herbert, wspominała: „Zbyszek był dyskretny. Bardzo dbał o swoją intymność”⁴. I rzeczywiście, Pan Cogito rozmyślał o wielu istotnych sprawach: o cierpieniu, o myśli czystej, o magii, o piekle, o postawie wyprostowanej, o wyobraźni, o cnocie, o eschatologii, o krwi, o muzyce itd. Ale nigdy w sposób bezpośredni o seksie, tym bardziej w wersji „marzeń porno”⁵.

Z pewnością taki ekshibicjonistyczny opis w poezji Herberta się nie pojawia, jest to poeta o wiele bardziej dyskretny, choć nie znaczy to, że w jego twórczości nie ma erotycznej, miłosnej ekstazy⁶.

W swojej szczerości Miłosz wydaje się wyjątkowy, z drugiej strony jednakże jego usprawiedliwienie pożądliwości – a jest nim bez wątpienia zacytowana proza – zalicza się do dość dużej grupy utworów, które odcinając się od erotyki pojętej sentymentalnie, koncentrują się na rozkoszy seksualnej. Liryka seksualnej ekstazy rozpoczyna się w Młodej Polsce i ma swoich mniej lub bardziej znakomitych przedstawicieli. Należy do nich nie tylko Tadeusz Różewicz, wymieniony przez Tomasika jako poeta, który „w sposób niezwykle wnikliwy opisywał [...] dramat uwikłania człowieka w płęć”⁷, ale i Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Bruno Jasiński, Emil Zegadłowicz i inni. Podobnie jak Tomasik jednak przytaczam tekst Miłosza, by mówić o Herbercie i skonstruować rozumienie rozkoszy erotycznej i estetycznej, właśnie w tym swoistym *experimentum crucis* kontemplacyjnej bezinteresowności, którym jest konfrontacja z pięknem ludzkiego, w tym przypadku kobiecego, ciała. Doczytajmy do końca prozę Miłosza:

Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu.

4 *Pani Herbert. Z Katarzyną Herbert rozmawia Jacek Żakowski*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 303, s. 10.

5 T. Tomasik, *Czy Pan Cogito...*, s. 64.

6 Zob. Z „*Erotyków*” Pana Cogito (UR), *Alienacje Pana Cogito* (PC), *Różowe ucho* (HPG).

7 „[...] nie stroniąc przy tym od dosadnego erotyzmu wyrażającego się także poprzez wulgaryzmy i zwroty obsceniczne”. T. Tomasik, *Czy Pan Cogito...*, s. 65. Jeden z najciekawszych tak w swej zmysłowości, jak i subtelności opisów seksualnej ekstazy znajdziemy w poezji Anny Świrszczyńskiej. Mam na myśli, na przykład, takie wiersze jak: *Język dzikiego kota*, *Migocą wnętrza*, *Kobieta rozmawia ze swoim udem*, *Pierwszy madrygał*, *Drugi madrygał* (zbiór *Jestem baba z 1972 roku*).

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj, tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.

Zmieniony w samo patrzeć, będę dalej pochłaniał proporcje ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie, całą niepojętą, niepojętą mnogość widzianych rzeczy [wyróżnienia – R.S.].

Podkreślimy przeciwstawienie ziemskiej pożądlivosti (voyeurystycznego apetytu) i wyzwolonej z „tępych zmysłów” i „ociężałych kości” niebiańskiej, niemożliwej do zrealizowania w życiu doczesnym zdolności do bezinteresownej kontemplacji, do „samego”, czyli oddzielnego od pożądania, „patrzenia”, przeciwstawienie, które u Miłosza przyjmuje postać alternatywy rozłącznej – „albo-albo”, w której ziemskość z konieczności spleciona z pożądaniem wyklucza się z czystym zachwytem, możliwym dopiero na tak zwanym tamtym świecie czy w „drugiej”, by użyć innego określenia Miłosza, niebiańskiej „przestrzeni”. Zarazem jednak nawet „tam” to czyste patrzeć podsyte jest pożądaniem, gdyż mówi się przecież o pochłanianiu niepojętej mnogości widzianych rzeczy. Jakby żadna z nich nie była istotna sama w sobie, a jedynie jako coś, co sycić będzie niezaspokojony głód patrzenia. W metaforze pochłaniania (apetytu) podstawą wydaje się kierunek do wnętrza (sprawienie, że coś, co jest na zewnątrz, niezależnie od siebie przemieści się do wnętrza; to, co nie jest ze mnie, znajdzie się we mnie) oraz seksualny wymiar konsumpcyjności. Miłosz zatrzymuje się – w tej prozie – na granicy „pornograficznego” przedstawienia: statyczne pożądlive „ego” nie transcenduje ku inności (tajemnicy) percypowanych przedmiotów i ludzi; pozostając w bezruchu, pochłania wyobrażenia⁸.

Ruchomy bezruch (zachwyt i pożądanie)

Jeżeli w prozie autora *Trzech zim* połączone zostały ze sobą dwa rozumienia zmysłowości: dominujące seksualne oraz estetyczne, to wśród późniejszych wierszy Herberta jest taki, w którym próbuje się wyzwolić

⁸ Ten apetyt ma, jak się wydaje, pewien „posmak” hedonistyczny, by jednak nie rozstrzygać z góry sprawy, warto go zestawzić z Herbertowskim „głodem rzeczywistości” (wyw 35). Można by zadać na w półretoryczne pytanie, czy bardziej realni jesteśmy, ulegając temu głodowi, czy nie ulegając?

czy oddzielić zachwyty od pragnienia seksualnego posiadania. Jest to *Przysięga* z tomu *Rovigo* (1992). Aby nie być dla Miłosza niesprawiedliwym, należy jednak przypomnieć wcześniej jeden z jego najbardziej znanych utworów, mianowicie powstałą w roku 1954 prozę *Esse*. Jakże odmienna jest tu postawa wobec kobiecego piękna, nieopisywalnej – tym razem twarzy, kontemplowanej w wagonie paryskiego metra. Przeświadczenie o nieopisywalności postrzeganego zjawiska idzie w parze z doznaniem tajemnicy. Przepełniona zachwytem kontemplacja jest zarazem epifanią⁹. Zacytujmy ten znakomity tekst w całości.

Przyglądałem się tej twarzy w osłupieniu. Przebiegały światła stacji metra, nie zauważałem ich. Co można zrobić, jeżeli wzrok nie ma siły absolutnej, tak, żeby wciągał przedmioty z zachłystaniem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka? Lekko zadarty nos, wysokie czoło z gładko zaczesanymi włosami, linia podbródka – ale dlaczego wzrok nie ma siły absolutnej? – i w różowawej bieli wycięte otwory, w których ciemna błyszcząca lawa. Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat. Mieć. To nawet nie pożądanie. Jak motyl, ryba, łodyga rośliny, tylko rzecz bardziej tajemnicza. Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazwania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem – ona jest. Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysięczne pochody, skaczcie, rozdierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: jest! I po co zapisano stronice, tony, katedry stronice, jeżeli bełkoce, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z ilu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyłe pustyni, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: jest?

Wysiadła na Raspail. Zostałem z ogromem rzeczy istniejących. Gąbka, która cierpi, bo nie może napełnić się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami.

*Brie-Comte-Robert, 1954*¹⁰

Esse to utwór o wiele bardziej dynamiczny brzmieniowo niż *Uczciwe opisanie*. W tym ostatnim forma prozatorska jest spowolniona interliniami, monotonna i jednolita, w swym dostojnym spokoju jakby rezygnująca z pogoni za rzeczywistością. Z kolei w *Esse* składnia powtórzeń, wykrzyknień, pytań i parataks wprowadza niepokój – nie wiadomo do końca, czym spowodowany, uniesieniem zachwyty czy napięciem

⁹ Na temat epifanii w poezji Czesława Miłosza zob. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4–5.

¹⁰ C. Miłosz, *Esse* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987, s. 47.

między tą epifanią a pragnieniem posiadania, jakby przedseksualnego, którego pogłos jest w tekście wyraźnie widoczny. Miłosz mówi, że to nie jest pożądanie, ale dlatego, jak się wydaje, że rozumie je przede wszystkim seksualnie, a nie jako chęć posiadania czegoś. Jakby – inaczej niż w *Uczciwym opisaniu*... – bronił się przed tą emocją, pozwalając zwyciężyć „osłupieniu”, zachwytowi, odczuciu tajemnicy, pewności, że widzi coś, na co nie ma słów w ludzkim języku. Tym razem „ego” jest wytracone z bezruchu, który owładnął nim „nad szklaneczką whisky” (alkohol w poprzednim utworze współtworzy dionizyjski kontekst, będąc może, przynajmniej w jakimś stopniu, przyczyną i erotycznej ekscytacji, i szczerości)¹¹. Podmiot patrzący pozostaje w bezruchu wobec oglądanego „obiekту”, ale przemieszcza się razem z nim wśród ciemności i światła metra. Wielokrotnie powtórzone „jest”, przeciwstawione mnogości istnienia, każe myśleć o metafizyce zachwytu, „osłupienia”, które otwiera na „inny wymiar” istnienia i nie tylko pozwala odczuć niepojętą złożoność i pełnię tego istnienia, ale poczuć się także jej częścią. Tym razem nie mówi się o pochłanianiu „niepojętej mnogości widzialnych rzeczy”, ale o wchłanianiu pojedynczej kobiecej twarzy, i żałuje się, że wzrok nie ma siły absolutnej, „tak, żeby wciągał przedmioty z zachłysznięciem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka?”. Zarazem nawoływanie, by krzyżeć, skakać, rozdzierać ubrania, dąć w trąby i tworzyć tysięczne pochody ma w sobie coś nie tylko ekstazy (obraz ten jest zresztą ekspresją stanu patrzącego podmiotu), ale i radośnie świątecznego, chciałoby się rzec, sakralnego,

¹¹ Dionizyjski, ale zarazem pierwotny, barbarzyński charakter iluminacji w *Esse* przypisywał Bogdan Nowicki: „Gdzie to, co żywiołowe, emocjonalne, aintelektualne, wydaje się przede wszystkim dominować. Gdzie pierwszy bełkot, a nie mowa cywilizacji, najpełniej wyraża zachwyt nad realnością bycia. To pogańskie, atawistyczne ujmowanie trwania jest ważnym wyróżnikiem poezji Miłosza”. B. Nowicki, *Smutek epifanii: „Esse” Czesław Miłosza* [w:] *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria druga*, red. W. Wójcik, przy współud. D. Opackiej-Walasek, Katowice 2000, s. 99. Wydaje się, że uniesienie jest właśnie trzeźwe, dalekie od dionizyjskiego szału, czy to alkoholowego, czy to erotycznego, o czym świadczy i to, że mimo iluminacji „przedmiot” zachwytu i podmiot pozostają w oddzieleniu, jedyne, co ich naprawdę łączy, to zgoła mało dionizyjskie „jest”. Także nie o każdym rodzaju uniesienia, emocjonalności czy aintelektualizmu (radości, zachwytu) da się powiedzieć, że jest atawistyczny. (Dodajmy dla jasności, że Miłosz wprawdzie nie mówi o pięknie i o zachwycie wprost, pojawia się jednak określenie „forma idealna”).

choć niekoniecznie zaraz w rozumieniu jakiejś konkretnej religii. Trudno nie czytać tytułowego „jest” także jako aluzji do starotestamentowego imienia Boga. Wraz z uwagami autotematycznymi nawoływanie służy zarazem ekspresji wspomnianego na początku „osłupienia”: język nie oddaje podwójności widzenia, nakładania się tego, co widzialne, i tajemnicy.

Wydaje się, że podobne napięcie między fascynacją erotyczną, wypartą wprawdzie, czy dokładniej taką, za którą wina przerzucana jest na kobietę, a epifanijnym zachwytem występuje w wierszu Zbigniewa Herberta *Zobacz* (ss). Początkowe fragmenty również posługują się elementami zdekonstruowanego języka religii. Wiersz nawiązuje zresztą do liryki petrarkistowskiej¹², z właściwymi jej motywami, tworzącymi topos „pani anielskiej” (*donna angelica*), takimi jak opis oczu, pewne skomplikowanie psychologiczne bohaterki czy wyraz uwielbienia „obiekta” adoracji, wyraźnie idealizowanego. Jak przystało na aluzję, jest ona zarazem modyfikacją; pochwała nieziemskiej urody idzie w parze z krytyką samozadowolenia bohaterki, która nie dostrzega duchowego wymiaru własnego piękna.

Błękit zimny jak kamień o który ostrzą skrzydła
aniołowie wyniosli i bardzo nieziemscy
idąc po szczyblach blasku i po głazach cienia
zapadają się z wolna w urojone niebo
lecz po chwili wychodzą jeszcze bardziej bladzi
po tamtej stronie nieba po tamtej stronie oczu
Nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów
pogrążona w sadzawce leniwego ciała
ty która widzisz wszystko w kolorze swych oczu
i stajesz syta świata – na granicy rzęs

Nienasylenie właściwe „ja” lirycznemu nie kieruje się jednak na nieprzeliczoną mnogość rzeczy, ale jest w początkowych partiach tekstu związane z odczuciem „innego wymiaru” zmysłowości, „tamtej strony oczu”. Uwidacznia się tu bezpośrednio język religii, mowa bowiem o tym, co w metaforycznym sensie nieziemskie. Początkowy obraz stanowi zresztą jedno z wielu studiów zachwyty w ogóle w poezji Herberta i jeden z dwóch zapisów „osłupienia” wobec kobiecego piękna. Trudno pozbyć się wrażenia, że moralizatorskie zakończenie wiąże się ze

¹² Zwróciła na to uwagę Anna Legeżyńska, *Dom na ziemi niczyjej* [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

„stępieniem zmysłów”, a wina za erotyczną fascynację, która wypiera zachwyty, przerzucana jest na kobietę-aniola. Warto jednak zwrócić uwagę na dynamizm obrazu wypełniającego pierwsze sześć wersów, który wyraża zdumiewającą „anielskość” piękna.

Argumentum ex motu

Jak zostało powiedziane, demarkacja zarówno między zachwytem i pożądaniem, jak i między rozkoszą estetyczną i rozkoszą erotyczną zostaje wytyczona w *Przysiędze* Zbigniewa Herberta. Wojciech Gutowski tak pisał o tym wierszu, przywołując zarazem *Esse* Miłosza:

Miłosz uwiecznił niepowtarzalny, indywidualny moment, zapisał niedające się z niczym porównać doświadczenie intensywności, pełni istnienia. Stąd połączenie deskrypcji postaci z ekspresją totalności przeżyć, intymności z perspektywą kosmiczną. U Herberta inaczej. Poeta podróżuje w pamięci, przywołując inspirujące impresje. Ta wielokrotność i powtarzalność fascynujących spotkań z kobietami, podkreślmy, nieutralizowanych w opisie, lecz przybliżonych w ostentacyjnie poetyckich porównaniach, w pewnym stopniu osłabia ich siłę, odbiera im atrybuty esencji bytu. Ciąg wspomnień w *Przysiędze* tworzy pasmo psychicznych doznań, które są wprawdzie ważne, lecz może właśnie z powodu mnogości, „wielkiej liczby”, nie mają tej ontologicznej, bezwarunkowej mocy, jaka cechuje uobecnienie postaci w utworze Miłosza.

Miłosz zespała erogenność obrazu z przeżyciem metafizycznym, uwagę Herberta w jego poetyckich rozliczeniach z pamięcią przykuwa znak, symboliczny skrót, będący tak ważnym i nośnym dla poety ekwiwalentem miłosnych przeżyć w języku kultury: „powtarzam w wiernej pamięci / niezmiennie mistyczne twarze bez imienia // i różę // w czarnych / włosach”.

Warto podkreślić dekonkretyzację wspomnień („niezmienne mistyczne twarze bez imienia”) oraz utrwalenie toposu¹³.

Jak pisałem wyżej, seksualny („erogeny”) aspekt jest w *Esse* prawie nieobecny – deseksualizuje się pragnienie posiadania, podobnym nieporozumieniem wydaje się również czytanie *Przysięgi* jako erotyku, a nie studium zachwyty, które, jak za chwilę wykażę, od „erogennie” rozumianego erotyzmu się dystansuje. Prawdą jest bez wątpienia, że Herbert opowiada o spotkaniach z pięknem z dystansu czasu. Warto jednak podkreślić, że Miłoszowi nie tyle nie udaje się, co właściwie

¹³ W. Gutowski, *Szkic do erotyku (którego nie było?) Zbigniewa Herberta*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. 47, z. 1, s. 129.

nie próbuje on opisywać kobiecego piękna, „tamtej strony oczu”. Oto, co mówi o spotkanej przez przypadek w paryskim metrze „twarzy”: „Lekko zadarty nos, wysokie czoło z gładko zaczesanymi włosami, linia podbródka [...] i w różowawej bieli wycięte otwory, w których ciemna błyszcząca lava. [...] Mieć. To nawet nie pożądanie. Jak motyl, ryba, łodyga rośliny, tylko rzecz bardziej tajemnicza”. Pozostałe partie tekstu opowiadają o żalu z powodu tego, że wzrok nie ma siły absolutnej, o niemożności opisu, wzywają do ekstazy radości, wyrażają osłupienie lub zastępują doznanie tautologicznym prawie powtórzeniem słowa-pojęcia („jest”). Nie sposób ponadto zgodzić się z tym, że róża jest w wierszu Herberta „ekwiwalentem miłosnych przeżyć w języku kultury”. To *rosa mistica*, dlatego właśnie mistyczne twarze – choć pamiętane – pozostają niezmiennie. Wiersz Herberta, mimo dystansu pamięci, cechuje pewne ożywienie, widoczne w wersyfikacyjno-składniowej, ale i obrazowej nadorganizacji tekstu, stanowiące językowy ekwiwalent dynamiki percepcyjnej: obrazów rejestrowanych w ruchu, w podróży, które zjawiają się nagle, by – często równie nagle – zniknąć. To nie okulocentryczna pożądliva wyobraźnia wybiera sobie obiekt oglądu, ale on sam zjawia się, zaskakuje, zdumiewa, rodzi epifanijsny zachwyt, „osłupienie”. *Przysięga*, jak niektóre inne wiersze Herberta¹⁴ (ale i szkice), jest *argumentum ex motu*, z podróży, z przyjęcia innej perspektywy, gdy wyobraźnia wytrącona zostaje ze swoich nawyków i widzi to, czego na co dzień zobaczyć nie może. Niemała część tekstu poświęcona jest nieziemskości czy nierealności piękna:

Nie zapomnę was nigdy panny damy – przelotne –
nagle dojrzone w tłumie na schodach bazarze w labiryncie metra
z okien pojazdów

– jak letnie błyskawice – zapowiedź pogody
– jak krajobraz upiękuszony odbiciem w jeziorze
– jak zjawisko w lustrze
na zaślubinach tego co jest
i tego co zaledwie przeczute
– na balu
kiedy orkiestra gaśnie
a świt stawia w oknach
niezapalone świece

¹⁴ Na przykład *Obłoki nad Ferrarą* (R), *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (ROM).

Zarazem przelotność – która jest również przejawem „ulotności” piękna, ale i, jak zostało powiedziane, percepcyjnej dynamiki, łączy się, jak można sądzić, właściwie nie tyle z ziemskim, co z przyziemnym posiadaniem, także – zjawienie się na krótko: szybkie przeminięcie – z tym, co zmienne, przygodne w relacjach międzyludzkich, z krótkotrwałą „przelotną miłostką”. W pewnym sensie właśnie przewrotnie pojętą przelotnością, choć nie tylko, odżegnuje się Herbert od frazeologicznie utrwalonej pospolitości romansu. Ten wątek prowadzony jest też dalej, gdy poeta czuje się zobowiązany podkreślić, że to, czym go w tych spotkaniach obdarza świat, nie należy do niego (figura bezinteresowności):

Nie zapomnę was nigdy – czyste źródło radości – żyłem także
dzięki w waszym sarnim oczom – ustom nie moim
magłym rękom które przebierały pieszczotliwie srebrne ryby

Ciebie mała panienko z Antyli pamiętam chyba najlepiej
widziana raz jeden *chez le marchand des journaux*
patrzyłem oniemiały wstrzymałem oddech – aby nie spłoszyć
i przez chwilę myślałem – że idąc z tobą
odmienilibyśmy świat [wyróżnienia – R.S.]

Inaczej niż Miłosz Herbert mówi do nas, że da się na tym padole, pewnie jedynie na bardzo krótko, zająrzeć za zasłonę tępych zmysłów, a mówiąc dokładniej – oddzielić na moment zachwyty od pożądania i bezinteresownie pozwolić pięknu zagościć w zdumionym umyśle, jak może się to stać w wypadku krajobrazu lub dzieła sztuki. Jest mało prawdopodobne, by autor *Martwej natury z wędzidłem* nie znał *Esse*, więc jedno z miejsc spotkań z „mistycznymi twarzami” – metro – jest zapewne aluzją do utworu Miłosza, jeśli tekst ten nie jest w całości kontynuacją lub polemiką. Warto jednak podkreślić – Herbert mówi o twarzach konkretnych, pamiętanych, ale też rekonstruuje metafizykę piękna, już nie w systemowej, idealistycznej postaci, raczej jako metafizykę doświadczalną – estetykę epifanii (tu jest zresztą, mimo wskazywanych różnic, podobny do Miłosza z *Esse*). Powtórzmy: przywołana aluzyjnie figura romansu, od którego po raz kolejny Herbert się dystansuje, służy oddzieleniu rozkoszy erotycznej od estetycznej, pożądania od zachwyty. Jak w *Esse*, a inaczej niż w *Uczciwym opisanii...* Miłosza, spojrzenie nie koncentruje się na seksualnych częściach ciała, „tyłkach i udach” – mowa jest o dłoniach, skłonie głowy, przede wszystkim jednak patrzy się w twarz, co tworzy – mimo przelotności – podmiotowość relacji.

Nie zapomnę was nigdy –
zdziwiony ruch powiek
nieopisany skłon głowy
gniazdo dłoni

powtarzam w wiernej pamięci
niezmienne mistyczne twarze bez imienia

i różę

w czarnych
włosach

Wydaje się zarazem, że nie mamy tu do czynienia, jak widział to Andrzej Franaszek, z „usłyszeniem mowy twarzy”, z „otwarciami na Drugiego”, „prawdziwym spotkaniem z Drugim”: „otwarciami «drzwi percepcji», dzięki czemu twarz przestaje być czymś martwym, przedmiotem, którym można dowolnie manipulować”¹⁵. *Przysięga* nie opowiada wszak o twarzach po prostu czy też o Levinasowskim doświadczeniu Innego, a o twarzach wyjątkowych, na dodatek kobiecych, o „czystym źródle rozkoszy”. Opisy tych twarzy przypominają wizyjne (epifanijne) opisy przyrody, jak w zakończeniu wiersza *Pan Cogito próbuje opisać różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody* lub w wierszu *Zejście*, czy studium zachwytu z *O róży* lub opis Krety, wyłaniającej się z nocy z mgły, od góry, co sprawia wrażenie, „że schodzi wolno, majestatycznie po stopniach”, „jak bóstwo” (*Labirynt nad morzem*, LNM 8). Herbert w każdym z takich przypadków opowiada epifanię, wyraża niewyraźne, wypowiada to, co – jak wierzchołek wyłaniającej się kretańskiej góry – jest „niewypowiedzianie piękne”. Można za innym wierszem powiedzieć: „karkołomne metamorfozy słów aby ocalić obrazy” (*Widokówka do Adama Zagajewskiego*, R). W przypadku *Przysięgi* próbuje na dodatek – skutecznie – oddzielić rozkosz estetyczną od erotycznej¹⁶.

¹⁵ A. Franaszek, *Róża w czarnych włosach. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, „Kontrapunkt” [dodatek do „Tygodnika Powszechnego”] 1997, nr 1/2, s. VII. Franaszek przywołuje prozę Miłosza *Esse*.

¹⁶ Tej ostatniej poświęcone są, w całości lub fragmentarycznie, takie utwory jak: *Z „Erotyków Pana Cogito”* (UR), *Jedwab duszy, Różowe ucho* (HPG), *Alienacje Pana Cogito* (PC).

„Źródło nieba na ziemi”

W przywołanym przed chwilą wierszu *O róży* piękno, tym razem kwiatu, określone zostaje jako „źródło nieba na ziemi”. Wydaje się, że warto te słowa zestawić z następującym fragmentem *Uczciwego opisanie...* Czesława Miłosza: „Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj, tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości”. Chodziłoby nie tylko o stosunek obydwu poetów do zaświatów czy dokładniej do głównego paradygmatu metafizycznego kultury europejskiej, który cechuje dualizm świata i zaświata. Herbert, od początku swej twórczości kontynuujący antyzaświatowy wątek w liryce polskiej, jakby zacierał granice między ziemskością i niebiańskością, poddając jednocześnie krytyce tradycyjną eschatologię (zwłaszcza wyobrażenie raju). Zarazem częste aluzje do mitologii greckiej, poetyka epifanii czy przeanielenie rzeczywistości, nie tylko w jej ludzkim wymiarze, pozwalają w niemałym stopniu potraktować serio wyznaczenie z późnego, niepozabawionego akcentów żartobliwych wiersza pod znamienym tytułem *Zaświaty Pana Cogito* (EB)¹⁷:

nie wszystko zdaniem
Pana Cogito
z perspektywy tego świata

ten świat
to właściwie tamten świat
ot takie figle teorii względności
to co tu
jest tam
to co tamten świat
tutaj

Herbert bez wątpienia nie chciałby się pozbywać „tępych zmysłów” – takie określenie zresztą nigdzie w jego poezji nie pada, natomiast wyobrażenia raju, sądu ostatecznego czy tak zwanego życia wiecznego idą w parze z obroną zmysłowości, z próbą przemylenia jej w przestrzeń

¹⁷ Zob. P. Sobotka, *Niebieska systematyka Zbigniewa Herberta* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 216.

zaświatów¹⁸. Herbert i Miłosz to wielcy sensualistyczni poeci metafizyczni. Sama kategoria sensualizmu (jak się wydaje, Miłosz jest bardziej hedonistyczny, Herbert bardziej epikurejski) jest zresztą dość skomplikowana. Epifanijski charakter omawianych utworów każe mówić, po pierwsze, o sensualizmie percepcyjnym, który jest tu mniej ważny, choć obydwaj poeci są realistami; po drugie, o sensualizmie afektywnym (szczególnie ważnym w przypadku Herberta i problematyzowanym przez niego) oraz o sensualizmie wizyjnym (epifanijskim, metafizycznym). Obydwaj są okulocentryczni, dla Herberta ważniejszy wydaje się dotyk, dla Miłosza smak w jego kulinarnym znaczeniu. Ale dopiero szczegółowa analiza sensuarium każdego z nich, z uwzględnieniem tak różnych zmysłów, jak i różnych ich poziomów pozwoli to porównanie poprowadzić dalej. W tym miejscu natomiast podkreślimy jedną z najważniejszych różnic: Miłoszowi zmysły przeszkadzają w percypowaniu piękna, przestrzeń rajską widzi jako wolną od zmysłów i cielesności, które przeszkadzają w „samym patrzeniu”; Herbert zaś czy jego bohater, Pan Cogito, właśnie dlatego nie chce iść do raju, gdyż tam, wedle tradycyjnych wyobrażeń, grozi mu „deprywacja sensoryczna”. W przejmującym obrazie „trzebi[enia] ostatk[ów] zmysłów / kandydatów do raju” w wierszu pod tytułem *Eschatologiczne przeczucia Pana Cogito* bohater broni przede wszystkim wzroku i dotyku, ale również „wspañiałego odczuwania bólu”.

Bibliografia

- Błoński J., *Epifanie Miłosza*, „Teksty” 1981, nr 4–5.
 Franaszek A., *Róża w czarnych włosach. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, „Kontrapunkt” [dodatek do „Tygodnika Powszechnego”] 1997, nr 1/2.

¹⁸ Mowa o takich utworach jak na przykład: *U wrót doliny* (HPG), *Przechucia eschatologiczne Pana Cogito* (ROM), *Żeby tylko nie anioł* (SP). Zob. R. Sioma, „Przeciw zaświatom”. *Przestrzenie zdemitologizowane w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura – teatr – film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016.

- Gutowski W., *Szkic do erotyku (którego nie było?) Zbigniewa Herberta*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. XLVII, z. 1.
- Heuckelom K. Van, *Poetry in the era of Ocularcentrism: the Lux/Lumen opposition in the work of Czesław Miłosz*, „The Polish Review” 2005, nr 2.
- Legeżyńska A., *Dom na ziemi niczyjej* [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987.
- Nowicki B., *Smutek epifanii: „Esse” Czesława Miłosza* [w:] *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria druga*, red. W. Wójcik, przy współud. D. Opackiej-Walasek, Katowice 2000.
- Pani Herbert. Z Katarzyną Herbert rozmawia Jacek Żakowski*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 303.
- Sioma R., „Przeciw zaświatom”. *Przestrzenie zdemitologizowane w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura – teatr – film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2016.
- Sobotka P., *Niebieska systematyka Zbigniewa Herberta* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Tomasik T., *Czy Pan Cogito rozmyśla o seksie? Cieleśność, płciowość i erotyzm w twórczości Zbigniewa Herberta (preliminaria)*, „Ruch Literacki” 2013, z. 1.

Katarzyna Ciemiera

Uniwersytet Jagielloński

Praca pamięci

O wierszu *Roki* Czesława Miłosza

*Zdarzeń przeszłych już nie ma, więc nie istnieją;
zdarzeń przyszłych jeszcze nie ma, więc nie
istnieją; gdyby zdarzenie teraźniejsze nie przestało
istnieć, byłoby wiecznością, więc istnieje o tyle,
o ile nie przestanie istnieć; więc świat, którego
doświadczamy, nie istnieje.
św. Augustyn*

Konstatacja, że twórczość Miłosza w dużej mierze powstała pod wpływem działania mechanizmu pamięci, wydaje się z perspektywy obecnego stanu wiedzy truizmem¹: „Nie ma nic oryginalnego w stwierdzeniu, iż całe pisarstwo Miłosza określa formuła powrotu”². Nie sposób się z tym nie zgodzić. Warto jednak zauważyć, że zgoda na oczywistość tego stwierdzenia rodzi tajemnicę, kolejne wątpliwości. „Formuła powrotu” jest czymś więcej niż tylko stale obecnym w twórczości Miłosza toposem. Przede wszystkim „powracanie” czy, jak pisał Marek Zaleski,

¹ Powstało tak wiele prac na ten temat, że w tak krótkiej interpretacji nie ma miejsca na przywołanie wszystkich tytułów. Tym bardziej, że nie będę zajmowała się działaniem mechanizmu pamięci, lecz samym impulsem, który spowodował, że formuła pamięci na stałe zagościła w twórczości Miłosza. Proponuję jednak zwrócić uwagę na powtarzalność sformułowań, za pomocą których wprowadzany jest motyw wspomnień. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 91–93; R. Nycz, *Miłosz wśród prądów epoki. Cztery poetyki*, „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4, s. 11; T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”* [w:] *Poznanwanie Miłosza 2. Część druga 1980–1988*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 7.

² A. Szawerna-Dyrzka, *Bliższe i dalsze okolice Miłosza. Szkice*, Katowice 2011, s. 35–46.

„powtórzenie”³ nie zawsze implikuje u Miłosza odczucie apokatastazy⁴. We wczesnej fazie twórczości, co postaram się pokazać w mojej analizie, formuła powrotu kształtuje się z „wybłysków czasu”⁵, z nacierających wspomnień, które dopiero tworzą podstawę dla metafizycznej refleksji. Danuta Opacka-Walasek twierdzi jednak, że *apokatastasis* związane jest u Miłosza ściśle z Apokalipsą, z „przeczcuciem katastrofy a nadzieją na ostateczne przywrócenie porządku, na odnowienie świata wraz z jego wartościami”⁶. Znajduje to potwierdzenie w przeświadczeniu samego poety, że jego poezja katastroficzna nigdy nie była pozbawiona nadziei, ale wyrażała wiarę w powrót do ładu⁷. Pytanie tylko, czy formuła pamięci zawsze była obecna w tej realizacji, a może stała się ona widoczna dopiero wówczas, gdy reguła się utrwaliła? Niewątpliwie „formuła pamięci” stanowi matrycę – pewien stały sposób tworzenia, pryzmat, przez który postrzegamy spuściznę poety. W takim ujęciu mechanizm pamięci utrwalony w formie może być postrzegany tylko przez tę formę. Innymi słowy, to nie przyczyna – wspomnienie odgrywa tutaj istotną rolę, lecz proces, który – na przykładzie zarówno wczesnej, jak i późnej twórczości Miłosza – doprowadza podmiot zawsze do tego samego skutku – powstania sprzeczności między teraźniejszością, przyszłością a przeszłością.

Utrwalenie formy sprawia, że początek jej kształtowania staje się nieuchwytny. Wspomniana oczywistość przysłania istotną kwestię. Pozostaje więc zadać pytanie: kiedy nastąpił przełomowy moment, w którym naturalny mechanizm pamięci poety, umożliwiający mu

3 M. Zaleski, *Miłosz, poeta powtórzenia* [w:] tegoż, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2011.

4 W moim przekonaniu jest to jedna z najczęstszych interpretacji sposobu funkcjonowania pamięci w twórczości Miłosza. Zob. D. Opacka-Walasek, *Apokatastaza w poezji Czesława Miłosza* [w:] tejże, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 176–197; A. Fiut, *Moment...*, s. 127–128; M. Zaleski, *Miłosz, poeta...*, s. 206–207; J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 370.

5 Zob. D. Opacka-Walaska, *Apokatastaza...*, s. 10. Według autorki w poezji drugiej połowy XX wieku można wyróżnić dwa skrajne sposoby ukazywania czasu. Pierwszy z nich to tak zwane wybłyski czasu, innymi słowy to skupienie się na nanomomentach, próba uchwycenia punktów granicznych między przyszłością a przeszłością. Drugi odnosi się do refleksji nad czasem, zwraca uwagę na aspekt metafizyczny.

6 Tamże, s. 176–177.

7 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 237.

codzienne funkcjonowanie, uległ „siódmemu grzechowi uporczywości”⁸? Odpowiedzi można szukać w wierszu *Roki* Miłosza, który bez wątpienia traktuje o „zrodzeniu się sprzeczności”:

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
więc pora, żebyś ty powstał i biegł,
choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
ty widzisz tylko, że ogień świat pali.

I nienawidzić pora, co kochałeś,
kochać to, co znenawidziłeś,
twarze deptać tych, którzy milczącą
piękność wybrali.

Pustką, aleją, wąwozami niemych
– gdzie wiatr na szepty każdy głos zamienia,
albo w sen twardy z odrzuconą głową –
iść. Wtedy... Wtedy wszystko we mnie było
krzykiem i wołaniem. Krzykiem i wołaniem
ruń czarnych wiosen rozdzierała mnie.
Dosyć. Dosyć. Nic się przecie nie śniło.
Nikt nic o tobie nie wie. To wiatr tak w drutach dmie.

Więc pora. Ja tę ziemię tak kochałem,
jak nie potrafi nikt w lepszej epoce,
kiedy są dni szczęśliwe i pogodne noce,
kiedy pod łukiem powietrza, pod bramą
obłoków, rośnie to wielkie przymierze
wiary i siły.

⁸ Daniel Schacter sklasyfikował siedem błędów pamięci, nazywając je „siedmioma grzechami pamięci”. Są to odpowiednio: grzech nietrwałości, roztargnienia, blokowania, błędnej atrybucji, podatności na sugestię, tendencyjności, uporczywości. Ten ostatni polega na ciągłym powracaniu pewnego wspomnienia z powodu nadprzeciętnej wrażliwości danego śladu pamięciowego, co hamuje naturalny proces słabnięcia wspomnień. Zob. D.L. Schacter, *Siedem grzechów pamięci*, tłum. E. Haman, J. Rączaszek, Warszawa 2003.

Teraz ty musisz ciasno oczy mrużyć,
 bo góry, miasta i wody się spiętrzą,
 i to, co przygniecione trwało – naprzód runie,
 co naprzód szło – upadnie wstecz.
 Tak, tylko ten, co krew od innych miał gorętszą,
 na cwałującym stanie złotych głów tabunie
 i z krzykiem w dół obróci ostry miecz.

Minione, minione, nikt nie pamięta win,
 tylko drzewa jak w niebo rzucone kotwice,
 stada spływają z gór, zasłały ulice,
 kręcą się szprychy, oplata nas dym⁹.

Pytanie tylko, czy takie stwierdzenie nie byłoby zawężeniem pola badawczego? Forma mogła być zdeterminowana przez fascynację mechanizmem pamięci już w okresie dzieciństwa, o czym świadczą zresztą słowa Miłosza:

Idąc rano do szkoły, patrzyłem na pagórki za Wilią i podróżowałem w myśli do rajy utraconego, Szetejń, czyli już wtedy, któż by pomyślał, byłem zwrócony w przeszłość, niepomny na jej dopiero zapowiadające się przyrastanie¹⁰.

Od wczesnej młodości czy nawet od dziecka byłem szczególnie wrażliwy na opowieści o przemijaniu ludzi. [...] Tajemnica odsuwania się każdego „dzisiaj” we „wczoraj”, znikania każdego „jest” zastępowanego przez „było” [...], brzeg, na którym stoimy, patrząc, jak prąd unosi znane nam widoki, ale również nas samych ludzących się, że stoimy na brzegu¹¹.

Wydawać by się mogło, że wspomniana kluczowa metamorfoza, odpowiedzialna za wywołanie „zaburzenia” w funkcjonowaniu pamięci, nastąpiła właśnie w okresie dzieciństwa. Tym bardziej, że przyszły poeta mocno przeżył rozstanie z krajobrazem miejsca urodzenia, które kształtowało jego osobowość. Sosnowe lasy otaczające Wilno, w mniemaniu Miłosza, wydawały się dużo „gorsze” niż mieszane bory rosnące na żywej ziemi w Szetejniach¹². Jednakże nie minęło sporo czasu, gdy Miłosz docenił walory krajobrazu wileńskiego. W odkrywaniu uroków miasta

⁹ C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1987, s. 39–40.

¹⁰ Tenże, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 114.

¹¹ Tenże, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 168.

¹² A. Fiut, C. Miłosz, *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1998, s. 151.

niezwykle pomocne okazały się wędrowki organizowane przez Akademicki Klub Włóczęgów Wileńskich. Poeta jako członek stowarzyszenia poznawał uroki jezior trockich, Zielonych Jezior, piaszczystych brzegów Wilii, lasów ponarskich i Puszczy Rudnickiej¹³. Miłość do nowego miejsca wpłynęła na minimalizację intensywności dawnych wspomnień, które niewątpliwie nadal oddziaływały na Miłosza, ale z pewnością nie były już tak bolesne. Z powyższych rozważań wynika, iż pogląd, że przełomowym momentem, który doprowadził do „zaburzenia” pamięci u Miłosza, jest opuszczenie przez niego Szetejń, wydaje się błędny. Należy zauważyć, że przyszły poeta nie podjął samodzielnie decyzji o przeprowadzce, był zależny od woli innych. W tej sytuacji dokonanie takiego wyboru sprawiło ból młodemu człowiekowi, jednakże stan żalości, jak zresztą sam mówił, nie trwał zbyt długo. Jego zachowanie dowodzi, że pogodzenie się z nową rzeczywistością jest zadaniem dużo łatwiejszym, gdy chęć zmiany wypływa z pragnienia wspólnoty, ponieważ wówczas traktuje się ten punkt zwrotny jako pewną konieczność.

Dopiero w wierszu *Roki* – jak sądzę – został zaakcentowany przełomowy moment, który doprowadził do powstania reguły (formuły pamięci) rządzącej całą twórczością Miłosza¹⁴. Ów punkt kulminacyjny stanowi wybór tragiczny bohatera, który by zająć się, jak mówi św. Augustyn, nieistniejącymi zdarzeniami przyszłymi, musi nie tylko wyrzec się przeszłości, ale przede wszystkim teraźniejszości, przemienić to, co bliskie i obecne w dalekie i niedostępne, (jak mówi w wierszu), przeistoczyć miłość w nienawiść. Podczas wręczania Nagrody Nobla Czesław Miłosz powiedział:

Jest błogosławieństwem, jeżeli ktoś otrzymał od losu takie miasto studiów szkolnych i uniwersyteckich, jakim było Wilno [...]. Poeta, który wyrósł w takim świecie, powinien być poszukiwaczem rzeczywistości przez kontemplację. Drogi powinien mu być pewien ład patriarchalny, dźwięk dzwonów, oddzielenie się

¹³ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2012, s. 112.

¹⁴ Por. M. Głowiński, *Roki* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. R. Górczyńska, P. Kłoczowski, Londyn 1987, s. 130–133. Według autora wiersz *Roki* wprowadza „element powtarzalności”, który odsłania obecny w utworze czas mityczny. Bez wątplenia jest to trafne spostrzeżenie, jednakże w moim przekonaniu warto zwrócić uwagę także na ujawniającą się w tym wierszu sprzeczność między przeszłością, przyszłością a teraźniejszością (problem ten zostanie pogłębiony w analizie). Dostrzeżenie tego aspektu pozwoli na uchwycenie procesu kształtowania się „formuły pamięci”.

od nacisków i uporczywych żądań naszych bliźnich, cisza klasztornej celi, jeżeli księgi na stole, to traktujące o tej niepojętej właściwości rzeczy stworzonych, jaką jest ich *esse*. I nagle wszystko to zostaje zaprzeczone przez demoniczne działania Historii, mającej wszelkie cechy krwiożerczego bóstwa¹⁵.

Ślady działania krwiożerczego bóstwa

Sprawy erotyczne przestały mnie zajmować, mam ważniejsze rzeczy do roboty niż takie niepotrzebne. Odczuwam (jak zresztą tyłu ludzi) apokaliptyczność naszych czasów i widzę całą śmieszność jakichś indywidualnych szarpań się¹⁶.

Mimo że w roku 1934 Miłosz zrzuci z siebie „maskę wieszczka rewolucji”, zaprzestanie posługiwania się wypracowanymi „awangardowymi” technikami tworzenia wiersza¹⁷, nie wpłynęło to na zmianę jego perspektywy oglądu świata, która ujawnia się w cytowanym fragmencie z listu do Jarosława Iwaszkiewicza z 1931 roku. Nadal będzie podkreślał wagę doświadczenia wspólnotowego przy jednoczesnym zachowaniu indywidualności.

Wiersz *Roki* stanowi egzemplifikację ówczesnej percepcji świata. Sytuacja liryczna w wierszu przedstawiona jest na tyle klarownie, że odbiorca nie powinien mieć wątpliwości, iż utwór obrazuje zbliżającą się apokalipsę. Można więc powiedzieć, że warstwa semantyczna tekstu nie ukrywa się pod mnogością środków artystycznego wyrazu, lecz ujawnia się przez zmysłowe obrazy tworzone właśnie za pomocą tych środków. Imperatyw wierności pokoleniowej implikował fakt, że ważniejsze jest, by jak najwierniej ukazać tragizm tamtych czasów, niż stworzyć skomplikowaną sieć znaczeń w wierszu. Pytanie tylko, czy osiągnięty przez Miłosza artyzm w ukazywaniu prostoty za pomocą złożonych mechanizmów poetyckich był jego świadomym, wolnym od zewnętrznych wpływów zamierzaniem, czy też wyborem wynikającym z poczucia solidarności z pokoleniem.

Wszystkie poruszone do tej pory kwestie sprowadzają się do przedstawionego we wstępie głównego problemu. Rozwiązanie wszystkich wątpliwości

¹⁵ C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 377–378.

¹⁶ Fragment z listu Miłosza skierowany do Jarosława Iwaszkiewicza w 1931 roku. A. Franaszek, *Miłosz...*, s. 142.

¹⁷ Tamże, s. 151.

nie jest jednak możliwe bez dostrzeżenia dramatyzmu sytuacji ukazanej w wierszu, bez przyjęcia Miłoszowskiej perspektywy oglądu tamtego świata.

Wiersz rozpoczyna się świadomą deklaracją podmiotu: „wszystko minione, wszystko zapomniane”. Warto jednak zauważyć, że zawołanie w pierwszej strofie nie jest impulsywne, pełne rozpacz. Nabiera ono „histerycznego” wydźwięku dopiero wraz z kolejnymi opisami coraz bardziej subiektywnych doznań, by w ostatniej zwrotce stać się krzykiem wypływającym z ogromnej rozpacz, bólu niemożności wyrażenia słowami rzeczywistego obrazu świata: „Minione, minione, nikt nie pamięta win”. Niewątpliwie pierwsza strofa jest najbardziej rytmiczna ze wszystkich. Zauważmy, że w pięciu pierwszych wersach zgadza się liczba oraz – choć z pewnymi wyjątkami – układ sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Powodem nieregularności w trzecim wersie są przerzucone do kolejnego wersu „skrzydła”, które z jednej strony współbrzmia z innymi wyrazami kończącymi wersy, należącymi do opisu: „chmury”, „słońce”, z drugiej zaś przez ich silne zaakcentowanie wprowadzają dysonans, wyzwalają ekspresję zamkniętą w metrum i co najważniejsze są odpowiedzialne za wymowę tej strofy:

tylko na ziemi dym, umarłe chmury
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce
(w. 2–4)

Aby zrozumieć znaczenie nieregularności, przypatrzmy się najpierw również wymownej regularności. W tak skonstruowanym porządku metrycznym ciężącym ku sylabotyzmowi ukryty jest niebывały potencjał symboliczny, który eksplikuje rzeczywistą obserwację podmiotu. Jak już wcześniej wspominałam, pierwszy wers nie przypomina kasandrycznego czy fatalistycznego zawołania, stanowi tylko „cichą” refleksję powstałą pod wpływem obserwacji zmian zachodzących w naturze. Co więcej, nie tylko myśl wyrażona w pierwszym wersie, ale cała strofa, mimo swej tragicznej wymowy, wydaje się spokojna. Sprawcą tego złudzenia może być zastosowany porządek metryczny, który „wycisza” apokaliptyczne przesłanie omamów natury. Nasuwa się jednak pewna wątpliwość, a mianowicie, czy możliwe, by regularność tej strofy mogła zapanować nad warstwą semantyczną tekstu? Wydaje się, że nie. Jednakże jeżeli porządek metryczny zostanie wzmocniony specyficzną składnią, użytą w celu odwrócenia uwagi odbiorcy, to można się domyślać, że wymowa symboliczna będzie osłabiona.

Po pierwsze, należy się zastanowić, dlaczego tylko w tej strofie został zastosowany addytywny styl wypowiedzi charakteryzujący kulturę oralną, a w szczególności biblijne opisy. Dopiero bowiem w takim ujęciu można interpretować niepospolitą aktywność elementów przyrody nieożywionej. Zauważmy, że z opisu wynika, iż ziemi nie zaludniają już ludzie ani zwierzęta, „na ziemi [pozostały – K.C.] tylko dym, umarłe chmury”. Obłoki nie są już „stróżami świata”¹⁸ – nie pełnią więc swojej pierwotnej funkcji – nie przytłaczają człowieka swoim ogromem i nieskończonością, przypominając mu tym samym o jego skończonej kondycji. Nad bezmiarem wód nie unosi się już Duch Święty – „z popiołu tlejące skrzydła”. Fragment ten jest kluczowy dla zrozumienia opisu zawartego w tej strofie. Nierozpoznanie wizerunku Ducha Bożego unoszącego się nad wodami, wyeksponowanego przez metonimię i przerwę, a także stylu addytywnego zastosowanego w tej strofie powoduje niemożność odkrycia, że przedstawiony opis swoją formą przypomina obraz stworzenia świata z Księgi Rodzaju. Niewątpliwie forma zapanowała tutaj nad znaczeniem. Zamiast tragicznej apokalipsy dostrzegamy harmonijny „opis kończenia świata”, w którym to „domyślny” Bóg cofa stworzone przez siebie dzieło. Najpierw pozbywa się istot żywych stworzonych na samym końcu: „tylko na ziemi dym”, następnie nieba i wód: „umarłe chmury i nad rzekami z popiołu tlejące skrzydła”, dopiero potem „cofa się zatrute słońce”, które stworzył na samym początku. Świat zostanie niedostrzegalnie unicestwiony jeszcze przed nastaniem kolejnego dnia: „a potępienia brzask wychodzi z mórz”.

Drugi opis końca świata, przedstawiony w szóstej strofie, jest wyrazistszy niż pierwszy. Przede wszystkim wynika to z faktu, iż bez problemu można rozpoznać w nim apokalipsę. Wizja ta, przepelniona tragizmem, ilustruje nie tylko koniec naszych czasów, ale też słabą kondycję człowieka w zestawieniu z ogromem przyrody. Podobnie jak w pierwszym opisie natura ożywa: „góry, miasta, wody spiętrzą się”, by gwałtownie runąć i unicestwić ludzką cywilizację – ognisko zła.

Wizja ta uderzająco przypomina deskrypcję codziennej niecodzienności opisaną w *Danych do poematów* Miłosza opublikowanych w 1932

¹⁸ C. Miłosz, *Obłoki* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Wrocław 2013, s. 18.

roku¹⁹. Z przytoczonych przez poetę informacji wyłaniają się dwie specyficzne cechy opisywanej rzeczywistości, a mianowicie: zagęszczenie i zdeformowanie²⁰. Zagęszczeniu nie podlegają jednak elementy świata nieożywionego, jak w przedstawionym powyżej opisie końca świata, lecz wszystkie brutalne działania człowieka, które zostały zdeformowane tylko po to, by stały się źródłem sensacji. To z kolei wpływa na zachowanie człowieka, który – nie potrafiąc odnaleźć się w tej nienaturalnej sytuacji – przyjmuje postawę osoby nieświadomej. Taka z kolei postawa sprowadza triumfującego jeźdźca – być może poetę? – na ziemię:

Tak tylko ten, co krew od innych miał gorętszą
 Na cwałującym stanie złotych głów tabunie
 I z krzykiem w dół obróci ostry miecz.
 (w. 32–34)

Bohater tragiczny

Taka była sprzeczność sięgająca w samo sedno konfliktów XX wieku, odkryta przez poetów na ziemi skażonej zbrodnią ludobójstwa. Co myśli autor pewnej liczby wierszy, które pozostają jako pamiątka tamtego czasu, jako świadectwo? Myśli, że zrodziły się z bolesnej sprzeczności i że byłoby lepiej, gdyby umiał ją rozwiązać, a one nie zostały napisane²¹.

W takim ujęciu wolność stała się zniewoleniem, gdyż, jak już wcześniej wspominałam, jedynie samodzielnie podjęta decyzja może sprawić, że przeszłość lub przyszłość zapanują nad „rzeczywistą” teraźniejszością, tworząc tym samym teraźniejszość wymagowaną, udawaną, od której jednostka nie może się wyzwolić.

Nie wydaje się jednak, by początkowo podmiot liryczny wahał się nad dokonaniem wyboru, od którego zależało jego przyszłe życie. Niewątpliwie bezkompromisowość osoby mówiącej wynikała z podporządkowania się mechanizmowi działania doświadczenia pokoleniowego, na co wskazuje kwestia tożsamości kłopotliwego „ty”:

¹⁹ J. Kryszak, *Katastrofizm ocalający: z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, Bydgoszcz 1985, s. 138.

²⁰ Tamże, s. 139.

²¹ C. Miłosz, *Zaczynając...*, s. 378.

więc pora, żebyś ty powstał i biegł,
choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
ty widzisz tylko, że ogień świat pali.

Nie sposób powiedzieć, czy „ty” to każdy potencjalny odbiorca, towarzysz z tego samego pokolenia, a może synonim „ja”. Tajemnica tożsamości odbiorcy, w moim przekonaniu, skrywa się w syntezie wszystkich wymienionych możliwości. W takim ujęciu, „ty” mogłoby pełnić taką samą funkcję jak „my”, czyli innymi słowy, jednostka świadoma konieczności pozostawania w jakiejś wspólnotie ujawnia swoją indywidualność przez wybór odpowiedniej grupy. W ten oto sposób indywidualność uzyskuje potwierdzenie możliwości bycia²². Z drugiej zaś strony „ja” ujawnia się przez niezamierzone wspomnienie²³ – milczącą piękność, która nawet deptana pozostaje dla podmiotu piękną, wyidealizowaną przeszłością:

I nienawidzić pora, co kochałeś,
kochać to, co znenawidziłeś,
twarze deptać tych, którzy milczącą
piękność wybrali.

(w. 10–13)

Kolejna strofa przez wyrazistą nieregularność niezwykle realnie oddaje dramatyzm tej sytuacji. Chaotyczne refleksje jednostki stanowią egzemplifikację walki przeszłości z przyszłością, w której bronią, nawet przyszłości, jest wspomnienie. Zasady tej konfrontacji są bardzo proste. Wspomnienie zastępuje wspomnienie, aż do momentu, gdy w wyniku działania któregoś z nich podmiot podejmie ostateczną decyzję. Jak nietrudno zauważyć, początkowo podmiot będący pod wpływem zapamiętanego doświadczenia beztroskiej „piękności” pragnie:

Pustką, aleją, wąwozami niemych
– gdzie wiatr na szepty każdy głos zamienia
albo w sen twardy z odrzuconą głową –
iść.

(w. 14–17)

²² J. Kryszak, *Katastrofizm...*, s. 79.

²³ Zob. M. Głowiński, *Roki...*, s. 132. Autor zwraca uwagę, że mutację „ty” w „ja” możemy zauważyć dzięki interpretacji powtarzanym w strofie trzeciej formom bezokolicznikowym, które wskazują na obecność mowy wewnętrznej.

Warto zauważyć, że bezokolicznik „iść” wzmocniony przerzutnią zostaje „wyciszony” przez ekspresyjną anadiplozę „krzykiem i wołaniem. Krzykiem i wołaniem”, która uzewnętrznia wyrzuty sumienia:

[...] Wtedy... Wtedy wszystko we mnie było
krzykiem i wołaniem. Krzykiem i wołaniem
ruń czarnych wiosen rozdzierała mnie.

(w. 17–19)

Pamięć o „przeszłości zwróconej ku przyszłości” nie pozwala podmiotowi zaznać spokoju. Ta reminiscencja tak silnie oddziałuje na podmiot, że pod jej wpływem podejmuje on ostateczną decyzję i wypowiada słowa: „więc pora”. Walkę wygrała niepewna przyszłość. Pytanie tylko, czy bohater tragiczny był usatysfakcjonowany tym wyborem.

Żyjąca przeszłość

W przekonaniu Janusza Kryszaka w obliczu takich czasów wybór podmiotu był wyborem najważniejszym, gdyż wyrażał potrzebę i pragnienie sensu życia mimo absurdu świata. Niewątpliwie jednak podmiot omawianego wiersza Miłosza, nawet po podjęciu decyzji, nie zdawał sobie z tego sprawy. Wspomnienia pięknych krajobrazów powracały:

Ja tę ziemię tak kochałem,
jak nie potrafi nikt w lepszej epoce,
kiedy są dni szczęśliwe i pogodne noce,
kiedy pod łukiem powietrza, pod bramą
obłoków, rośnie to wielkie przymierze
wiary i siły.

(w. 22–27)

Te wspomnienia ciągle powracające, niedające spokoju pozwalają na identyfikację podmiotu z samym Miłoszem²⁴. Poeta wyjaśniał, że to utożsamienie się z osobą mówiącą w wierszu często nie było intencjonalne: „Bardzo często obserwujemy przeplatanie autora w podmiot

²⁴ Por. M. Głowiński, *Roki...*, s. 131. Zdaniem autora „ja” stanowi „mówiącą potencjalność”, jest ogólne. Co więcej, uważa, że wszelkie próby dookreślenia byłyby niezgodne z poetyką tekstu. Należy jednak zauważyć, że jeżeli dostrzeże się obecność w wierszu „formułę pamięci”, to trudno nie utożsamić „ja” lirycznego z samym autorem.

i podmiot w autora. Stwarzam podmiot: on przemawia, początkowo ja stoję z boku, by po jakimś czasie zidentyfikować się z nim”²⁵.

W ten sposób ujawnia się „formuła powrotu” oraz tragizm położenia Miłosza, który obracając się ku przyszłości, nie potrafił pozostawić przeszłości, wznosząc ją tym samym na poziom „wymarzonej” teraźniejszości. Życie dniem dzisiejszym, w jego przekonaniu, było synonimem śmierci:

Strach, aby nie spaść między tych, co żyją,
Jak żyje woda w zarosłych ogrodach,
W ciemności ruin. Których ślepe trwanie
Jest wypełnieniem śmierci, nim umarli²⁶.

Tęsknota za przeszłością, pragnienie przyszłości i zrezygnowanie z teraźniejszości – to wszystko spowodowało, że minione zawładnęło jego „twórczością przyszłości” – że z „bolesnej sprzeczności” zrodziła się kolejna sprzeczność, że powstała „formuła pamięci”, z której Miłosz był jak najbardziej zadowolony: „Ja jednak cokolwiek kiedyś wartościowego zdobyłem, to właśnie dzięki zderzeniu tych dwóch postaw [obcowania z pięknem i z pokoleniem – K.C.]”²⁷.

Bibliografia

- Burek T., *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”* [w:] *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980–1988*, red. A. Fiut, Kraków 2001.
- Fiut A., Miłosz C., *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1998.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.
- Franaszek A., *Miłosz. Biografia*, Kraków 2012.
- Gawor L., *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii 1918–1939*, Lublin 1999.

²⁵ C. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2010, s. 256–257.

²⁶ Tenże, *Notatnik: Brzegi Lemanu* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002.

²⁷ Tenże, *Rodzinną Europą*, Kraków 2001, s. 327. Cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz...*, s. 564.

- Głowiński M., *Roki* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. R. Górczyńska, P. Kłoczowski, Londyn 1987.
- Kryszak J., *Katastrofizm ocalający: z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, wyd. 2 rozsz., Pomorze 1985.
- Miłosz C., *Poezja jako świadomość*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4 (10).
- Miłosz C., *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Wrocław 2013.
- Miłosz C., *Rodzinna Europa*, Kraków 2001.
- Miłosz C., *Rok myśliwego*, Kraków 2001.
- Miłosz C., *Roki* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001.
- Miłosz C., *Rozmowy polskie 1999–2004*, Kraków 2010.
- Miłosz C., *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004.
- Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.
- Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982. Miłosz C., Venclova T., *Powroty do Litwy*, wyb. i oprac. B. Toruńczyk, współpr. M. Nowak-Rogoziński, Warszawa 2011.
- Nycz R., *Miłosz wśród prądów epoki. Cztery poetyki*, „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4 (68/69).
- Opacka-Walasek D., *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.
- Schacter D.L., *Siedem grzechów pamięci*, tłum. E. Haman, J. Rączaszek, Warszawa 2003.
- Szawerna-Dyrszka A., *Bliższe i dalsze okolice Miłosza. Szkice*, Katowice 2011.
- Szymik J., *Próba teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.
- Zaleski M., *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2011.

* * *

Tekst powstał w ramach grantu „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX/XXI wieku” 0472/NPRH3/HII/82/2016.

Ewa Goczał

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Ręki Mściwej groźba wiekuista

O jednej pieśni awangardowej Aleksandra Wata

*Nawet teraz, gdy ciężko idę na dno, z góry z wysokiej ciemności
para rąk mocnych wyciąga mnie. I płynąć każe, za darmo.*

Więc płynę.

Aleksander Wat, *Buchalteria*

Pieśń Aleksandra Wata, o której tutaj mowa, to czwarty utwór z cyklu *Pieśni wędrowca*, opublikowanego w 1962 roku jako pierwsza część tomu *Wiersze śródziemnomorskie*¹. Zbiór ten, nazywany przez samego poetę „poematem śródziemnomorskim”², stanowi całość ujętą w pewne karby fabularne, usytuowaną na tle określonego w tytule krajobrazu, biorącą swój początek w faktach z życia autora i stylistycznie spójną. Jednocześnie spójność ta ma – we właściwy dla Wata sposób – charakter paradoksalny. Poetyka jego dzieła jest bowiem fragmentaryczna, nieokreślona i jako system niedomknięta. Stojącą za nią osobowość twórczą znamy jako nadwrażliwą i neurotycznie zmienną, ale przy tym podbudowaną rozległą erudycją i niezwykłą umysłowością, opartą na solidnym fundamencie wiedzy i doświadczenia, jakimi ten rówieśnik wieku xx objął jego paradoksy lepiej i pełniej niż ktokolwiek inny. Idiom poetycki autora *Ciemnego świecidła* najtrafniej charakteryzuje właśnie zróżnicowanie i zagęszczenie wszystkich jego składników, wyrazista i konsekwentna niespójność, nieustanny proces niemożliwej do ostatecznego ustalenia syntezy sprzecznych, przesilających się i dopełniających

¹ Cytuję tu utwór za wydaniem: A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008, s. 154–157. Wszystkie nieopatrzone osobnym przypisem cytaty pochodzą z wiersza IV z *Pieśni wędrowca*.

² Zob. na przykład: A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 2, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 196.

pierwiastków. Funkcjonuje on na zasadzie dialektyki, ale nie prostej, binarnej, lecz – by posłużyć się celnym skrótem Piotra Śliwińskiego – dialektyki „płynnych opozycji”³, wynikających z pragnienia całości i przenikniętych w pełni uzasadnionym niepokojem o jej osiągalność. Na biegunach Watowskiej teorii i praktyki poetyckiej usytuować trzeba między innymi takie przeciwstawne wartości jak całość i fragment, stałość i ruch, życie i sztukę, materię i duchowość, *sacrum* i *profanum*, tradycję i awangardę, mityczną kolistą czas i linearną dziejowość. Żadna z nich nie znajduje w tej twórczości realizacji czystej, skrajnej, jednoznacznej – wszystkie one są w jakimś stopniu zmaćcone przez swoje przeciwieństwo, pośrednie, niedookreślone.

W podobnym duchu wypowiada się Krystyna Pietrych, w monografii *Wierszy śródziemnomorskich* – kategorycznie i słusznie, podążając za myślą Stanisława Barańczaka: „Antytezy rządzą poezją Wata”⁴. Antytezy będzie tutaj wyłączenie części z całości, a tym samym – posługując się sugestywną terminologią Jacka Łukasiewicza⁵ – wydzielenie z poematowego obrzędu jednej czynności, tak jednak nasyczonej symbolicznie i tak samej w sobie intrygującej, że trudnej do wyczerpania w procedurach dyskursywizowania. Wyimek z poematu jest tutaj emblematem dzieła: całego dłuższego tekstu i całej twórczości, choć musi się też okazać, że – jak wszystko tutaj – odzwierciedlenie to jest skażone pewnym brakiem i pewnym nadmiarem czy, sięgając jeszcze raz do kreślonej przez poetę genezy poematu, „egzematyczne”⁶. Znajduje tu zastosowanie ważna dla poetyckiej buchalterii Wata zasada złotego podziału, o której pisze on następująco – skrupulatnie i nie bez ironii – w przypisie do ostatniej, XI pieśni:

3 P. Śliwiński, *Wiersz, szczelina w bólu* [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011, s. 321.

4 K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999. Por. S. Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu* [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992. Na temat całego poematu śródziemnomorskiego zob. także: C. Miłosz, *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 34, J. Łukasiewicz, „*Wiersze śródziemnomorskie*” – *obrzęd ofiarny* [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991, P. Próchniak, *Wat: serce kamienia (notatki o „Wierszach śródziemnomorskich”)*, *Wat: Klucz do przepaści (na marginesie „Wierszy śródziemnomorskich”)* [w:] tegoż, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, T. Venclova, *Aleksander Wat: obrazoburca*, tłum. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 403–414.

5 Zob. J. Łukasiewicz, „*Wiersze śródziemnomorskie*” – *obrzęd...*, s. 181–233.

6 A. Wat, *Mój wiek...*, s. 196.

Całość tak się ma do większej części, jak ta do mniejszej [...]. Od starożytności uchodzi za najbardziej harmonijny układ, z upodobaniem stosowany w budownictwie, w sztuce, a także odnajdywany w kryształach, w morfologii roślin, licznych stworzeń morskich. W kształcie idealnym ciała ludzkiego⁷.

Ironia wynika tu z faktu, że nic doskonałego czy choćby harmonijnego właściwie w tych wierszach nie istnieje. Wszystko ulega rozkładowi. Trwa w stanie nie idealnym, ale agonalnym.

Pieśni wędrowca powstawały podczas pobytu Watów w Prowansji i w jednej ze swoich warstw są świadectwem faktycznych wędrówek poety po okolicach Cabris oraz realistycznym opisem zobaczonych przez niego widoków i napotkanych ludzi. Monografistka *Wierszy śródziemnomorskich* nazywa je całe „jednym tekstem”, uznając go przy tym za reprezentatywny dla liryki pisarza. Pisze ona: „Niczym w soczewce zbiegają się [w nim] najważniejsze dla tej poezji motywy, tematy, problemy. [...] w sposób chyba najpełniejszy prezentuje poetycką antropologię Aleksandra Wata”⁸. Czwartha z pieśni – czytana jako autonomiczna całość i uniezależniona od bezpośredniego kontekstu – pełni tu taką samą funkcję: otwiera na biografię poety – intelektualną i duchową, zewnętrzną i poetycką, uwidacznia ją w mistrzowskim lirycznym skrócie, a także pokazuje, w jaki sposób wyobraźnia poetycka uruchamia pokłady pamięci. Dopowiedzieć można słowami Konstantego Jeleńskiego – w tej twórczości „pamięć mineralna, biologiczna, archetypowa i mitologiczna, pamięć historyczna i psychiczna nakładają się na siebie”⁹. Mówiąc natomiast językiem motywów – te węzłowe dla Wata, które się w tej pieśni pojawiają, to motyw kamieni, ciała, przemijania, kluczowych dla niego religii i kultur, poezji, a także – w nieoczywisty, ale zdecydowany sposób – stalinizmu czy też, by sięgnąć do *Mojego wieku* po bardziej uniwersalną formułę – „totalizmu”¹⁰.

Pieśń IV opisuje i ustanawia pierwszy przystanek, pierwszy postój w kamiennej pustyni, która w poemacie śródziemnomorskim miała być

7 Tenże, *Kilka objaśnień do „Pieśni Wędrowca”* [w:] tegoż, *Wybór wierszy...*, s. 171.

8 K. Pietrych, *O „Wierszach śródziemnomorskich”...*, s. 10–11.

9 K.A. Jeleński, *Aleksander Wat*, „Zeszyty Literackie” 2007, nr 99, s. 117.

10 Wat traktował zawsze stalinizm jako analogiczny do hitleryzmu (czy też odwrotnie), co ma znaczenie dla przyjętej tutaj dialektycznej perspektywy. Mówił w rozmowie z Miłoszem: „Moment diaboliczny jest bazą mojego pojmowania komunizmu, powiedzmy totalizmu, bo w końcu hitleryzm jest też jedną z jego postaci, jakąś reakcją na komunizm”. A. Wat, *Mój wiek...*, cz. 1, s. 59.

dla podmiotu miejscem ucieczki od wszystkiego, co żywe. Narracja, we wcześniejszych pieśniach wartka i gorączkowa, w tej niejako zatrzymuje się, natrafiając na konieczność opisu i idącą za nią refleksję. Otwierające utwór zdanie: „Nie erozja kruszy tu kamień”, unieruchamia wędrowca, który jest w tym wierszu obserwatorem – stoi „tu”, nieruchomo, choć wszystko wokół i on sam podlega odśrodkowemu ruchowi starzenia się i umierania. Wędruje jego myśl, poszukująca przyczyny zniszczenia, a także spojrzenie – kierowane raz w punkt, raz w dal. Punktem jest pierwsza napotkana postać, która ulegnie w kolejnych odsłonach mityzującej deskrypcji – „staruszka w ciemnym kapeluszu”, jedna z tych, o których notuje Wat w przypisie, że te „bardzo stare kobiety – wydają się niekiedy jedynymi mieszkankami Cabris (młodsze oraz mężczyźni pracują w Grasse)”¹¹. W oddali, w klarownym powietrzu, widać natomiast – znów cytując odautorskie objaśnienia – „fałdy gór”, „urwiska okryte masą bujnej zieleni”, „orle gniazda starych wsi”, a nawet „brzegi Korsyki”¹². Wszystko pozostaje w wierszu przedmiotem opisu, ale – zmityzowane – zyskuje też kolejne analogony.

Następujące naprzemiennie fragmenty opisowe inicjuje kluczowe dla pieśni i przytaczane już zdanie: „Nie erozja kruszy tu kamień”. Jego niekonsekwentna powtarzalność tworzy niedokończony, ułomny, ale mocno widoczny układ rozkwitania. Za pierwszym razem fraza powtórzona jest dokładnie, refrenicznie, potem traci czasownik i ulega – jak wszystko – degradacji, by w końcu, przy ostatniej zmianie perspektywy, zniknąć zupełnie. Za każdym razem jednak, także kiedy sama istnieje już tylko przez naszą pamięć o tym, że była i w idealnym układzie powinna się znów w danym miejscu pojawić, wywołuje ten sam konglomerat obrazów: kolażowego pejzażu i zmieniającej wcielenia postaci – tym bardziej żywych, im wyraźniej widoczne jest ich umieranie. Następują kolejne próby odpowiedzi na niepostawione pytanie o to, co, jeśli nie erozja, „kruszy tu kamień”. Pierwsza odpowiedź bierze się z przelotnego skojarzenia:

Szczęki starej kobiety, którą mijam
na drodze.

¹¹ Tenże, *Kilka objaśnień...*, s. 169.

¹² Tamże, s. 168–169.

Temu niepokojącemu obrazowi towarzyszy natychmiast domysł, że kobieta to nie tylko mijana po drodze osoba, ale jej postać pełni też rolę alegorii natury, a jak się dalej okaże – także figury czegoś i kogoś jeszcze. Jest groźna, ale raczej na pozór, jest sygnałem niszczenia, ale jedynie dlatego, że sama niszczyje – nieruchomiejąc w swojej widomie kalekiej cielesności. To, jak czytamy dalej:

[...] Cierpliwa staruszka, jej oczy jak w popielisku pod kapeluszem z ciemnobrunatnej słomki. Co mogą kruszyć szczęki w zaniku? Niewidoma, to widzę, ale sękatą ręką i kijem oliwnym namacująca powrotu syna z pracy. Cała w czekaniu. Tak pomniejszona przysięgłbyś: wyszła z pracowni świątków oliwnych. Czas ją nad to spatynował. I tak stoi, w progu domostwa, zgięta we dwoje. Mat' Syra Ziemia.

Ostatnia fraza to, jak objaśnia w przypisie do wydania Biblioteki Narodowej redaktor, „słowa ze znanej rosyjskiej pieśni ludowej”, oznaczające „surową ziemię matkę”¹³. Jest w tym pewna upraszczająca nieścisłość. „Mat' syra ziemia”¹⁴ to motyw sięgający słowiańskich kultów pogańskich, a i potem, w rosyjskim folklorze funkcjonujący nie jako uosobienie matki surowej, a więc karzącej, ale karmicielki – macierzystej, pierwotnej ziemi, zawsze oczekującej, gotowej na przyjęcie dzieci, choć ubogiej, jałowej – jak jałowe były – zapamiętane przez Wata – pustynie okolic Ałma-Aty. Co więcej, w ludowym chrześcijaństwie taka ziemia-matka utożsamiana była z Bogurodzicą, co znajdzie też przewrotny wyraz w pieśni śródziemnomorskiej. Staruszka, „cała w czekaniu, na powrót syna z pracy”, wykrzykująca po francusku – „gromko, zadziornie” – pozdrowienie „*Salut á vous!*”, pod koniec utworu

miłym głosem śpiewa:

A ja cię, synku, rodziłam na wieczne konanie

A ja cię, synku, chowałam na ciężkie odpoczywanie.

I kijem oliwnym plecie zwięzły w powietrzu deseń.

Matka jest jednocześnie boska i człowiecza. Pieśń, którą śpiewa, stylizowana jest na ludowe wejście w rolę Maryi, cierpiącej, ale oczekującej wniebowzięcia i Chrystusowego zmartwychwstania. Tak naprawdę

¹³ Tamże, s. 155.

¹⁴ Zob. na przykład: А. Коринфский, *Народная Русь*, http://az.lib.ru/k/korinfskij_a/text_1901_narodnaya_rus.shtml [dostęp: 6.12.2016].

wyraża ona jednak czysto ludzką rozpacz niepewności zbawienia i dramat wydawania potomstwa na życie podległe bezwzględny prawom biologii, pełne cierpienia i ciężące ku śmierci. Matka jest więc fałszywą Bogurodnicą, figurą „z pracowni świętków oliwnych”, złudzeniem świętości dyktowanym naiwnością i rozpaczą. Ale jest też pocieszycielką – bliską, łagodną, cierpliwą, a przede wszystkim – współcierpiącą.

Przeciwieństwem i dopełnieniem takiej matki – dającej się powiązać z pierwszymi religijnymi fascynacjami Wata: ludowym, opartym na pieśniach i nabożeństwach chrześcijaństwem – musi być starotestamentowy Bóg-Ojciec, tak jak słuchany na nieszpórach „dyskant oranta «Jeruzalem Jeruzalem»” współbrzmiał w pamięci pisarza z „ojcowskim «leszono haboo be Jeruzalaim»”¹⁵. Bóg ukryty jest tu pod kryptonimem „Mściwej Ręki” – nie nazbyt jednak głęboko, gdyż znów w objaśnieniach wyklada Wat skrupulatnie, że słowa te odnoszą się do Jehowy i stanowią „nie dość dokładny przekład z hebrajskiego *bejod hazoko*, zawierającego w sobie pojęcie mocy i przemocy, ale zapewne i pomsty”¹⁶, co przypomina, jak bardzo czuł się poeta potomkiem wielkich rabinów, synem kabalisty. Bóg judaizmu, niegdyś demiurgiczny, stwórczy, teraz obecny jest jedynie w swoim dziele, nie inaczej niż poprzez

[...] spiętrzone wały gór, wzbudzone przeciw,
gdy były ciekłe, ogniste, grzywiaste – Ręką Mściwą. I tak
skamieniały, ledwie tylko zgarbaciałe, w tym samym wszystkie
przygięciu: pachołkowie, kiedy czekają na znak Mistrza.
Jako groźbę wiekuistą ustanowiła je Ręka Mściwa
ponad kretem i krzewem, nad niespokojną mrówką, nad młodym rodzajem
ludzkim,
rodem młodym, wydzielającym klej pracy...

To stwórca-demiurg zadekretował okrutne prawa natury, dogmat o tym, że ziemia niszczyje,

[...] Bo w jej naturze
próchnienie. Próchnieć, luszczyć się, rozpadać: tak założono w prawie
minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka.

¹⁵ A. Wat, *Notatniki*, oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Katowice 2015, s. 819. Na temat pochodzenia i dzieciństwa Wata zob. tamże, s. 817–825. Wyjątkowo barwnie i bogato kreśli genealogię pisarza Tomas Venclova. Zob. T. Venclova, *Aleksander Wat...*, s. 21–40.

¹⁶ A. Wat, *Kilka objaśnień...*, s. 169.

Obraz genezy Ziemi i ustanowionej nad nią wiekuistej groźby dopełnia wizja dokonującej się nieustannie apokalipsy. Mimo pozorów życia, wszystko staje się sygnaturą śmierci, upadku. To, co widoczne i ważne, to

Nie osiedla, przysiółki, dukty, drogi w przepłotach. Ale
 egzema. Ale egzema ziemi, grzybica ziemi. Starzenie się ziemi. Rozpadowe
 procesy
 ziemi. Śniedz na ścierwie kamiennym. Złuszczenie, parszywienie
 skrofulicznego
 jej dziecięcia. Także woda, nawet woda, ona – pewno – najwięcej! Naiwny
 cieszy oko cyfrą banknotu. Ale doświadczony widzi znak wodny: znak
 egzemy, znak starzenia się, natury żywej i nie ożywionej.

Warto pamiętać, że jeszcze przed powstaniem *Wierszy śródziemnomorskich* poezja Wata nazwana została przez Kazimierza Wykę właśnie „apokaliptyczną” – „powziętą już po katastrofie, po spełnionej już w ramach tego świata moralnego i spełniającej się nadal apokalipsie”¹⁷. Z badań Sławomira Jacka Żurka wynika zaś, że jest ona także poezją mesjanistyczną, podporządkowaną „oczekiwaniu na zbawienie”¹⁸. Tę jedną pieśń można bez trudu uznać nie tylko za analogię do konkretnej wędrownki poety przez prowansalskie bezdroża, ale też obraz jego duchowej podróży, prowadzącej zresztą właściwie donikąd. Jerzy Jarzębski pisze wprawdzie, że „wygnanie, wędrownka jako droga do sublimacji i świętości spełniły się w życiorysie Aleksandra Wata, dążącego poprzez cierpienie do mistycznego objawienia i przyjęcia katolickiej wiary”¹⁹, wiadomo jednak, że i chrzest, przyjęty w 1953 roku, nie spełnił oczekiwań poety, okazał się „chrztem poronnym”²⁰. Jak pisał o tym z emfazą w *Dzienniku bez samogłosek*:

Bóle moje wtedy zdawały się przekraczać wszelką wytrzymałość i w mistycznej ich kompensacie szukałem ratunku w chrzcie, wierzyłem gorąco, chciałem wierzyć, że ten akt sakramentu, chociaż nie wyleczy mnie z moich bólów, ale da mi łaskę i siłę, i radość ich znoszenia. Ale już w momencie tego aktu czułem z rozpaczą, że jest chybiony, że nie został przyjęty, że nie „przyjął się” na mnie, że zostałem powołany, ale nie wybrany, że jestem odrzucony²¹.

¹⁷ K. Wyka, *Super flumina Babylonis* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 342.

¹⁸ S.J. Żurek, *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Lublin 2004, s. 272.

¹⁹ J. Jarzębski, *W Polsce czyli wszędzie*, Warszawa 1992, s. 64.

²⁰ A. Wat, *Notatniki...*, s. 824.

²¹ Tenże, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 231.

Tym słowom wtórują niejako ostatnie wersy pieśni, w które zamiast obietnicy zbawienia wpisana została zapowiedź wszechobecnego, niekończącego się umierania:

Owca zbląkana, wpatrzona we mnie: dobra owco, zgnijecie.

Gnój, grzybica, próchno, konanie rzeczy żywych i nie ożywionych.

Na tle helleńskiego krajobrazu dawnej Galii odegrana zostaje walka, jaka we wnętrzu poety toczyła się między judaizmem i chrześcijaństwem – walka niewygrana ani nieprzegrana przez żadną ze stron. Cieniem położyła się na obu jeszcze jedna siła, o której w przedmowie do poematu śródziemnomorskiego pisze Wat w kategoriach właściwie religijnych – stwierdzając, że „widział Stalina w kolosalnej perspektywie demiurga”, że do „uduchowionego piękna, perspektywy starzenia się w pięknie i wzniosłości w przedalpejski pejzaż włączył się jako jej antyświat – kolosalny i ohydny antyświat sowiecki”²². W obrazie Mściwej Ręki trzeba więc widzieć – z pewnością, choć niejasno, negatywno – także albo przede wszystkim postać Stalina, tym bardziej jeśli pamięta się, a pamiętał na pewno Wat, o słynnym wierszu Mandelsztama, w którym – w przekładzie Stanisława Barańczaka – „Cień górala kremlowskiego straszny. // Palce tłuste jak czerwce w grubą pięść układa”²³. Stalinizm kładzie się cieniem na duchowych i literackich podróżach poety, przenika wszystkie kreślone przez niego liryczne krajobrazy. Wielowarstwowość i osobliwość wyobraźni autora *Ucieczki Lotba* najlepiej charakteryzuje tutaj nadobecność ciała, wyrażana poprzez nagromadzenie antropomorfizmów, a związana z pewnością w jakimś stopniu z jego chorobą bólową, którą traktował jako karę za uwiedzenie marksizmem.

Ostatnim z istotnych elementów omawianej pieśni jest jej warstwa autoteliczna. Żeby uznać utwór rzeczywiście za charakterystyczny dla skłonного do autokomentarzy Wata, musi się w nim mieścić, a nie tylko wynikać z treści i struktury, jakaś prawda o pisarstwie. Można

²² Tenże, *Na wypadek konfiskaty „Wierszy śródziemnomorskich”*. Przedmowa [do:] tegoż, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świeci dło*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008, s. 198–199.

²³ O. Mandelsztam, *** [Żyjemy tu...], tłum. S. Barańczak [w:] tegoż, *Nikomuni słowa...*, red. T. Klimowicz, tłum. S. Barańczak i in., Kraków 1998, s. 183.

ją odczytać w przytoczonym w oryginale fragmencie prozy poetyckiej Friedricha Hölderlina:

In lieblicher Bläue
die Fenster wie die Thore
der Schönheit... Dichterisch
wohnet der Mensch auf dieser

Erde...

W tłumaczeniu słowa te brzmią tak: „W miłym błękitcie [...] Okna [...] są jak bramy ku pięknu. [...] lecz przecie poetycko mieszka człowiek na tej ziemi”²⁴. Wobec całej grozy, emanującej z wiersza, brzmi ten fragment raczej ironicznie – jak relikw dawno przebrzmiałych sentymentów. Wiadomo jednak, z jaką powagą traktował autor *Wierszy futurystycznych* europejskich klasyków. Na Łubiance miał powtarzać – o czym przypomina Katarzyna Kuczyńska-Koschany – „słowa Rilkego «Śpiew jest istnieniem», i to wystarczyło, by nie utracić ostatniej nadziei”²⁵. Także w sowieckim więzieniu myślał Wat o Hölderlinowskiej sentencji. W *Moim wieku* opowiadał:

Na Łubiance prawdziwą dla mnie rewelacją był Machiavelli – poeta. Nie z powodu wierszy, dosyć miernych; był poetą. Poezją (jako poeta) zagospodarowuje człowiek naszą ziemię. *Dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde* [...]. Poeta działania, próbował Machiavelli zagospodarować swoją ziemię *dichterisch*. [...]. Co do mnie, [...] Łubianka uczyniła mnie wyczulonym na wszystko, co i w wierszach, i w powieści, i w traktacie filozoficznym [...], i w podręczniku mineralogii było poezją i refleksją. Jedno i drugie odczuwałem jako dwie strony jednego, poezja bez refleksji pusta, ot, igraszka słowna, a refleksja bez poezji – ślepa, gubiła orientację, prowadziła do czego bądź [...]. Rozpознаwalem jej [poezji – E.G.] obecność bodaj czubkami palców, jakkolwiek materia jej duchowa jest nawet w czystszej być może postaci aniżeli przeżycie religijne, skoro na to ostatnie składają się treści tak psychologiczne jak impulsy ku ojcu, stosunek do natury i tym podobne. Natomiast poezja żywi się nimi także, ale może się bez nich obejść. Może się obejść bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilke, i to mi wystarczało²⁶.

²⁴ F. Hölderlin, *Poezje*, tłum. A. Lam, Warszawa 1998, s. 216. Za: A. Wat, *Wybór poezji...*, s. 156.

²⁵ K. Kuczyńska-Koschany, „Все поэмы жиды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013, s. 84.

²⁶ A. Wat, *Mój wiek...*, cz. 2, s. 68, 76–77.

Przytaczam tak obszerny fragment z rozmów z Miłoszem, ponieważ – nagrywane niedługo po opublikowaniu *Wierszy śródziemnomorskich* – przechowują one ten sam, skryształizowany i zsakralizowany, a przy tym – jak Watowskie kamienie – rozedrgany i kruszący od wewnątrz wzorzec poezji. Jest ona dla autora *Bezrobotnego Lucyfera* najwyższą wartością, jedynym źródłem nadziei, dającej się odnaleźć w tych pieśniach, które tylko w odpryskach zachowały klasyczną czy też ludową pieśniowość. Określenie ich tym mianem gatunkowym trzeba uznać za przewrotny gest awangardzisty – w *Pieśniach śródziemnomorskich* nie ma bowiem niemal wcale regularności i meliczności (zachowuje ją tylko – jako konieczny w przyjętym tu modelu czynnik antynomiczny – Pieśń I, demonstracyjnie uproszczona, krótka, pre-tekstowa). Pieśni Wata nie można nazwać klasycznymi ani też neoklasycystycznymi. Nazywam je awangardowymi, choć nie należą one – w przeciwieństwie do *Piecyka* czy *Wierszy futurystycznych* – do kanonu historycznej, międzywojennej awangardy. Istotny jest w nich jednak neoawangardowy element kompilacyjny, uobecniany w tendencji do zbierania resztek humanizmu przed totalitaryzmów, pewien ponadczasowy pierwiastek awangardowy – żywioł nowatorstwa, oryginalności i autonomiczności, a także, być może: nade wszystko – element sprzeczny, wyraz tendencji antyawangardowych, a więc przeciwstawnych, a nie tożsamy z takim awangardyzmem, który w owym czasie byłby jedynie powtórką, produktem tetryczającej tradycji. W oksymoronie jedna z części wyrażenia nicuje tę drugą i tym samym całość, a jednocześnie tworzy nowy sens – tak też zadziałać powinno wprowadzone tutaj oksymoroniczne pojęcie.

Jak dowodzi Adam Dziadek, „awangardyzm Wata [...] jest tym, co w sposób naturalny przechodzi do późnej twórczości autora *Wierszy śródziemnomorskich*, która jest oczywiście inna, poszerzona o doświadczenie historyczne, ale ciągle jeszcze odciska się w niej ślad utworów pisanych w latach dwudziestych”²⁷. Idąc dalej, pokuszę się o stwierdzenie, że tym, co umożliwiło późnym wierszom Wata awangardowość, nie jest jedynie kontynuowanie pewnych elementów poetyki ukształtowanej

27 A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 108. Awangardowość Wata w interesujący i wnikliwy sposób, kojarząc ją z kategoriami ekonomicznymi, przede wszystkim mechanizmami hiperinflacji, analizuje Marta Baron-Milian. Zob. M. Baron-Milian, *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*, Katowice 2015.

przez niego w młodości, ale odkrycie niemożliwości awangardy – obnażenie i bolesna akceptacja dla utopijności jej zamierzeń, a tym samym odnalezienie antytezy, z pomocą której doprowadził do syntezy – niepełnej, ale najpełniejszej z możliwych. W znanym szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* pisarz ujmował swoje diagnozy i postulaty dotyczące nowatorstwa w następujący sposób:

Ratunku szuka się w pościgu za czymś nowym, ale gdy raz ma się 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 przeistoczenie własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenie własnej psychiki w twórczość²⁸.

Podobnie jak futurizm Wata nazywany bywa „autokrytycznym”²⁹, tak i za autokrytyczny, dynamizowany przez szereg samozaprzeczeń, uznać można jego długo trwający awangardyzm. Łączy on „staroświecki gust”³⁰ z arcynowoczesną formą, wiąże poezję z życiem, ale jednocześnie – poprzez przyznanie statusu najwyższej wartości i rozwarstwienie jej sensów pomiędzy biegunami autobiografizmu i symbolizmu – zapewnia jej autonomię. Z drugiej zaś strony, wikłając się w pisarskie eksperymenty – wypróbowując możliwości montażu, radykalizując eliptyczne niezrozumiałstwo i zacierając wszelkie podziały i zasady (gatunków, stosowności i tak dalej) – niebywale zbliża się do współczesnej sobie

²⁸ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek...*, s. 155.

²⁹ B. Sienkiewicz, *Młodzińczy Wat – między anarchizmem i katastrofizmem* [w:] *Elementy...*, s. 50.

³⁰ O „staroświeckim guście awangardzistów” pisze Włodzimierz Bolecki we wstępie do *Ucieczki Lotha* – niedokończonej powieści Wata, która jest także dobrym egzemplum dla stawianych w niniejszym opracowaniu tez. Utwór zamierzony był bowiem jako zdecydowanie klasycyzujące dzieło w stylu Tomasza Manna. Nigdy nie został jednak ukończony i tym, co najpełniej go obecnie definiuje, jest fundamentalny brak, antyklasycystyczna skaza. Równie symptomatyczna – i zgodna z niniejszymi rozpoznaniem – jest wypowiedź tytułowego doktora Lotha, wysławiającego „Poezję jako objawienie harmonii człowieka, nawet w jego dionizyjskim rozszczepieniu [...] Dla nas, ludzi zachwianego, konwulsyjnego czasu [...] Goethe ma moc uzdrawiającą, jak miedziany wąż Mojżesza, który uzdrawiał każdego, kto na niego spojrział”. Goethe jest, obok Hölderlina, uznawany za przedstawiciela klasyki weimarskiej, która, jak się wydaje, była dla Wata utraconym przez ludzkość rajem literatury. W. Bolecki, *Wstęp* [do:] A. Wat, *Ucieczka Lotha*, oprac. W. Bolecki, Warszawa 1996, s. 8; A. Wat, *Ucieczka Lotha...*, s. 61.

rzeczywistości: rozbitej, płynnej, pozbawionej trwałych fundamentów, w której „wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”³¹. Tym samym naśladuje, ale też niejako naprawia aporię kluczową dla historycznej awangardy, która raz chciała totalnie uniezależnić sztukę od życia, a raz – poprzez sztukę totalnie wpływać na życie. Wreszcie – zaprzeczając możliwości nowatorstwa w ogóle, godząc się z nieodzowną plagiatowością i konwencjonalnością literatury – okazuje się nowatorski w istocie. Wszystko to, jak sądzę, udaje się autorowi *Uciezki Lotha*, ponieważ przekłada on na swoje pisarstwo towarzyszące mu poczucie chorobliwości i schyłkowości swojego istnienia, mocno wierząc, że jego własna egzystencja jest figuracją stanu świata. Awangardę w ujęciu – i w realizacji – Wata można potraktować jednocześnie śmiertelnie serio i z gruntu ironicznie. W podobnym kontekście pisał Wojciech Ligęza o wierszu *Wizerunek* Wisławy Szymborskiej, w której „żartobliwym ujęciu [...] restytucja awangardy to triumf, który przeradza się w tren”³². Z pewnością treniczne, a nie triumfalne są pieśni śródziemnomorskie, pisane jednak z mniejszym niż u noblistki dystansem, z samego środka tej awangardy, której nie mógł Wat restytuować, bo też nigdy jej w sobie nie uśmiercił, pozostawiając w stanie terminalnym – bolesnym, pełnym lęku, ale niespożycie twórczym.

Podsumowując te rozważania, które od lektury jednego, wyodrębnionego z cyklu wiersza doprowadziły do bardzo ogólnej charakterystyki poety, stwierdzić można, że taki twórca jak „staroświecki awangardzista” Wat gra analogiami i antynomiami, pracuje równie często według metonimicznej zasady przyległości i pamięci, jak metaforycznej zasady kreacji i wyobraźni. W tworzonej przez siebie poezji aktualizuje mity, ale pozostawia ją głęboko prywatną, czerpie z zewnętrznej rzeczywistości, ale przede wszystkim przepracowuje swoje wnętrze, biorąc odpowiedzialność za bijące w nim źródło cierpienia, o czym przypominają powracające w pieśni słowa: „Nie erozja. [...] Ale egzema”. Fraza ta przypomina także o tym, że poezja ta w każdym swoim aspekcie

³¹ Jest to oczywiście cytata z *Manifestu komunistycznego*, wykorzystany w tytule istotnej książki Marshalla Bermana, którego wizja nowoczesności – dynamiczna i dramatyczna – zdecydowanie pasuje do uniwersum myśli Wata. Zob. M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.

³² W. Ligęza, „*Nowy pępek na brzuchu artysty*”. O wierszu „*Wizerunek*” [w:] tegoż, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016, s. 100.

udostępnia miejsce antytezie, w każdym wymiarze zaprzecza sama sobie, uruchamiając tym samym ożywczy ruch dialektyczny – pozostaje więc zarzewiem życia w świecie obnażonym w swojej śmiertelności, promieniującym źródłem *sacrum* dla jednostki „porażonej [...] przejściem przez piekło komunizmu”, pragnącej świętości, ale wystawionej na perspektywę Ricœurowskiej „wiary poreligijnej”³³. Można ją równie dobrze uznać za lirykę religijną, jak i za uwolniony od konfesyjności, zastępujący ją w jakiejś mierze „teolingwizm”³⁴. Czerpie z konwencji, zyskując niezwykłą oryginalność. Jest hermetyczna, ale tym samym stworzona właściwie do hermeneutycznej lektury. W jednej pieśni śródziemnomorskiej wszystkie te cechy rzeczywiście się uobecniają – tworząc punktowe centrum, oddziałujące na kolejne kręgi poematu, całej twórczości Aleksandra Wata, wreszcie – całej, literackiej i nie tylko, nowoczesności.

Bibliografia

- Barańczak S., *Wat: cztery ściany bólu* [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Baron-Milian M., *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*, Katowice 2015.
- Berman M., „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.
- Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.

33 J. Borowski, „*Między bluźniercą a wyznawcą*”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998, s. 224.

34 Formułę „teolingwizmu” – w znacznym uproszczeniu i wywołując ją tu jedynie hasłowo – czerpię z książki Piotra Bogaleckiego, obszernie omawiającego polską poezję w perspektywie postsekularnej, na przykładzie autorów reprezentujących szeroko rozumiany nurt lingwistyczny (takich jak Witold Wirpsza, Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka, Stanisław Barańczak, Tadeusz Różewicz, Bohdan Zadura, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Justyna Bargielska i Joanna Mueller). Zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016, zwłaszcza s. 32–36. O twórczości Wata w kontekście postsekularyzmu – w odniesieniu do opowiadań – pisze Seweryna Wysłouch. Zob. S. Wysłouch, *Diabeł zsekularyzowany, metafizyka zsekularyzowana i świadomość postsekularna (o „Bezrobotnym Lucyferze” Aleksandra Wata)* [w:] *Elementy...*

- Bolecki W., *Wstęp* [do:] A. Wat, *Ucieczka Lotha*, oprac. W. Bolecki, Warszawa 1996.
- Borowski J., „*Między bluźniercą a wyznawcą*”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998.
- Dziadek A., *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- Jarzębski J., *W Polsce czyli wszędzie*, Warszawa 1992.
- Jeleński K.A., *Aleksander Wat*, „Zeszyty Literackie” 2007, nr 99.
- Коринфский А., *Народная Русь*, http://az.lib.ru/k/korinfskij_a_a/text_1901_narodnaya_rus.shtml [dostęp: 6.12.2016].
- Kuczyńska-Koschany K., „*Все поэты жи́ды*”. *Antytotitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013.
- Ligęza W., „*Nowy pępek na brzuchu artysty*”. *O wierszu „Wizerunek”* [w:] tegoż, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016.
- Łukasiewicz J., „*Wiersze śródziemnomorskie*” – *obrzęd ofiarny* [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991.
- Mandelsztam O., *** [Żyjemy tu...], tłum. S. Barańczak [w:] tegoż, *Nikomui ani słowa...*, red. T. Klimowicz, tłum. S. Barańczak i in., Kraków 1998.
- Miłosz C., *Poeta Aleksander Wat*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 34.
- Pietrych K., *O „Wierszach śródziemnomorskich” Aleksandra Wata*, Warszawa 1999.
- Próchniak P., *Wat: serce kamienia (notatki o „Wierszach śródziemnomorskich”)*, *Wat: Klucz do przepaści (na marginesie „Wierszy śródziemnomorskich”)* [w:] tegoż, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011.
- Sienkiewicz B., *Młodzięńczy Wat – między anarchizmem i katastrofizmem* [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011.
- Śliwiński P., *Wiersz, szczelina w bólu* [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011.
- Wat A., *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1–2, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990.

- Wat A., *Na wypadek konfiskaty „Wierszy śródziemnomorskich”*. Przedmowa [do:] tegoż, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne światełko*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008.
- Wat A., *Notatniki*, oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Katowice 2015.
- Wat A., *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008.
- Wat A., *Ucieczka Lotha*, oprac. W. Bolecki, Warszawa 1996.
- Wyka K., *Super flumina Babylonis* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.
- Wysłouch S., *Diabeł zsekularyzowany, metafizyka zsekularyzowana i świadomość postsekularna (o „Bezrobotnym Lucyferze” Aleksandra Wata)* [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopec, Poznań 2011.
- Venclova T., *Aleksander Wat: obrazoburca*, tłum. J. Gośliński, Kraków 1997.
- Żurek S.J., *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Lublin 2004.

* * *

Tekst powstał w ramach grantu „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX/XXI wieku” 0472/NPRH3/H11/82/2016.

Grzegorz Bąk

Uniwersytet Complutense w Madrycie

Mare Nostrum Józefa Łobodowskiego

W pierwszych latach mego pobytu w Hiszpanii różnie bywało ze spędzaniem letnich miesięcy. Regularnie zacząłem wyjeżdżać z Madrytu na wakacje dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Początkowo były to pobliskie góry Gredos, po których pozostało mi wiele niezapomnianych wspomnień, następnie mała miejscowość rybacka na asturyjskim wybrzeżu, aż wreszcie letniskowa miejscowość nad Morzem Śródziemnym. Rodzina przyjaciół, z którą wyjeżdżałem zazwyczaj na wakacje, wybrała od kilkunastu lat ciepłą plażę w Gandii, na południe od Walencji, mniej więcej w połowie drogi do Alicante. Przez pierwsze lata wynajmowaliśmy mały domek w pobliżu plaży, przy ulicy o łacińskiej nazwie „Mare Nostrum”.

Wtedy to powstał pomysł napisania cyklu wierszy właśnie pod takim tytułem¹.

Tak zaczyna swój wstęp autor wspomnianego tomu Józef Łobodowski (1909–1988), poeta, który spędził w Hiszpanii ponad połowę swojego życia, pisarz ciągle jeszcze słabo znany i niedoceniony w swojej ojczyźnie. Jego szczególne miejsce w historii literatury polskiej najtrafniej chyba zdefiniował Tymon Terlecki:

Dzięki niemu wysklepił się łuk między Kaukazem a grzbietem górskim Sierra Nevada, między stepami akernańskimi a niziną andaluzyjską. Na pewno nie było u nas poety, który by jednocześnie panował nad obszarem poetyckim północno-wschodniej Słowiańszczyzny i obszarem poetyckim Iberii na południowo-zachodnim krańcu Europy².

W 1961 roku w londyńskiej Oficynie Poetów i Malarzy Łobodowski opublikował tom wierszy nawiązujący tematycznie do tradycji poezji arabskiej południowej Hiszpanii, jednocześnie wprowadzając do liryki polskiej charakterystyczne dla poezji arabskiej formy wskazane w samym tytule książki: *Kasydy i gazele*.

¹ J. Łobodowski, *Mare Nostrum*, Nowy Jork 1986, s. 9.

² I. Opoczyńska, *Józefa Łobodowskiego połowa życia*, „Zwoje. Periodyk kulturalny” / „The Scrolls. An Internet Cultural Periodical” 1998, nr 2, <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje06/texto7p.htm> [dostęp: 28.03.2017].

Od czasów romantyzmu w kulturze polskiej (zresztą nie tylko polskiej) Hiszpania jest kojarzona przede wszystkim z Andaluzją. W tę tradycję wpisuje się chronologicznie przedromantyczna powieść Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*, ale również jakże ciekawa i bogata literatura podróżnicza XIX i XX wieku, której autorami byli żołnierze i oficerowie wojen napoleońskich, uchodźcy polityczni, a od drugiej połowy XIX wieku także pisarze podróżnicy. Półwysep Iberyjski przyciągał uwagę Polaków swoją egzotyką, innością; nic dziwnego, że to właśnie region Andaluzji stał się niemal synonimem kultury Hiszpanii.

Zasługą Józefa Łobodowskiego jest nie tylko wprowadzenie do literatury polskiej pięknych form i tematów Andaluzji arabskiej, lecz także zwrócenie uwagi na inne regiony Półwyspu Iberyjskiego o bardzo bogatej historii i zupełnie nowe w tradycji polskiej spojrzenie na Morze Śródziemne, które jest bohaterem pięknie wydanego przez Polander Press w Brooklinie zbioru wierszy pod tytułem *Mare Nostrum*.

Pytanie o tytuł tomu i wiersza narzuca się od razu. Dlaczego nie po prostu *Morze Śródziemne*? Dlaczego *Mare Nostrum*? Łobodowski wybrał określenie tego morza używane przez starożytnych Rzymian, które dosłownie znaczy „Nasze Morze”. A przecież mógł wybrać wiele innych nazw nadawanych morzu w ciągu wieków przez otaczające je ludy: na przykład starożytne egipskie „Wielkie Zielone”, hebrajskie „Morze Wielkie” albo arabskie „Białe Morze Środkowe”... Polskie „Morze Śródziemne” jest tłumaczeniem łacińskiego *Mediterraneum mare*, czyli między lądami. Starożytni Rzymianie używali jednak terminu *Mare Nostrum* (Nasze Morze) i wcale nie chodziło im o podkreślenie władzy, dominacji, o wymiar czysto polityczny, o granice Cesarstwa Rzymskiego... Zresztą sama nazwa była już używana przed powstaniem i konsolidacją Cesarstwa i być może jest odbiciem wcześniejszej nazwy greckiej. Przyimek dzierżawczy „nasze” odnosi się do tego, co nam znane, w pewien sposób „rodzinne”... Nie chodzi więc o własność, podbój. Polski poeta nie chce zawłaszczyć południowego morza, nie chce zmieniać granic, lecz przez tytuł wiersza, tak jak to czynili starożytni Rzymianie, podkreśla przynależność do jednej rodziny. Przeczytajmy uważnie pierwsze cztery wersy:

I

Te wiersze dedykuję – młodszy krewniak –
moim starszym braciom i siostrom

W tych uczuciach rodzinnych mocniej się upewniam,
gdy się zbliża ku mnie Mare Nostrum³.

Mieszkańcy wybrzeży *Mare Nostrum* to dla Polaków starsi bracia i siostry. Niezwykle ciekawe jest, które wydarzenia z genealogii rodzinnej przywołuje w swoim wierszu Łobodowski. Pierwsze strofy nie są zaskakujące:

Które ugięło się pod białoskrzydłą pławaczką,
niosącą pasterza Pryjamczyka;
które wtórzyło kartagińskim płaczkom,
gdy dym ze stosu w sinym niebie zniknął...

Syreno sycylijska, okrutna śpiewaczko,
Zaczarowałaś na zawsze wędrownika!

Pierwsze wersy są oczywiście nawiązaniem do *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego. Sięga więc Łobodowski do chronologicznych początków rodziny *Mare Nostrum*, do antycznej Troi i bohaterów jej historii i mitu, a jednocześnie do początków obecności polskiej w tej samej rodzinie i wyjątkowej roli Jana z Czarnolasu. W następnych dwóch wersach autor wymienia Dydonę, która według *Eneidy* Wergiliusza założyła Kartaginę. Wspomina jednak inne wydarzenie, jej legendarną bohaterską śmierć, kiedy – aby pozostać wierną zamordowanemu mężowi – wstąpiła na płonący stos i przebiła się sztyletem. Charakterystyczna jest wzmianka o Kartaginie; pisarza nie interesują tylko zwycięzcy, również pokonani są częścią genealogii *Mare Nostrum*. Obejmuje ona także zaczarowanego przez syreny podróżnika Odyseusza. W jakże piękny, a jednocześnie syntetyczny sposób Łobodowski odnosi się do naszych kulturowych korzeni historycznych i literackich: Troja, Grecja, Kartagina, Rzym... *Iliada*, *Eneida*, *Odyseja* i... Jan Kochanowski.

Następne wersy to zaskakujący zwrot historyczny i geograficzny:

Już wiozą do Ira Flavia
Zwłoki Jakuba, syna Zebedeusza;
Już pod Lepanto nas wszystkich zbawia
flota śródziemnomorska,
napięta w półkole jak kusza...

Wsparty na własnych grzechach i troskach,
Tą samą drogą codziennie wyruszam.

3 Wszystkie cytaty z tytułowego wiersza tomiku według wydania: J. Łobodowski, *Mare Nostrum*..., s. II.

Na początku strofy Józef Łobodowski przywołuje miejscowość Iria Flavia (obecnie część gminy Padrón), która znajduje się w hiszpańskiej Galicji, na jej północno-zachodnim krańcu i jednocześnie północno-zachodnim krańcu Europy. Miejscowość do dzisiaj zachowała swoją rzymską nazwę nadaną w 74 roku *Ius Latii* cesarza Wespazjana, edyktem nadającym obywatelstwo rzymskie mieszkańcom prowincji iberyjskich.

Według legendy to właśnie tutaj głosił ewangelię św. Jakub Apostoł (starszy, brat Jana Ewangelisty), który zginął męczeńską śmiercią jako pierwszy z dwunastu apostołów. W roku 43 lub 44 został ścięty mieczem z rozkazu króla Heroda Agryppy I. Także zgodnie z legendą jego uczniowie, Teodor i Anastazy, przewieźli kamienną łodzią ciało męczennika z Jerozolimy do Irii Flavii. W roku 813 pustelnik Paio powiedział biskupowi tego miasta Teodomirovi, że widział światła nad niezamieszkanym wzgórzem. Znaleziono tam grób z czasów rzymskich, a w nim ciało ze znajdującą się obok obciętą głową. Król Asturii Alfons II Cnotliwy (791–842) rozkazał wybudować kościół w tym miejscu, na cmentarzu (*compositum*), który dał początek katedrze św. Jakuba z Composteli („Santo Jacob del *compositum*”). Według innej wersji, nazwa obecnej stolicy Galicji, Santiago de Compostela, pochodzi od *campus stellae*, czyli „pola gwiazd”, które tańczyły nad cmentarzem. Święty Jakub, po hiszpańsku Santiago, to patron Hiszpanii, a Santiago de Compostela to miejsce, do którego od średniowiecza podążają pielgrzymi z całej Europy, a w ostatnich latach dociera tam coraz więcej Polaków. Szlak św. Jakuba ma wymiar religijny, ale też kulturowy; pielgrzymi po drodze poznają niezwykle dziedzictwo chrześcijańskiej Hiszpanii, architekturę, malarstwo i rzeźbę dawnych wieków. Iria Flavia i Santiago de Compostela geograficznie nie znajdują się nad Morzem Śródziemnym, tylko nad Oceanem Atlantyckim, jednak kulturowo stanowią niezwykle ważną część rodziny *Mare Nostrum*, której jednym z fundamentów, obok kultur antycznych Grecji i Rzymu, jest chrześcijaństwo.

W poprzedniej części Łobodowski wspominał „[...] białoskrzydłą pławaczkę, niosącą pasterza Pryjamczyka”. Teraz czytamy, że: „Już wiozą do Ira Flavia zwłoki Jakuba, syna Zebedeusza”. Ale jak wiozą zwłoki świętego? Według legendy Teodor i Anastazy przewieźli je kamienną łodzią... Przez wieki to właśnie łodzie przewoziły ludzi, towary, ale przenosiły też idee i wartości, a jak pisze poeta, *Mare Nostrum* „uginąło się” pod łodziami.

Wspomnienie legendarnej podróży ciała św. Jakuba z Palestyny do Galicji może być punktem wyjścia do szerszych rozważań o charakterze

historyczno-geograficznym dotyczących Morza Śródziemnego. Sam Łobodowski podejmuje ten temat w sposób wyjątkowy w historii literatury polskiej. W pewnym uproszczeniu Polacy zwykli oglądać i podziwiać to morze przez pryzmat Grecji i Włoch, patrząc z północy na południe i nie obejmując wzrokiem ani refleksją innych obszarów położonych na obrzeżach śródziemnomorskich i w ich sąsiedztwie. Takie spojrzenie w sposób nieunikniony prowadzi do pewnych uproszczeń. Jesteśmy pewni i dumni, że stanowimy część tej rodziny, ale nie bardzo wiemy, kto jeszcze się do niej zalicza, oprócz oczywiście dwóch wspomnianych krajów. Hiszpanię Polacy sytuują na zachodzie, a jej śródziemnomorskość jest kojarzona przede wszystkim z piaszczystymi plażami nad ciepłym morzem (gdyż *Mare Nostrum* jest ciepłe), szczególnie w ostatnich latach, kiedy docierają ich tam setki tysięcy.

Historia Hiszpanii potoczyła się w taki sposób, że górę wzięło Królestwo Kastylii, które dokonało niebywałej ekspansji, kierując ją w inne regiony świata. W roku 1494 traktatem z Tordesillas Hiszpania i Portugalia podzieliły między siebie nowo odkryty świat. W XXI wieku ponad pół miliarda mieszkańców tego regionu mówi po hiszpańsku, a ponad ćwierć miliarda posługuje się językiem portugalskim.

Jednak w okresie wcześniejszym to Królestwo Aragonii przeżywało okres rozkwitu, podporządkowując sobie znaczną część *Mare Nostrum*. Pisze o tym pięknie Józef Łobodowski w drugim wierszu tomu pod tytułem *Pochwała królestwa Aragonii*:

Przeczytałem w starych kronikach: Był czas
gdy wszystkie delfiny od Gebl-el-Tarik aż po Liban
nosiły na grzbiecie wyryty
herb Aragonii...
Gdy żaden żagiel swych tropów nie chybiał
i spełniały się stare żeglarskie mity,
a Wenecja, Bizancjum i Nikozja
były na wyciągnięcie dłoni...⁴

W wieku XIV Korona Aragonii obejmowała poza swoimi terytoriami hiszpańskimi Korsykę, Sycylię, południowe Włochy i terytoria w Grecji, księstwo Aten i księstwo Neopatrii. Perspektywa aragońska to spojrzenie na Morze Śródziemne z zachodu na wschód różne od spojrzenia polskiego skierowanego z północy na południe. Rzecz jasna,

4 Tenże, *Pochwała królestwa Aragonii* [w:] tegoż, *Mare Nostrum...*, s. 12.

odmienna tradycja historyczna powoduje inne postrzeganie wydarzeń i procesów. Hiszpania w swoich różnych formach historycznych przynależy do rodziny *Mare Nostrum*, tak jak Grecja i Włochy, ale patrzy na to morze z Zachodu i przez pryzmat swojej własnej historii.

Wróćmy jednak do tytułowego wiersza tomu. W kolejnych wersach Łobodowski przywołuje bitwę pod Lepanto w 1571 roku, jedną z najważniejszych bitew morskich w historii, wielkie zwycięstwo chrześcijańskiej Ligi Świętej nad Imperium Osmańskim.

Już pod Lepanto nas wszystkich zbawia
flota śródziemnomorska,
napięta w półkole jak kusza...

Najbardziej do zwycięstwa pod Lepanto przyczyniły się floty hiszpańska i wenecka, a wszystkimi wojskami chrześcijańskimi dowodził Juan de Austria, nieślubny syn cesarza Karola v. We wspomnianej bitwie bohaterko walczył Miguel de Cervantes, autor powieści *Don Kichot*, największy hiszpański pisarz. W wyniku odniesionych ran jego lewa ręka pozostała nieruchoma do końca życia. Później nadano mu przezwisko „manco de Lepanto”, często błędnie interpretowane jako „jednoręki z Lepanto”. W tym miejscu trzeba wspomnieć, że w roku 2016 przypadała czterechsetna rocznica śmierci pisarza (obchodziliśmy też czterechsetną rocznicę śmierci Williama Szekspira. To naprawdę niezwykła zbieżność dat w historii literatury powszechnej).

Nazwa Lepanto jest związana z okresem panowania weneckiego nad miastem znajdującym się u wejścia do Zatoki Korynckiej. Sami Grecy nazwali je Nafpaktos, czyli „miejsce służące do budowy okrętów”. Jednak w roku 1571 Nafpaktos stało się ich cmentarzyskiem; w trakcie bitwy ponad sześćdziesiąt jednostek zostało zatopionych. W pewnym sensie Lepanto-Nafpakos może być metaforą całego *Mare Nostrum*, obszaru, na którym od tysięcy okręty są budowane i zatapiane.

Czy wspomnienie bitwy pod Lepanto jest wskazaniem innego znaczenia Morza Śródziemnego, morza-granicy między światem chrześcijańskim i muzułmańskim lub, używając terminologii Samuela Huntingtona, linii „zderzenia cywilizacji”?

Hiszpania podobnie jak Rzeczypospolita Obojga Narodów pełniła rolę *Antemurale christianitatis*. Wspomnienie wielkiej bitwy morskiej mogłoby sugerować właśnie takie odniesienie. Jednak Józef Łobodowski w swojej twórczości i w samym tomie *Mare Nostrum* zdaje się patrzeć

inaczej, nie odrzucając kultury krajów islamskich, lecz czerpiąc z niej inspirację. Jego spojrzenie na to morze nie jest wykluczające, lecz inkluzywne, w sensie kulturowym i geograficznym. Właśnie taka postawa jest widoczna w wierszu zatytułowanym *Pamięci Tadż-ul-Febra*:

Mare Nostrum podaje dłonie swoim siostrom młodszym:
Marmarze. Czarnemu, Azowskiemu
Dzięki przyjaznym Hellespontom i Bosforom...
[...]
Kto się urodził w tle tamtych horyzontów
i dzieckiem chwycił w nozdrza zapach końskich grzyw,
Po nocach z drzew gałęzi krzyczał mu uroczy Diw,
Wołając w obce kraje głosem wieszczym i ostrym,
Ale powrotną drogą szumiało Mare Nostrum,
Przypominając się pontyjskim młodszym siostram,
By żaden nurt nie był mu krzyw...⁵

Tytułowy Tadż-ul-Fahr to Wacław Seweryn Rzewuski. Bohater wiersza w latach 1818–1820 podróżował po Bliskim Wschodzie, gdzie od plemion arabskich otrzymał tytuł emira i wspomniane imię, które oznacza „Koronę sławy”. Poświęcili mu swoje utwory najwięksi polscy poeci: Adam Mickiewicz (*Farys*) i Juliusz Słowacki (*Duma o Wacławie Rzewuskim*). Został także uwieczniony na obrazach Juliusza Kossaka, Piotra Michałowskiego i Januarego Suchodolskiego.

Łobodowski rozpoczyna swój wiersz od cytatu z *Dumy o Wacławie Rzewuskim* Juliusza Słowackiego. W następnych strofach podkreśla związek z Morzem Śródziemnym jego młodszych sióstr, mórz: Marmara, Czarnego i Azowskiego. Rozszerza, więc rodzinę *Mare Nostrum* daleko na wschód. Poeta przeżył swoją młodość w tle „tamtych horyzontów” u stóp Kaukazu, dlatego nie może i nie chce ich wykluczyć z tej wielkiej rodziny.

W innym wierszu pod tytułem *Syrena skandynawska*, zainspirowanym pięknem turystki przybyłej na hiszpańską plażę z Norwegii lub Kopenhagi, Łobodowski rozszerza obszar rodziny *Mare Nostrum* na kraje skandynawskie, na Europę Północną.

Jednak to we wspomnieniu „tamtych horyzontów” i w „zapachu końskich grzyw” odnajdujemy naprawdę ważną nutę autobiograficzną. Natomiast w tytułowym wierszu tomu odnajdujemy ją w dwuwierszu:

5 Tenże, *Pamięci Tadż-ul-Febra* [w:] tegoż, *Mare Nostrum...*, s. 41.

Wsparty na własnych grzechach i troskach,
tą samą drogą codziennie wyruszam.

Chodzi o drogę z ulicy Mare Nostrum do morza o tej samej nazwie, o drogę w sensie dosłownym, przemierzaną podczas corocznych wakacji, i o drogę w sensie przenośnym, którą dla poety jest całe jego życie, również życie twórcze, związane z tym morzem. I nie będzie chyba nadużyciem interpretacyjnym powiązanie słów „grzechy” i „troski” z użytym wcześniej w kontekście bitwy pod Lepanto czasownikiem „zbawia”. Widzimy, jak nad *Mare Nostrum* łączą się ze sobą różne perspektywy: historyczna, religijna i osobista...

Druga część wiersza zaczyna się cytatem z fraszki Jana Kochanowskiego pod tytułem *Ku Muzom*:

Gdy przed wiekami, ktoś, w skromnej komnacie
siedząc, tak wezwał:
– Panny, które na wielkim Parnasie mieszkacie
A ippokreńską rosą włosy swe maczacie...

W wierszu Łobodowskiego „ktoś”, czyli Jan Kochanowski, zwraca się ku pannom, które mieszkają na Parnasie. Te panny to greckie muzy, boginie sztuki i nauki. Natomiast „ippokreńska rosa” to woda ze źródła Hipocrene u podnóża masywu Helikon w greckiej Beocji, gdzie również (obok Parnasu) miała znajdować się siedziba muz. Dalej czytamy:

po czym sięgnął do pełnego dzbana,
już była konstytucja Polsce wypisana;
zatrzęsły się w zachwycie lipowe przyciesie
i wiatr po całym powiał Czarnolesie
od Helikonu i łacińskich rzek
kwitnących cząbrów aromatem ostrym

Pierwszy cytowany wers to oczywiście aluzja do wina, również śródziemnomorskiego napoju, przynoszącego natchnienie poetom, w tym Kochanowskiemu i Łobodowskiemu. *O swych rymiech* pisał Kochanowski we *Fraszkach (Księgi trzecie)*:

Ja inaczej nie piszę, jeno jako żyję;
Pijane moje rymy, bo i sam rad piję

A jak rozumieć pojawiające się w drugiej części wiersza słowo „konstytucja”? Nie chodzi tutaj chyba o użycie tego słowa w znaczeniu *stricte*

politycznym, nie chodzi ani o uchwały sejmowe, ani o najważniejszą ustawę w państwie, jak pierwsza europejska konstytucja, polska Konstytucja 3 maja 1791 roku. Łobodowski myśli chyba o czymś więcej. W Słowniku Języka Polskiego PWN znajdujemy jeszcze takie znaczenie słowa „konstytucja”: „Zespół podstawowych cech budowy ciała, charakterystycznych dla danego osobnika”. Więź z *Mare Nostrum* jest jedną z podstawowych cech Polski i jej kultury, a w wytworzeniu tej więzi wyjątkową rolę odegrał Jan Kochanowski, największy polski (i słowiański) poeta renesansowy. Chociaż w kalendarium historii Polski nie znajdziemy chwili, kiedy poeta z Czarnolasu napisał wers o „ippokreńskiej rosie”, był to niewątpliwie moment przełomowy w dziejach kraju.

„Przyciesie” to (znowu według Słownika Języka Polskiego PWN) „w budownictwie: podstawa wykonana z odpowiednio spojonych belek, na której opiera się ściana”. „Lipowe przyciesie” przywołuje na myśl czarnoleską lipę rosnącą w pobliżu domu Kochanowskiego, której poeta poświęcił znane wersy. W ten sposób lipowe przyciesie staje się metaforą fundamentu kultury polskiej, jaką jest kultura śródziemnomorska przeniesiona na rodzimy grunt przez renesansowego poetę (choć oczywiście nie tylko przez niego). Metaforami śródziemnomorskości są w wierszu grecka góra Helikon, łacińskie rzeki i ostry aromat cząbrzu, rośliny rosnącej w południowo-wschodniej Europie. Kontrastem dla cząbrzu jest Czarnolas. To z jednej strony miejsce, gdzie mieszkał Jan Kochanowski, ale z drugiej strony nazwa przywołująca na myśl czarny las. Przeciwwstawiona śródziemnomorskiemu cząbrowi zostaje też polska lipa.

Mimo zarysowanej przyrodniczej odrębności cały wiersz Łobodowskiego zdaje się przekonywać czytelnika, że więź kulturowa jest ważniejsza niż wyraźna odmienność przyrodnicza i odległość geograficzna. Ta więź ma poza tym już długą, wiekową historię, co podkreślają ostatnie wersy wiersza:

Tej samej nocy Wisła zmieniła swój bieg
i połączyła się na wieki
z *Mare Nostrum*.

Bibliografia

- Bąk G., *Wybitne postacie madryckiej Polonii: Juliusz Babecki, Karolina Babecka, Józef Łobodowski, Kazimierz Tylko, Gabriela Makowiecka* [w:] *Poza Ojczyznę niosą Ojczyznę. Przeszłość i teraźniejszość Polonii hiszpańskiej*, red. I. Barlińska, M. Raczkiewicz, M. Stanek, Kraków 2008.
- Jakubowska-Ożóg A., *Poezja emigracyjna Józefa Łobodowskiego*, Rzeszów 2001.
- Łobodowski, J., *Mare Nostrum*, Nowy Jork 1986.
- Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim*, red. L. Siryk, E. Łoś, Lublin 2012.
- Opoczyńska, I., *Józefa Łobodowskiego połowa życia*, „Zwoje, The Scrolls. An Internet Cultural Periodical” 1998, nr 2; <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje06/text07.htm>; [dostęp: 28.03.2017].
- Siryk L., *Naznaczony Ukrainą. O twórczości Józefa Łobodowskiego*, Lublin 2002.
- Szypowska I., *Łobodowski. Od „Atamana Łobody” do „Seniora Lobo”*, Warszawa 2001.
- Śladami pisarza. Józef Łobodowski w Polsce i w Hiszpanii*, red. G. Bąk, L. Siryk, E. Łoś, Lublin 2016.

Joanna Adamowska

Uniwersytet Wrocławski

Tadeusz Różewicz i artyści Krakowa

(Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski)

Krakowskie początki

Tadeusz Różewicz wielokrotnie podkreślał znaczenie okresu krakowskiego (1945–1949) w swojej biografii twórczej¹. Po zakończeniu wojny poeta rozpoczął studia na Uniwersytecie Jagiellońskim – nie na Wydziale Filologii Polskiej jednak, jak można by się spodziewać, lecz w Instytucie Historii Sztuki.

Myślałem, że polonistyka może mnie w jakiś sposób unieszkodliwić jako twórcę – wspominał w rozmowie z Kazimierzem Braunem – [...] miałem poczucie, że mam dużo większe zaległości z historii sztuki; z malarstwa, z architektury [...] niż z literatury. [...] W Radomsku nie było w ogóle żadnego muzeum i ja nie widziałem żadnego oryginału obrazu dobrego malarza w dzieciństwie. Widywałem tylko reprodukcje marnego gatunku².

¹ O swoich krakowskich latach oraz pierwszych inspiracjach malarskich Tadeusz Różewicz opowiadał w wielu wywiadach, por. na przykład wypowiedzi zebrane w tomie *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011: *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Teresa Krzemień*, s. 133–134; *Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte – z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Jerzy Jarocki*, s. 213–241; *Piękno jest okrutne. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni*, s. 391–409. Na ten temat por. także: Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 93–119; T. Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 66–71; *Przemówienie Tadeusza Różewicza wygłoszone 8 października 2007 roku w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu z okazji przyznania doktoratu honoris causa Tadeusz Różewicz* [w:] T. Różewicz, Z., J. Nowosielscy, *Korespondencja*, oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 463–468.

² K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 123. Po raz pierwszy Tadeusz Różewicz oglądał obrazy Matejki, Malczewskiego, Fałata i Chełmońskiego jeszcze przed wojną, w 1938 roku, w krakowskich Sukiennicach. Swoją wizytę

Oprócz wielogodzinnych wizyt w muzeach oraz wykładów wybitnych profesorów – między innymi Romana Ingardena, Władysława Tatar-kiewicza, Adama Bochnaka, Tadeusza Dobrowolskiego czy Feliksa Kopery ważnym „uniwersytetem” stały się dla młodego poety pracownie przyjaciół malarzy. Dzięki Mieczysławowi Porębskiemu poeta poznał twórców późniejszej II Grupy Krakowskiej: Marię Jaremeę, Jonasza Sterna, Tadeusza Kantora, Jerzego Tchórzewskiego, Jerzego Nowosielskiego, Kazimierza Mikulskiego, Tadeusza Brzozowskiego³. Kontakty osobiste z twórcami krakowskimi zaowocowały współpracą artystyczną – Jerzy Tchórzewski projektował okładki i ilustracje do Różewiczowskich tomików, wiersze poety z tomu *Czerwona rękawiczka* były odczytywane w czasie I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki w 1948 roku w Krakowie⁴. Fascynacja malarstwem wpłynęła również znacząco na kształtowanie się oryginalnej dykcji poetyckiej Różewicza:

Spędziłem wiele godzin w pracowniach, często nocowałem, byłem świadkiem powstawania obrazów, bywałem przy pracy tych wszystkich ludzi – opowiadał poeta w rozmowie z Jerzym Jarockim.

Chodziłem na wernisaże, wystawy [...] Malarstwo było dla mnie także sztuką konstruowania utworu poetyckiego. [...] na pewno kompozycje Nowosielskiego, Brzozowskiego, Wróblewskiego w jakiś sposób łączyły się z moimi utworami⁵.

Cennym źródłem inspiracji były też dyskusje toczone w gronie krakowskich artystów, istotne dla twórczego rozwoju Różewicza okazały się zwłaszcza rozmowy z Nowosielskim i Tchórzewskim. Jednym

w przedwojennym Krakowie poeta wspominał w rozmowach z Kazimierzem Braunem. Por. tamże, s. 124–125.

3 Szczególnie blisko poeta zaprzyjaźnił się z malarzami Jerzym Nowosielskim i Jerzym Tchórzewskim, których przez lata odwiedzał regularnie w Krakowie i w Warszawie już jako mieszkaniec Gliwic, a następnie wrocławianin. Na temat tych relacji por. T. Różewicz, Z., J. Nowosielscy, *Korespondencja...*; A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”: *Różewicz i Nowosielski* [w:] tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 168–196; J. Adamowska, *Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski wędług Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań, 2015, s. 259–283; D. Folga-Januszewska, Z. Januszewski, T. Różewicz, M. Hermansdorfer, *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, Olszanica 2009; J. Adamowska, *O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchórzewskiego i Tadeusza Różewicza* [w:] *SymbART 2015. Czy sztuki można nauczyć?*, red. M. Pokrywka, K. Bednarska, Rzeszów 2016, s. 93–102.

4 Z. Majchrowski, *Różewicz...*, s. 132.

5 *Goście Starego Teatru. Spotkanie czwarte...*, s. 222.

z najważniejszych zagadnień podejmowanych między innymi w dialogu z Tchórzewskim była kwestia możliwości i ograniczeń intersemiotycznego przekładu. W *Kartce wydartej z dziennika* poświęconej Kazimierzowi Malewiczowi Różewicz żartobliwie pisze o swojej nieumiejętności dokonywania opisu twórczości przyjaciół malarzy:

Wiele razy mówiłem o tym, jak trudno jest napisać coś o współczesnym malarzu, o współczesnym malarstwie, a nawet o jednym obrazie; trudność polega na tym, że między „językiem” literata, „językiem” poety a „językiem” malarza jest taka różnica jak pomiędzy poradnikiem seksualnym a prawdziwym aktem miłosnym... Wprawdzie obrazy do nas mówią, a nawet przemawiają... ale ludowa mądrość powiada: „mówił dziad do obrazu, a obraz do niego ni razu”... często czułem się takim dziadem⁶.

Niechć Różewicza do krytycznego dyskursu usiłującego wyrazić sensy dzieła plastycznego lub muzycznego uwidoczniała się również w poświęconym Jerzemu Tchórzewskiemu szkicu *Malarstwo nocą*, w którym poeta cytuje fragment znanego eseju Aldousa Huxleya – *Muzyka nocą*:

Nasze „własne słowa” nie wystarczają nawet do wyrażenia znaczeń innych słów, o ileż mniej wystarczają do przekazania treści, które pierwotnie wyrażono przez muzykę lub jedną z gałęzi sztuki wizualnej! Co, na przykład, muzyka „mówi”?⁷

Według Różewicza, by adekwatnie opisać twórczość malarza, „przyspilić” jego obrazy, trzeba każdorazowo wynaleźć nowy język pozwalający w pewnym stopniu wyrazić zasadnicze przesłanie dzieł danego artysty. Teksty poświęcone twórcom związanym z Krakowem: Witoldowi Wojtkiewiczowi, Marii Jaremie i Tadeuszowi Brzozowskiemu wyraźnie ukazują owo Różewiczowskie zmaganie z formą wypowiedzi o sztuce. Stanowią również zapis transformacji subiektywnego doświadczenia estetycznego w oryginalną wypowiedź artystyczną. W rozmowach z Kazimierzem Braunem poeta scharakteryzował ów proces percepcji dzieła sztuki następująco:

Ja nie jestem typem tak zwanego „turysty estetycznego”, który jedzie i potem opisuje obrazy, notuje impresje, refleksje. Ja wprost przeciwnie, [...] prawie w ogóle pominąłem w swojej twórczości tak zwane opisywactwo pobytów w muzeach. [...] Siedzenie godzinami nie na ławce przed obrazem, ale zamieszkanie we wnętrzu obrazu...⁸

⁶ T. Różewicz, *Malarstwo nocą. 21 stycznia 1985 r.* [w:] tegoż, *Proza III. Utwory zebrane*, Wrocław 2004, s. 400.

⁷ Tamże, s. 403.

⁸ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru...*, s. 118.

Trawestując Różewiczowską metaforę, można powiedzieć, że w tekstach Różewicza o sztuce niezwykle istotne jest również, „kto” w owych obrazach „zamieszkuje”. Poeta ujawnia bowiem swoją obecność na wielu planach: na własną rękę odkrywa „istotę” kontemplowanego malarstwa, dokonuje selekcji obrazów w odniesieniu do własnej twórczości, a także, co charakterystyczne, zazwyczaj dąży do osobistej konfrontacji z interesującym go artystą. Dzieje się tak nawet w przypadku twórców minionych epok – między innymi Witolda Wojtkiewicza.

Witold Wojtkiewicz – czyli świadomość groteskowa

Wiersz Tadeusza Różewicza *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny*⁹ to utwór dosyć często, lecz fragmentarycznie omawiany przez badaczy. Autorem obszerniejszej interpretacji tekstu jest Robert Cieślak, autor pierwszej monografii związków twórczości Różewicza ze sztukami wizualnymi¹⁰. Badacz dokonał analizy utworu, wskazał obrazy malarza, do których nawiązuje poeta i omówił szczegółowo pojawiające się w tekście motywy zapożyczone z dzieł Wojtkiewicza. Przypomnijmy – według Cieślaka utwór Różewicza reprezentuje charakterystyczny dla jego poezji typ wiersza „o sztuce”, będący syntezą prac opisywanego artysty. Zasadą kompozycyjną tego rodzaju utworów jest zazwyczaj „wylizanka” ukazująca dominanty poddawanego interpretacji dzieła, zarysowująca panoramę problematyki wielu obrazów malarza. Katalog wymienionych w tekście Wojtkiewiczowskich motywów świadczy o tym, zdaniem Cieślaka, że przedmiotem poetyckiej interpretacji stały się płótna *Asysta księżniczki* (1908), *Marionetki* (1907), *Popielec* (1908), *Krucjata dziecięca* (1905), cykl *Cyrk* (1905–1906) oraz rysunek piórkiem z serii ilustracji do *Trzeciej godziny* Romana Jaworskiego zatytułowany *Cukiernia ciast trujących* (1908)¹¹. Badacz zinterpretował również zastosowane w wierszu językowe ekwiwalenty środków malarskich między innymi w kontekście secesji oraz niemieckiego ekspresjonizmu.

⁹ Cytaty z wiersza podaję za wydaniem: T. Różewicz, *Poezja III. Utwory zebrane*, Wrocław 2006, s. 91–93.

¹⁰ R. Cieślak, *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 109–118.

¹¹ Por. R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 104.

Wydaje się jednak, że Różewicz, ukazując syntetycznie twórczość malarza, nie tylko starał się odtworzyć *œuvre* artysty. *Witolda Wojtkiewicza sąd ostateczny* to utwór, którego zasadniczym tematem jest świadomość artystyczna Wojtkiewicza jako malarza, bliska Różewiczowi-poecie. Za Jeanem Onimusem, analizującym problem tak zwanej świadomości groteskowej, można ją scharakteryzować jako pogłębianą świadomość krytyczną wynikającą z postawy idealistycznej, znajdującą swój artystyczny wyraz w groteskowości demaskującej ukryte aspekty zjawisk¹². Według Onimusa groteskowość jest „plastycznym kontrapunktem” owego wyostrzonego wglądu i „zanim stanie się przedmiotem kontemplacji estetycznej, towarzyszy refleksji na temat życia; zjawia się jako konsekwencja porównywania rzeczy takich, jakimi są w głębi, z takimi, jakimi wydają się nam na powierzchni”¹³. „Sąd ostateczny”, o którym jest mowa w tytule utworu, nie odsyła do konkretnego obrazu Wojtkiewicza – jak wiadomo, malarz nie podjął wprost tego motywu w swojej twórczości (o pośrednich nawiązaniach w kontekście obrazu *Przed teatrykiem* będzie mowa później). Określenie to należy raczej odnieść do krytycznej świadomości artysty, który „widzi to, co inni przestali już zauważać”¹⁴, i ukazuje „świat, który stał się obcy”¹⁵, dając tym samym wyraz własnemu pesymizmowi¹⁶. Koszmarne dziwność i absurd „podszewki” świata wymykają się racjonalnemu poznaniu, z ukrycia wydobyć je może tylko wrażliwość twórcy. Wykorzystując pojawiające się w malarstwie Wojtkiewicza motywy groteskowe, takie jak między innymi kłowni, szaleńcy, zdeformowane lub w jakiś sposób okaleczone postaci ludzkie, marionetki¹⁷, Różewicz kreuje oryginalną sytuację liryczną, której celem staje się nie tylko odtworzenie malarzskich przedstawień Wojtkiewicza, lecz przede wszystkim ukazanie

¹² J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 73–85.

¹³ Tamże, s. 73.

¹⁴ Tamże, s. 77.

¹⁵ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke [w:] *Groteska...*, s. 24.

¹⁶ L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska...*, s. 65–66, 185–186.

¹⁷ Katalog form groteskowych przedstawiają W. Kayser, *Próba określenia...*, s. 21–27 oraz B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska...*, s. 140–142.

wizji świata bliskiej samemu poecie, a także manifestującej się często w sztuce XX wieku.

Bohaterowie Wojtkiewicza zostają wezwani na sąd – ich wyliczenie, a także konsekwentne zastosowanie czasu teraźniejszego oraz rytmizacja wypowiedzi uzyskana za pomocą rymów, podobnego ukształtowania sylabicznego oraz powtórzeń (na przykład na sąd na sąd / za mur za klomb) dynamizuje tekst, unaocznia sytuację gromadzenia się dziwacznych lub odrażających postaci, ich tłoczenia się, bezradnego oczekiwania. Napięcie wytwarzające się za sprawą tych zabiegów poetyckich nie zostaje rozładowane – „bóg”, który winien dokonać zapowiadanego w tytule wiersza „sądu ostatecznego”, to znaczy podzielić zgromadzony tłum na zbawionych i potępionych, „uchodzi”. Wojtkiewiczowski świat trwa w bolesnym oczekiwaniu na rozgrzeszenie. Absurd pozbawionej celu i sensu egzystencji zostaje ukazany zwłaszcza w fragmencie wiersza nawiązującym do obrazu Wojtkiewicza *Wegetacja*¹⁸:

aktorzy larwy
emeryci
jak czarne splątane
nici
z osnowy wyprute
splątane niepotrzebne
czekają na śmietniku
kwietniku
na sąd ostateczny

Nieosądzona pozostaje budząca grozę potworność rzeczywistości, zarówno w jej przejawach fizycznych, jak i moralnych (białe robaki, potworki, upiorki, donosiciele, stręczyciele). Na usprawiedliwienie lub potępienie czeka również to, co odmienne, nieakceptowane, marginalne, kalekie (wspaniali schizofrenicy, impotenci, białe frygidy), a także to, co bytuje na granicy światów – natury i kultury, życia i sztuki, życia i śmierci (Wojtkiewiczowskie doniczkowe „kwiaty śnięte”, klowni, aktorzy, umarłe lalki, marionetki).

W wierszu pojawia się bezpośrednie nawiązanie do malarskich przedstawień sądu ostatecznego – postać ukazana na obrazie *Przed teatrykiem*¹⁹

¹⁸ I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz 1879–1909*, Warszawa 2006, s. 64.

¹⁹ Tamże, s. 68.

(z cyklu *Cyrk*, 1905) zostaje przez Różewiczowskiego bohatera skojarzona z aniołem wzywającym umarłych przed Boski trybunał:

chłopczyk gapowaty
gacek z dużymi uszami
trzyma w brudnych
łapkach
papierową trąbkę
i anioł wielki
jak sen
w czerwonych sandałach
dmie w złotą trąbę

Odwołanie podmiotu wiersza do tradycji ikonograficznej uwypukla jednak jeszcze bardziej opozycję między dawnym malarstwem religijnym a wizją Wojtkiewicza. Groteskowa postać brudnego „gacka”²⁰ dmącego w papierową trąbkę stanowi zaprzeczenie dostojnych i budzących grozę postaci anielskich przedstawianych przez Hansa Memlinga czy Rogiera van der Weydena. Zamiast wyobrażenia doliny sądu malarz prezentuje własną interpretację motywu *theatrum mundi*²¹, nieco zagadkową scenę oczekiwania na jarmarczne przedstawienie. Ukazany w pewnym oddaleniu tłum przechodniów o ledwo zarysowanych, przygnębionych twarzach, smutna, starsza kobieta towarzysząca dwójce dzieci, siedząca za stołem przykrytym jasnym obrusem zdają się przyglądać patrzącemu na obraz tak, jakby tytułowym teatrykiem była rzeczywistość sama, a odbiorca obrazu – występującym w nim aktorem. Oprócz postaci (chłopca? kłowna?) dmącej w (papierową – według Różewicza) trąbę skojarzenia z przedstawieniami sądu ostatecznego budzić może prawa i lewa strona obrazu – zamiast jednoznacznego podziału na niebo i piekło, zbawionych i potępionych widzimy tylko dwie upiorne postaci w maskach, wyglądające zza zbutwiałych kurtyn.

Różewicz dezawuuje chrześcijańską ikonografię raz jeszcze, sytuując mający dokonać się „sąd ostateczny” w Wojtkiewiczowskiej scenerii ogrodu dla obłąkanych²² i na zapożyczonym z własnej twórczości śmietniku:

²⁰ Por. W. Kayser, *Próba określenia...*, s. 22.

²¹ Por. tamże, s. 26–27.

²² Por. *Za murem (Przechadzka w zaprzęgu)* oraz *Obłąd (Cyrk Wariatów)* z cyklu *Obłąd* (1906). I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz...*, s. 64–65.

na sąd

na śmietnik na kwietnik
za mur za klomb
wzywa Was ciepły
głos papierowych trąb

Również w zakończeniu wiersza poeta wprowadza wywiedziony ze swojej poezji motyw odchodzącego Boga:

tylko bóg
uchodzi
ociera się
srebrnym bokiem
o mur
broczy
zaciera mgłą
cyrk Wojtkiewicza

Charakterystyczne dla obrazów Wojtkiewicza jakości czysto malarskie w interpretacji autora *Niepokoju* zyskują metafizyczny sens – w srebrzystych smugach poeta dostrzega ślady zanikającego Absolutu. Artystyczne przedstawienie stanowi zarazem jedyną formę konsolacji, jakiej ta infernalna przestrzeń może dostąpić – to przecież „cyrk” wykreowany przez „Wojtkiewicza”, to malarz ukazuje, a następnie „zaciera” srebrzystą mgłą – to znaczy niejako przysyłania artystyczną formą – „kaleką i odrażającą”²³ prawdę rzeczywistości. Wojtkiewicz jako artysta, co należy podkreślić – artysta cierpiący – jest również obecny w utworze za sprawą subtelných aluzji biograficznych. Różewicz, opisując malarski pejzaż, nawiązuje do cielesnych przypadłości twórcy *Popielca*²⁴:

w szkiełku błyska
z martwych wstaje
anemiczne słońce
rozplywa się
w chmurek egzemie

²³ T. Różewicz, *pożegnanie z Raskolnikowem* [w:] tegoż, *Poezja IV. Utwory zebrane*, Wrocław 2006, s. 333–336.

²⁴ Cennym źródłem informacji o dolegliwościach malarza i realiach jego życia pozostają nieliczne zachowane listy, opublikowane przez Jerzego Ficowskiego w książce: *Witold Wojtkiewicz*, Łowicz 1996, s. 99–117.

Wizja Wojtkiewiczza, w interpretacji poety, ukazuje zwątpienie w transcendentnie ugruntowany ład świata. Przeświadczenie owo wyraża się w estetycznym zwrocie ku różnym formom groteskowości, absurdu i tragikomedii. Badacz tych zjawisk, Lee Byron Jennings, tak charakteryzuje współczesną świadomość groteskową:

Jeśli traktować groteskę jako obraz jakiegoś świata, jego sensu i formy, to najłatwiej stosuje się ona do świata pozbawionego celu, wyczerpanego z ciepła i zrozumienia, świata, gdzie nawet okropnościom odmawia się wielkości, która nadałaby im sens²⁵.

Dürrenmatt utrzymuje, że nie znamy już pojęcia winy jednostkowej ani poczucia miary, niezbędnych dla tragedii, i dlatego, by stworzyć pozory jakiegoś oblicza dla naszego żadnego oblicza nie posiadającego i pełnego paradoksów wieku, musimy uciekać się do tragikomedii i groteski. Także Camus widział w „absurdalności” najłatwiej rozpoznawalną cechę świata pozbawionego wszechobjemującego sensu, świata zagadkowego, w którym czujemy się obco, „skoro braknie wspomnienia utraconej ojczyzny albo nadziei na ziemię obiecaną”²⁶.

Według poety *œuvre* Wojtkiewiczza jest odzwierciedleniem tego rodzaju diagnozy.

Różewicz buduje swoją interpretację twórczości malarza za pomocą kategorii estetycznych bliskich zarówno Wojtkiewiczowi, jak i jemu samemu. Zasadą kompozycyjną utworu jest kontrast wykorzystany w sposób charakterystyczny dla przedstawień groteskowych, to znaczy przejawiający się w zderzeniu martwoty upiornych postaci i ich jednoczesnego ruchu, zobrazowanego za pomocą zabiegów rytmizujących tekst²⁷. Podobnie jak w dziełach Wojtkiewiczza i Jaworskiego w utworze Różewicza nobilitowana zostaje brzydota jako „nowe piękno”, jedyna kategoria zdolna wyrazić pesymistyczne rozpoznania antropologiczne²⁸. Tutaj spotykają się zjadliwa ironia Wojtkiewiczza oraz wynikający z rygoryzmu moralnego antyestetyzm Różewicza.

Wielokrotnie pisano o autorze *Niepokoju* jako poecie, który z utęsknieniem czeka na koniec świata, ostateczne oddzielenie światła od

²⁵ L.B. Jennings, *Termin „groteska”...*, s. 177.

²⁶ Tamże, s. 31.

²⁷ Tamże, s. 60–61.

²⁸ Na temat brzydoty w twórczości Wojtkiewiczza i Jaworskiego por. W. Juszczyk, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965 oraz M. Głowiński, *Sztuczne awantury (przedmowa)* [w:] R. Jaworski, *Historie maniaków...*, s. 7–23.

ciemności²⁹. W interpretacji Tadeusza Różewicza podobne daremne oczekiwanie wyraził w swoich obrazach Witold Wojtkiewicz.

Maria Jarema – mistrzyni autoportretu

Opowiadanie *W najpiękniejszym mieście świata*³⁰ z tomu *Przerwany egzamin* jest tekstem szczególnym, łączącym cechy narracji fikcyjnej i pośmiertnego wspomnienia o wybitnym twórcy z elementami specyficznie pojętej krytyki artystycznej. Wybór eklektycznej formy podyktowany został z pewnością pragnieniem swobody w kreacji wewnętrznego świata postaci oraz złożonych relacji psychologicznych między bohaterami. Przede wszystkim jednak należy go uznać za efekt podjętych przez Różewicza poszukiwań nowego języka krytycznego, umożliwiającego żywy, sugestywny opis zjawisk artystycznych.

Pojawiające się w utworze czytelne aluzje biograficzne³¹ pozwalają zidentyfikować bohaterów tekstu: M. to Maria Jarema, Ludwik – Tadeusz Różewicz, Samuel – Henryk Vogler, Gerwazy – Kornel Filipowicz.

²⁹ Tak interpretował twórczość poety między innymi Czesław Miłosz, który w *Życiu na wyspach* pisał: „Istnieje też Różewicz satyryczny i w swojej satyrze apokaliptyczny, tropiący absurd, obrzydliwość, nieludzkie, głupawe ekscentryczności dwudziestego wieku, a tak tego dużo, że zasługiwałyby na potężną karę. Oznaką upadku i rozpadu jest też los poezji i w ogóle sztuki, która dogorywa w spazmach brzydoty, jakby spełniając prorocтва Witkacego. Zdaje się, że Różewicz, poeta bądź co bądź poromantyczny, ma silny pociąg do utopii. Przez krótki czas próbował uwierzyć w utopię pozytywną, żeby następnie zwrócić się ku utopijnej apokalipsie. Najwidoczniej jego moralne tęsknoty żądają jakiejś całkowitej satysfakcji, którą mógłby zapewnić jedynie koniec świata, żeby dranie dostali za swoje. Dzięki temu oczekiwaniu, z nadzieją albo nadzieją odwrotną, Różewicz jak najbardziej należy do wieku dwudziestego, wieku czekania na Godota, obrazów Francisca Bacona i filmów Felliniego”. C. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 294.

³⁰ Cytaty z opowiadania podaję za wydaniem: T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście świata* [w:] tegoż, *Proza 1. Utwory zebrane*, Wrocław 2003, s. 138–167.

³¹ Są to między innymi nawiązania do choroby i szczegółów życia osobistego Marii Jaremy, opis przeżyć obozowych Henryka Voglera czy też nawet, nieco trywialna, kwestia nóg partyzanta Walusia, późniejszego bohatera Różewiczowskiego dramatu *Do piachu*, wspomniana przez Ludwika w czasie degustacji francuskich serów. Por. Z. Majchrowski, *Różewicz...*, s. 97, 134.

Ludwik i Samuel przyjeżdżają (najprawdopodobniej wiosną 1957 roku³²) do Paryża na krótkie stypendium, gdzie chora na białaczkę M. odbywa wielomiesięczną kurację i maluje. Bohaterowie zwiedzają miasto, spędzają czas w muzeach, kawiarniach i kabaretach. Ludwik, obserwując M., analizuje swoją relację z nią, przywołuje wspomnienia dawniejszych spotkań, prowadzi realne i wyobrażone rozmowy z artystką, a także dokonuje interpretacji jej twórczości. Przedstawiona przez Różewicza charakterystyka malarki uderza bezpośrednio, nie przekracza jednak granic niedyskrecji i ma zarazem swój ściśle określony cel, którym jest uzasadnienie Różewiczowskiego odbioru malarstwa Marii Jaremy. M. zostaje ukazana jako osoba dumna, nieprzystępna, a nawet nieprzyjemna w relacjach, ostentacyjnie dystansująca się od wszystkiego, co kobiece. Ów chłód manifestuje się zarówno w sposobie bycia artystki, jak i w jej wyglądzie zewnętrznym: szczupła, ubrana zawsze na czarno; w golfie, kurtce i wytartych spodniach bardziej przypomina chłopca niż dojrzałą kobietę. „Ty pewnie nie wiesz, co to jest [biustonosz]... to takie nosidła do noszenia piersi”³³ – żartuje Ludwik, opowiadając M. o nieudanych poszukiwaniach rzeczony części garderoby, prowadzonych przez Samuela w paryskich sklepach. Różewicz aluzyjnie przywołuje również zaprzeczające uniwersalnej wizji kobiecości fakty z biografii Jaremy, między innymi słowa Samuela skierowane do M. w odpowiedzi na jej kpiny z rodzinnego przywiązania bohatera: „Ty zawsze udajesz [...]. Udajesz, że nie jesteś matką i żoną, udajesz obojętną”³⁴, odnoszą się do faktu, że Maria Jarema i Kornel Filipowicz nie mieszkali z synem – chłopiec przebywał pod opieką babci³⁵. Nieoczywistość i niezrozumiałość

³² T. Drewnowski, *Walka o oddech...*, s. 326; A. Małodobry, *Maria Jarema*, Olśzanica 2008, s. 86.

³³ T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 164.

³⁴ Tamże.

³⁵ Aleksander Filipowicz wspominał: „Mówiłem o Niej: «Marysiu-Mamo». Nigdy inaczej. [...] Rzadko byliśmy razem, bo... sztuka. Sztuka miała ją stale. Kiedyś tłumaczyła mi, na czym to polega i dlaczego ona nie może inaczej. Nie pamiętam tych słów, choć pamiętam wszystko, co wtedy mówiła. Od tej pory już nigdy nie miałem żalu «o tamto». Sztuka to coś strasznego, prawda? Kocham sztukę. [...] Wychowywałem się [...] u babci Stefy, na Woli Justowskiej, w «klanie Jareków» (rodzice mieszkali w centrum Krakowa, przy Dzierżyńskiego). Była to bardzo dziwna rodzina, w której Marysia-Mama nie była jedyną indywidualnością [...]. Można byłoby z tej gromadki ekscentryków uformować niejedną grupę artystyczną i niejeden eksperymentalny teatr. Ten dom to był prawdziwy tygiel, w którym nieustannie coś

osobistych decyzji M. rzutuje na sposób postrzegania jej malarstwa przez Samuela, który w rozmowie z Ludwikiem nazywa M. porządnym, uczciwym człowiekiem i utalentowanym malarzem, który za wszelką cenę nie chce być kobietą i nieustannie „się zgrywa”³⁶. Zirytowany uszczypliwością bohaterki Samuel zarzuca jej nieautentyczność nawet w sferze artystycznej: „Z tym malowaniem też pewnie udajesz”³⁷.

Z kolei relacje Ludwika i M. są naznaczone zarówno niechęcią, jak i fascynacją. Drażni go jej bezceremonialność w odkrywaniu ludzkich słabości, kompleksów i tajemnic, a także ostentacyjna antykobiecość. Przede wszystkim jednak Ludwik traci przy niej pewność siebie, ponieważ M. lekceważy go jako twórcę – nie odpowiada na pytania dotyczące malarstwa, wychodzi z pokoju, gdy Ludwik próbuje mówić o sztuce. Bohater ma jednak przemożne wrażenie, że pomimo niezbyt częstych i powierzchownych kontaktów obecność M. wpływa istotnie na jego życie. Rozmyślając o M., próbuje zrozumieć zarówno istotę malarstwa artystki, jak i przyczyny jej niechęci do podejmowania dialogu na temat sztuki.

Ludwik-Różewicz zaczyna jednak niejako od siebie, charakteryzuje własną postawę twórczą, przywołując wydarzenie, do którego miało dojść w domu M. Niechętna zazwyczaj estetycznym dywagacjom, Jarema tym razem zaprosiła gości do swojej pracowni. Julian Przyboś, scharakteryzowany w opowiadaniu jako „srebrnowłosego poeta z oczami wiejskiego pastuszka i wyobraźnią Corbusiera”, miał wtedy apodyktycznie stwierdzić, że „trzeba będzie Ludwika nauczyć patrzenia na obraz”³⁸. Zirytowany Ludwik-Różewicz, nie zważając, że bezwzględnie

się gotowało – problemy, dyskusje, życie, sztuka, polityka. Nieważne, co się jadło («byłoby nie być głodnym») i co się miało na grzbiecie, ważne to, czym się żyło, co się kochało, tworzyło lub czemu sprzeciwiało. To był istny wulkan; ale i lava, jaka się w nim przetapiała (ludzie), była ze szlachetnego kruszcu. Rodzice mieszkali gdzie indziej. Widywałem ich nie tyle rzadko, co nieregularnie, ale nie traktowałem tego jako jakiejś rozłąki, krzywdy losu czy czegoś w tym rodzaju. Wiedziałem, że są czymś bardzo zajęci, czymś ważnym, że praca ich ma szczególny wymiar i prawa, ale że po ich miłość, pomoc i radę mogę zawsze sięgnąć, bo oni po prostu – tam są. I to mi wystarczyło. Może dlatego nieobecność Marysi-Mamy jest dla mnie także wciąż jakby pozorna”. A. Filipowicz, *Mówiłem o Niej...* [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 43, 49.

³⁶ T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 147.

³⁷ Tamże, s. 164.

³⁸ Tamże, s. 144.

upokarza Jareme, niegrzecznie odmówił zwiedzania pracowni, buntując się w ten sposób przeciw autorytaryzmowi Przybosia. Słuchając przez drzwi wywodów swojego dawnego mistrza poetyckiego na temat piękna Madonny Sykstyńskiej Rafaela, myślał o anachroniczności i zbędności tego rodzaju komentarza:

„Mój Boże – pomyślał Ludwik – ten człowiek zupełnie serio opowiada, że mu Madonna Sykstyńska przemieniła oczy. Słyszał Głos Mistrza... przed stu laty to samo zdarzyło się Mickiewiczowi, który uważał ten słodki obraz za największe arcydzieło malarstwa wszystkich czasów. Ale Mickiewicz również Machabeuszów uważał za arcydzieło”. Ludwik siedział sam w pokoju Gerwazego i myślał o tym, że oni tam w pracowni za dużo gadają³⁹.

Jak wiadomo, Różewicz powracał kilkakrotnie do motywu Madonny Sykstyńskiej, między innymi w *recydingu*, gdzie polemizował z estetyczną utopią Dostojewskiego, który interpretował obraz Rafaela jako ucieleśnienie piękna stanowiącego jakość soteriologiczną⁴⁰. Niechęć do rozmowy z Przybosiem w pracowni Jaremy wynikała więc nie tylko z urażonej ambicji lekceważonego przez artystkę poety, lecz także z jego dystansu wobec estetyzującej postawy autora *Najmniej słów*.

Różewicz nie chce rozmawiać o pięknie. O czym, zdaniem poety, milczy Maria Jarema?

Pierwszą sugestią rozwiązania tajemnicy jej twórczości zawiera fragment, w którym Ludwik postrzega idącą paryską ulicą M. jak postać ludzką aluzjnie przywoływaną w cyklu obrazów *Wyrazy*⁴¹:

Ludwik przyglądał się M. Szła szczupła, w czarnej kurtce i czarnych spodniach. Przechodziła przez fale światła. Ostra. Szybka. Różowe i błękitne, czerwone i pomarańczowe światła. Szła w tych światłach i mówiła, ale Ludwikowi ciągle się zdawało, że ona idzie sama. Dumna i odpychająca. Nigdy nie mogli się porozumieć⁴².

Hipoteza, że dzieła Jaremy są zarazem jej autoportretami, zostaje w opowiadaniu sformułowana wprost. Podobnie jak w szkicu poświęconym

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Więcej na ten temat [w:] J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 123–128.

⁴¹ Por. na przykład: *Wyrazy IX, 1955 czy Wyrazy V, 1957*. A. Małodobry, *Maria Jarema...*, s. 67, 75.

⁴² T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 143.

malarstwu Jerzego Tchórzewskiego bohater opowiadania rozmyśla o obrazach Jaremiarki w nocy, leżąc w ciemności. Przypominając sobie wystawę zorganizowaną po kilkuletnim okresie nieobecności artystki w oficjalnym życiu kulturalnym lat 1949–1955⁴³, bohater odkrywa istotę jej malarstwa:

Ludwik zrozumiał tu, w tym obcym wielkim mieście, że M. obnażyła się w tamtych obrazach. Przecież to były jej autoportrety. Ona, taka zamaskowana i niedostępna. Malowała historię swojego organizmu. Czy nikt nie zauważył, że M. malowała swoje ukryte wnętrze i rozwijającą się w nim chorobę [...] Takich aktów nie malowali jeszcze nigdy. Ciało rozłożone na komórki, włókna nerwowe, naczynia krwionośne. [...] Na kartonie jak na przeźroczystej szybie widać było krew. Krew człowieka pod mikroskopem. Czerwone ciałka krwi. Płytki krwi. Czarny. Czerwony. Biały. Żółty. Na innych kartonach przedstawione były kości. Przezroczyste, lekkie, i jednocześnie tak skonstruowane, że mogły dźwigać ciężary [...]. M. była podobna do ptaka. [...] wnętrze jej kości było wypełnione szpikiem. Ale ten szpik zanikał. [...] Ludwik czuł, jak martwa forma abstrakcyjna zaczęła karmić się w tych obrazach swoim twórcą. [...] Zamieniała się w organizm żywy i zdolny do samodzielnego bytu. W tym samym czasie szkielet M. stawał się lżejszy. [...] Nie w rozważaniach krytyków, którzy jak zwykle mówili o datach, wystawach i nazwach różnych grup, o wpływach różnych malarzy na malarstwo M., Ludwik odnalazł źródło jej twórczości. M. wróciła do natury i czerpała z natury. Była malarką krajobrazów swojego organizmu. Najlepiej tłumaczył ją podręcznik biologii⁴⁴.

Różewiczowski opis odsyła do późnych cykli malarskich Jaremiarki *Wyrazy*, *Rytmy*, *Penetracje*, *Filtry* i *Obrototy*⁴⁵. Zarówno nocna sceneria rozważań o malarstwie, jak i niezwykle osobiste odczytanie figuratywnych aluzji pojawiających się w abstrakcyjnych dziełach M. składają się na interpretację będącą świadectwem intymnego spotkania – nie tyle z obrazem, co z Innym. Dopiero odrzucając krępujące schematy profesjonalnego komentarza, Ludwik może prawdziwie przeżyć i zrozumieć dzieło sztuki, a także po raz pierwszy naprawdę zobaczyć, to znaczy poznać M. Spotkanie owo dokonuje się jednak tylko we śnie, w wyobraźni bohatera – jest spotkaniem autentycznym, lecz już nie z tego świata:

43 Jarema mimo lewicowych poglądów przeciwstawiała się socrealizmowi, otwarcie krytykowała go między innymi w czasie debaty zorganizowanej w ramach IV Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki. Por. A. Małodobry, *Maria Jarema...*, s. 86.

44 T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 147–148.

45 A. Małodobry, *Maria Jarema...*, s. 78–83.

M. miała na sobie białą bluzeczkę z krótkimi rękawami. Szczupłe ramiona, ostro zarysowane łokcie. Włosy obcięte krótko i lekko uróżowane wargi. Uśmiechnęła się leciutko i wyciągnęła do Ludwika ręce. Trzymał jej zimne ręce w swoich i czuł drobne kostki palców. – Słuchaj – powiedział – przecież ci będzie zimno w tej bluzeczce. M. nie odpowiedziała. Przechyliła głowę na bok i znów się uśmiechnęła. Pierwszy raz zobaczył jej usta. Stała w otwartym oknie, za nią widać było topole⁴⁶.

Interpretacyjne intuicje Ludwika potwierdza fragment opowiadania, w którym narrator relacjonuje wymaginowany monolog wewnętrzny artystki:

Pytają się, co chcę wyrazić, tłumaczą moje obrazy według swojego widzimisię. [...] Nic nie chcę wyrazić, to one mnie wyrażają. Te ostatnie są jasne i wesołe, ale wypłyły ze mnie światło, życie, zostawiły kukiełkę ubraną w starą jesionkę i wypchane na kolanach spodnie. Ja jestem w tych obrazach; a nie w tej skórze, w tych szmatach...⁴⁷

W notatkach pozostawionych przez Marię Jareme, uporządkowanych i podanych do druku przez Kornela Filipowicza pojawia się znaczące zdanie: „Surrealizm przypomniał, że uwolnienie się od tragizmu natury jest niemożliwe [...]”⁴⁸. Interpretacja Różewicza zdaje się podążać tym tropem, ukazując egzystencjalne źródło formalnych eksperymentów Jaremiarki.

Swoją niechęć do „inteligentkiej gadaniny” o obrazach Różewiczowska M. tłumaczy w innym miejscu opowiadania odrazą do działalności socrealistów realizujących postulat sztuki zrozumiałej. Zarzuca nawet Ludwikowi i Gerwazemu (czyli Różewiczowi i Filipowiczowi), że chcąc „rozumieć ludzi”, zaczęli, jak to dosadnie określa, pisać „dla durnia”. Nieśmiałe uwagi Ludwika, że ludzie są słabi i że trzeba rozumieć, kwituje ostro: „Nie wolno rozumieć”⁴⁹. Różewicz formułuje w tym fragmencie opowiadania drugą hipotezę na temat znaczenia malarstwa Marii Jaremy – „terror abstrakcji” pozwolił jej uchronić artystyczną niezależność w okresie socrealizmu: „Tylko odrzucając «gadanie» o ludziach, mogła coś zrobić dla nich i dla siebie... Płaciła za to. Nie pomagaliśmy jej w najgorszym okresie. To ona nam pomagała. Jasne. Tak. Gerwazy”⁵⁰.

⁴⁶ T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 149.

⁴⁷ Tamże, s. 161.

⁴⁸ *Notatki Marii Jaremy* [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*..., s. 58.

⁴⁹ T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 154.

⁵⁰ Tamże. Podobnie postrzegali Jaremiarkę Tadeusz Kantor. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* ukazał ją w skórzanym stroju sowieckiego komisarza, wygłaszającą

Autor *Niepokoju* uwzniośla zatem postać malarki, ukazując ją jako bezwzględnie (aż do samozatrzecenia) oddaną sztuce, bezkompromisową, niezłomną i cierpiącą. Jednocześnie udaje się jednak Różewiczowi uniknąć patosu dzięki wyeksponowaniu sprzeczności w charakterystyce M. oraz ambiwalentnych emocji bohaterów względem artystki. Ironiczna i niedostępna „za dnia” M., w snach i marzeniach Ludwika ujawnia swoją wrażliwość, urodę, fizyczną słabość spowodowaną chorobą. Widziana oczami bohatera Jarema uosabia wszystko to, co ona sama odrzuca, wysmiewa lub skrzętnie ukrywa. M. szydzi z „nastrojów” oraz „przynależności” wpisanej w relacje małżeńskie, natomiast w czasie rozmowy z Ludwikiem (nie do końca wiadomo, czy prawdziwej, czy odbywającej się jedynie w wyobraźni bohatera) zwierza mu się z myśli samobójczych; narrator ukazuje ją również, gdy zmęczona całodzienną pracą artystyczną, pragnie opieki i czułości męża. W swoich rozmyślaniach Ludwik usiłuje przebić się przez emocjonalny pancerz M., przypomnieć jej o tej części osobowości, której artystka się wypiera – chce ją pocałować, wręczyć jej kwiaty, sugeruje, by skorzystała z możliwości, jakie daje kobiecie pobyt w światowej stolicy mody. Zarazem jednak czuje do M. niechęć i chce „odczepić się od niej”.

Istotą relacji łączącej Ludwika i M. jest więc na każdym poziomie paradoks. Mimo to Tadeusz Różewicz ukazuje również wyraźną analogię pomiędzy własną postawą twórczą a działalnością Marii Jaremy. Według autora *Niepokoju* z Jaremianką łączy go to, że oboje usiłują wyrazić doświadczenia graniczne: Jarema – śmiertelną chorobę, Różewicz – wojenną traumę. Oboje poszukują adekwatnej formy artystycznej: Jarema znajduje ją w inspirowanej figuralnie abstrakcji, Różewicz – w sprzeciwie wobec estetyzmu i optymizmu awangardy, których ucieleśnieniem w opowiadaniu jest Przyboś. Artyści nie potrafią rozmawiać ze sobą o własnej twórczości, gdyż jej najgłębszym, ukrytym źródłem nie jest ani „terror abstrakcji”, ani „kult brzydoty”, lecz egzystencjalna rana, realne, ludzkie cierpienie. Oboje milczą więc o tym, czego nie są w stanie wypowiedzieć. Hipotezę tę potwierdza zakończenie opowiadania, w którym Ludwik następująco relacjonuje swoją próbę świętowania przyjazdu do Paryża:

agresywny monolog na temat doskonałości sztuki abstrakcyjnej i strzelającą z pistoletu: „Terror abstrakcji miałby być odpowiedzią na presję socrealizmu”. Por. A. Małodobry, *Maria Jarema...*, s. 84.

Chciałem się upić. [...] Z radości, że nie ma przeszłości. Wszystko zaczyna się jeszcze raz... w Paryżu...

Samuel poruszył nogą.

– Jego po winie boli żołądek i głowa. Nie może pić i nic z niego nie będzie.

– Piłem to wino, aż wreszcie utopiłem w nim siebie, Łuk Triumfalny z napisem Polotsk, Krasnoe, Ostrolenka... Korolowę i korola. Czerwone wino, czerwone morze i tysiące tekturowych peryskopów nad falami...

Samuel sięgnął po notes.

– Wieszczy improwizuje, wizje miewa, trzeba zapisać.

[...] Ja wiem, dlaczego on pił – powiedziała drwiąco M.

– Nic nie wiesz.

– Wiem. Jakbym tam z tobą siedziała.

– Nie wiesz.

M. pogładziła Ludwika po głowie.

– Biedaczek⁵¹.

W książce *Nasz starszy brat* Tadeusz Różewicz wspomina, że właśnie w Paryżu, pod pomnikiem Mickiewicza, miał po wojnie spotkać się z bratem Januszem. 25 marca 1957 roku, przebywając w stolicy Francji, poeta zanotował:

Od środy 20 marca jestem w Paryżu... [...] W czasie okupacji [...] umawialiśmy się z Januszem na spotkanie w Paryżu po zakończeniu wojny tu mieliśmy się odszukać to miał być punkt orientacyjny w wypadku gdyby... Janusz leży w Łodzi na cmentarzu. Rozstrzelali go w roku 1944... Ja jestem w Paryżu. Siedzę w pokoiku hotelowym... Nie byłem pod pomnikiem Mickiewicza nie wiem gdzie jest ten pomnik nie szukam go

Oglądam to miasto [...] jakbym tu trafił po śmierci...⁵²

Bolesne przeżycia obojga artystów są jednak, w ujęciu Różewicza, nie czym w porównaniu z obozową traumą Samuela, cudem ocalonego z załogi śmierci. Choć zmagają się on z koszmarem wspomnień i własną duchową martwością, potrafi dostrzec i docenić prawdziwą wartość życia w jego elementarnych, najprostszyc przejawach:

Samuel zamknął oczy. „Oni są jak dzieci – myślał – nic nie wiedzą. Ona maluje swoje obrazy, on ogląda Paryż. Nic nie wiedzą. Nie wiedzą, co to jest woda. Nie

⁵¹ T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 166.

⁵² Tenże, *Tylko tyle* [w:] *Nasz starszy brat* [Janusz Różewicz], oprac. T. Różewicz, Wrocław 2004, s. 149. W tym samym szkicu Różewicz opisuje również swoje paryskie spotkanie z Czesławem Miłoszem, kiedy to przyszły noblista miał powiedzieć: „Patrę na pana i martwię się o polską poezję... przecież Pana nic nie obchodzi... Pan nie widzi Paryża...”. Tamże, s. 150.

wiedzą, co to jest powietrze. Nie wiedzą, co to jest chleb. Zupa. Nie wiedzą, co to jest łóżko, stół, cebula. Nie wiedzą, co to jest ciało, śpiew, kwiat, dziecko. Nic nie wiedzą i nie będą wiedzieli. Śmieją się, że czekam na telefon, bo nie wiedzą, że to jest dla mnie zbawienie, nie mam innego nieba. Gdybym im powiedział: Ludzie ratujcie mnie, umieram, dopiero byłby śmiech. Przecież nie mogę im mówić, że umieram – bo wyleguję się w łóżku po dobrym obiedzie, a wieczorem wybieram się na *Le mariage de Figaro*. Umarłem, a oni tego nie widzą”⁵³.

Różewicz, kończąc rozważania Samuela i zarazem całe opowiadanie opisem pracy załogi śmierci oraz niemieckojęzycznymi cytatami z obozowego języka oprawców, sugeruje, że właśnie to doświadczenie pozostaje najważniejszym wyzwaniem dla powojennego twórcy.

Tadeusz Brzozowski – piewca okaleczonego Absolutu

W szkicu poświęconym Jerzemu Tchórzewskiemu Różewicz podkreśla, że nie udało mu się opisać twórczości przyjaciół-malarzy. Jedynie na swój „prywatny” użytek poeta miał porównywać malarstwo Kazimierza Mikulskiego do „mitologicznego jaja Ledy”, które „spadło z księżycy”, a twórczość Tadeusza Brzozowskiego do „atlasu anatomicznego malowanego przez Rembrandta”⁵⁴. Dłuższą wypowiedź Różewicza na temat obrazów Brzozowskiego sprowokował wywiad, którego malarz udzielił w 1985 roku Elżbiecie Dzikowskiej („Radar”, nr z 17 stycznia 1985). Różewiczowska *Kartka wydarta z dziennika* stanowi polemikę z tezami malarza, sformułowanymi przez niego w tejże rozmowie. Powołując się na wieloletnią znajomość z Brzozowskim, Różewicz prezentuje wypowiedź utrzymaną w familiarnym, lecz momentami obcesowym tonie. Zwracając się bezpośrednio do artysty, kwestionuje jego poglądy na temat własnego malarstwa, nazywając je „banalną gadaniną” i przeciwstawia im swoją interpretację obrazów przyjaciela. Sądy Różewicza są kategoriyczne. Wypowiedziane zostają w emocjonalny, niekiedy wręcz obraźliwy sposób:

Na szczęście nie malujesz obrazów ani swoją „filozofią”, ani „moralnością”... gdybyś malował taką „filozofią głębi”, jaką tu prezentujesz, twoje obrazy nie różniłyby

⁵³ T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście...*, s. 166–167.

⁵⁴ Tenże, *Malarstwo nocą. 21 stycznia 1985...*, s. 402.

się od obrazów państwa Kosów (proszę mi darować! może państwo jesteście bardzo sympatyczną rodziną... ale to nie decyduje o wartości waszego dzieła)⁵⁵.

„Dostaje się” nie tylko współczesnym twórcom kiczowatej sztuki sakralnej, lecz także poetom „religijnym”, „metafizycznym” i „lingwistom” – wszystkim deklarującym próbę wypowiedzenia „tajemnicy”, Boga, Absolutu, a w opinii Różewicza zajmujących się pisaniem zwykłych „wierszyków” politycznych, patriotycznych i religijnych – z wykorzystaniem wypracowanych przez Różewicza form oraz języka poetyckiego. Złośliwie ocenione zostają również kompetencje hermeneutyczne dziennikarzy, badaczy literatury i krytyków literackich: „Oczywiście nasi «pachciarze» intelektualni i «krytycy» usiłują te proste wierszyki tak pogłębić, że sam «Bogu ducha winien» – autor może utonąć w głębiach ich recenzji”⁵⁶. Co właściwie sprowokowało autora *Niepokoju* do sformułowania tak krytycznych opinii? Brzozowski w swoich wypowiedziach podkreślił rolę tajemnicy – w świecie i procesie twórczym. Według malarza kondycja ludzka stanowi zagadkę, dlatego pewna doza nieświadomości jest również konieczna podczas tworzenia obrazu: „Ja poddaję się temu, co jest – czy to w piętach, czy to w brzuchu, nie wiem... temu, co powoduje, że mam malować tak, a nie inaczej. Po prostu – słucham”⁵⁷. Różewicz zdecydowanie odrzuca tego rodzaju postawę. Podkreśla, że wyjaśnianiem tajemnic natury zajmuje się nauka, a obowiązkiem twórcy i badacza sztuki jest poszukiwanie nowego języka – poetyckiego, malarzkiego, muzycznego lub krytycznego – dla wyrażenia zjawisk dotąd niewypowiedzianych. Poeta wyszydza również twierdzenie Brzozowskiego, że słucha on tajemniczego głosu natchnienia. Nazywa malarza „nawiedzonym”, czarnoksiężnikiem, mistykiem i przypomina, że artystę kształtują przede wszystkim jego własne doświadczenia egzystencjalne, poznawcze i estetyczne, a nie cielesne impulsy czy wyimaginowane „głosy” – „przecież nie piętą ani pięścią poznawałeś genialnych malarzy... tylko okiem, mózgiem... o czym zresztą wiesz doskonale”⁵⁸.

Najbardziej jednak oburza Różewicza przekonanie Brzozowskiego, iż wyraża on w swojej sztuce to, co jest w nim samym najcenniejsze, czyli – wedle określenia malarza – „prawie strefę *sacrum*”. Zadaje

55 Tenże, *W okolicach sacrum* [w:] tegoż, *Proza III...*, s. 391.

56 Tamże, s. 392.

57 Tamże, s. 389.

58 Tamże, s. 390.

Brzozowskiemu pytanie, czy rzeczywiście jest pewien, iż najgłębiej tkwi w nim absolutne dobro, a nie na przykład absolutne zło. Poeta kwestionuje również banalne i niebezpiecznie populistyczne twierdzenie Brzozowskiego, iż ukazując skrajnie okaleczone postacie, daje wyraz swojej miłości do człowieka, „jakim on jest”. Różewicz zarzuca Brzozowskiemu bezmyślność, a następnie sam określa wartość jego malarstwa. Tkwi ona, zdaniem poety, w tym, iż właśnie przedstawiana przez artystę poraniona materia objawia prawdziwy, wygasający Absolut – Absolut okaleczony w wyobraźni i myśli malarza. Brzozowski uchwycił, zdaniem Różewicza, zachodzący współcześnie proces, który poeta definiuje za pomocą niezlokalizowanego konkretnie cytatu: „Wygaśnięcie Absolutu niszczy też sferę jego przejawiania się”⁵⁹. Prawdziwym wyrazem „miłości” Brzozowskiego do człowieka nie są jego naiwne deklaracje, lecz forma, technika i poziom jego sztuki oraz wyrażona w niej prawda o stanie współczesnej duchowości, bliska diagnozie samego Różewicza:

Czemu Ty poszukujesz „tajemnicy” we własnym brzuchu, w pięcie, w tajemniczych głosach; Strefa Sacrum... sacrum... to właśnie twój obraz... nie wędruj po zaświatach... ale popatrz na obrazy, które namalowałeś... [...] Te „strzępy tkanek, kikuty... ludzie okaleczeni do granic możliwości” [...] to nic innego jak obraz rozkładającego się absolutu, [...] Człowiek, co został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, został zamordowany i tego nie mogli ukryć prawdziwi artyści. Reszta jest milczeniem⁶⁰.

Polemika z malarzem i próba uchwycenia istoty jego twórczości stają się zatem dla Różewicza dogodnym pretekstem do wypowiedzenia własnych sądów na temat sytuacji współczesnej kultury. Przede wszystkim poeta deklaruje pewnego rodzaju optymizm poznawczy, aprobatywnie przywołując opinię Linusa Paulinga, iż także w przypadku sztuki „dążenie do zrozumienia tajemnicy jest najwspanialszym objawieniem ludzkiego rozumu”⁶¹. Z kolei antropologiczny pesymizm Różewicza nie pozwala mu zaakceptować głoszonych przez malarza sloganów o miłości artysty do „człowieka”:

Przecież tutaj jesteś bardziej cudowny od świętych, bardziej ludzki niż „stary doktor” Korczak, bardziej papieski niż papież... bo oni wszyscy całe swoje życie

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, s. 392.

⁶¹ Tamże, s. 389.

poświęcili na to, aby człowieka zmienić... wiesz, jak to jest z człowiekiem!... i oczywiście nie kochasz „człowieka, jakim on jest”... nie kochasz...⁶²

Analiza malarstwa Brzozowskiego pozwala Różewiczowi także uporządkować własne refleksje na temat kryzysu współczesnej sztuki religijnej:

Zastanawiam się często, czemu malarstwo „sakralne” jest takie tandetne, powierzchowne... [...] czemu architekci obdarzają nas monstrualnymi świątyniami, czemu poeci „religijni” piszą nędzne wierszyki i piosenki?! „Wygaśnięcie absolutu niszczy też sferę jego przejawiania się”... oto „tajemnica” marnej sztuki sakralnej, która przypomina czasem karykatury uczynione ręką demona, a nie dzieła ludzi wierzących...⁶³

Konstatacje te prowadzą do sformułowania postulatów określających zadania współczesnych twórców i komentatorów sztuki. Niezależnie od dziedziny ich misją jest, według Różewicza, odnalezienie /wynalezienie środków wyrazu adekwatnie ukazujących charakteryzujący współczesną kulturę proces zaniku metafizycznych odniesień. Takim właśnie artystą jest, według poety, malarz „naiwny” – Tadeusz Brzozowski.

* * *

W tekstach poświęconych krakowskim twórcom można dostrzec pewne prawidłowości. Warunkiem podstawowym, jaki musi spełnić artysta, by poeta w ogóle podjął próbę opisu jego dzieł, jest podobna wrażliwość estetyczna i moralna. Różewicza interesują malarze dostrzegający tragizm istnienia, zło natury ludzkiej bądź współczesny kryzys duchowości. Uwagę poety przykuwają dzieła plastyczne, w których pojawiają się ekspresyjna brzydota lub groteska ukazujące cierpienie ludzkiego ciała bądź wyrażające absurd egzystencji.

Różewicz selektywnie traktuje dorobek interesujących go artystów, wybierając jedynie te aspekty, które współbrzmiają jakoś z jego własną poetyką lub światopoglądem. Szczególnie wyraźnie strategia ta uwidocznia się w tekście poświęconym Brzozowskiemu, w którym Różewicz całkowicie pomija na przykład kwestię specyficznego, archaizującego

⁶² Tamże, s. 391.

⁶³ Tamże, s. 390.

wokabularza twórcy, jego zamiłowania do językowej gry przejawiającego się w oryginalnym tytułowaniu obrazów⁶⁴.

W każdym z omówionych przypadków utwór literacki próbuje być odpowiednikiem niedyskursywnego obcowania z dziełem danego artysty, relacjonuje proces „zamieszkania” poety „we wnętrzu obrazu”. Różewicz, wybierając artystyczną formę wypowiedzi o sztuce i zarazem starannie unikając erudycyjnego komentarza, realizuje postulat Jerzego Nowosielskiego przywołany przez malarza w czasie rozmów z poetą:

Są takie stadia obcowania ze sztuką, kiedy dominuje ciekawość intelektualna. Ciekawość dyskursywna. Jak to jest zrobione? Po co to jest zrobione? Cemu? A jakie są reguły? Jakie uwarunkowania? To jest stadium – powiedziałbym – zadawania pytań. A obrazom nie trzeba zadawać pytań. Z obrazami trzeba współżyć. Trzeba się z nimi w jakimś sensie identyfikować. Trzeba wchodzić w środek obrazu. Bez rezonerstwa, bez zbędnej intelektualnej, dyskursywnej ciekawości. Bo to wszystko są bariery. Ale to wszystko jest już bardzo bliskie mistyki⁶⁵.

Strategia artystycznego opisu dzieł sztuki pozwala nadać każdej z wypowiedzi charakter głęboko osobisty, dzięki czemu stają się one świadectwem niezwykle zindywidualizowanego odbioru malarstwa. Dzięki konsekwentnie zamieszczanym w utworach aluzjom biograficznym oraz reinterpretacjom idei bliskich poszczególnym twórcom teksty Różewicza poświęcone Witoldowi Wojtkiewiczowi, Marii Jaremie i Tadeuszowi Brzozowskiemu stanowią również relację ze spotkań poety z konkretnymi osobami. Są zapisem dialogu.

Bibliografia

Adamowska J., *O artystycznej przyjaźni Jerzego Tchorzewskiego i Tadeusza Różewicza* [w:] *SymbART 2015. Czy sztuki można nauczyć?*, red. M. Pokrywka, K. Bednarska, Rzeszów 2016.

⁶⁴ Na ten temat por. między innymi: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Arcyfilut contra Hebesy, Papagaje, Perokety i inne Szatawiły czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego* [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. A. Żakiewicz, Warszawa 1997, s. 203–215.

⁶⁵ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim* [w:] T. Różewicz, Z., J. Nowosielscy, *Korespondencja...*, s. 476.

- Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.
- Adamowska J., *Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski według Różewicza* [w:] *Tadeusz Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziwska, M. Telicki, Poznań 2015.
- Cieślak R., *Oko poety. Różewicz wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Drewnowski T., *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.
- Ficowski J., *Witold Wojtkiewicz*, Łowicz 1996.
- Filipowicz A., *Mówiłem o Niej...* [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992.
- Folga-Januszewska D., Januszewski Z., Różewicz T., Hermansdorfer M., *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, Olszanica 2009.
- Głowiński M., *Sztuczne awantury (przedmowa)* [w:] R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978.
- Jaworski R., *Historie maniaków*, Kraków 1978.
- Jennings L.B., *Termin „groteska”, tłum. M.B. Fedewicz* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Kossowska I., *Witold Wojtkiewicz 1879–1909*, Warszawa 2006.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Arcyfilut contra Hebesy, Papagaje, Perokety i inne SzalaWiły czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego* [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. A. Żakiewicz, Warszawa 1997.
- Majchrowski Z., *Różewicz*, Wrocław 2002.
- Małodobry A., *Maria Jarema*, Olszanica 2008.
- McElroy B., *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Miłosz C., *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
- Notatki Marii Jaremy* [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992.
- Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
- Różewicz T., *Poezja III. Utwory zebrane*, Wrocław 2006.
- Różewicz T., *Poezja IV. Utwory zebrane*, Wrocław 2006.
- Różewicz T., *Proza I. Utwory zebrane*, Wrocław 2004.
- Różewicz T., *Proza III. Utwory zebrane*, Wrocław 2004.

Skrendo A., „Widokówki i podobizny różnych lemurów”: Różewicz i Nowosielski [w:] tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012.

Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.

Izabela Piskorska-Dobrzeńska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Poezja czasu niepoetyckiego

O *Drzewie* Tadeusza Różewicza

Różewicz przyjechał do Krakowa po wojnie za namową Juliana Przybosa i mieszkał tam w latach 1949–1950. Wspomnienie tego czasu zawarł w eseju *Do źródeł*¹, zwierając się z niezrealizowanego poematu o ruinach kościoła Mariackiego. Zasadzał się on na założeniu, że obiektywne istnienie zabytku nie potwierdza jego faktycznej rzeczywistości. Pisarz wyznawał:

Przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka pryzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. [...] Fakt, że wybrałem historię sztuki jako przedmiot studiów, nie był przypadkowy. Zapisałem się na historię sztuki, żeby odbudować gotycką świątynię. Żeby, cegła po cegle, wznieść w sobie ten kościół. Żeby, element po elemencie, zrekonstruować człowieka. To się łączyło nierozdzielnie².

Według niego sztuka, a szczególnie poezja, wymagała bezustannego badania rzeczywistości. Rekonstrukcji. Było to związane z koniecznością przewartościowania młodzieńczych fascynacji poezją estetyczną, na której Różewicz wzrastał do bycia poetą (choć może właściwsze byłoby stwierdzenie za Przybosiem, że nie wzrastał, ale wyskoczył z głowy Jowisza jak Minerva, w pełnym uzbrojeniu)³.

¹ T. Różewicz, *Do źródeł* [w:] tegoż, *Proza III. Utwory zebrane*, Wrocław 2004, s. 143.

² Tamże.

³ „Są poeci, którzy długo dobijają się u wrót poezji o swoją muzę, długo jękają swoją prawdę, dla której nie mają języka, i są poeci, którzy jak Minerva z głowy Jowisza wyskakują zupełnie zbrojni. Z debiutujących po wojnie jeden jedyny poeta wystąpił w pełnej zbroi swej wyobraźni. To był właśnie Różewicz”. J. Przybós, *Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 31, s. 10. Później, w 1962 roku wraz z ogłoszeniem w „Przeglądzie Kulturalnym” *Ody do turpistów* Przybós zdys-

W jednej z rozmów, przeprowadzonej w 1998 roku, Różewicz powraca myślami do listu *Po co wracacie umarli poeci*, tłumacząc:

Dzisiaj, a nawet wczoraj, kiedy przechodziłem, widzę kościół Mariacki, nie widzę ruin ani gruzów, ale ten motyw, element zburzonego Kościoła, o którym pani wspominała, był zarysem, ideą wiersza, którego do tej pory właściwie nie napisałem. W zupełnie innym wierszu wspominał tylko ruiny katedry św. Jana w związku ze śmiercią młodych poetów warszawskich. Natomiast od tego czasu minęło pół wieku, kiedy o tym pisałem i mówiłem, pół wieku minęło i wtedy rzeczywiście Kraków był nielicznym z miast, który ocalał się, został ocalony i w nim jego zabytki. Natomiast zniszczona została przez wojnę, okupację substancja ludzka, strona duchowa człowieka, człowiek, a ponieważ jest takie powiedzenie, że ciało ludzkie jest świątynią Boga, poza tym jest mieszkaniem duszy, ponieważ to ciało ludzkie zostało zabite, poćwiartowane, poszarpane, poniżone, spalone, zamienione w mierzwę, w padlinę, czyli właśnie nakładały się te dwa obrazy, ciała na świątynię i świątyni na ciało. Wtedy wydawało mi się, że jest to centralny, w ogóle, problem dla poezji, filozofii, a nawet religii, rekonstrukcja. Ale w praktyce poetyckiej [są] te elementy jak gdyby sobie zaprzeczalne, mianowicie element destrukcji i konstrukcji. Chodzi o to, że jeśli chodzi o poetykę, o techniki poetyckie, o wiersze, miałem świadomość, że... tak samo malarstwo itd., uległo destrukcji. Te strofy skamandrytów, zresztą których uwielbiałem jako uczeń licealista, wpisywałem do dzienniczków koleżankom wiersze Tuwima czy Słomińskiego, Lechonia się na pamięć znało. Więc ten element destrukcji wystąpił u mnie bardzo wcześnie, właśnie już kiedy zacząłem pisać wiersze, które weszły potem do tomu *Niepokój*. I mimo że byłem jeszcze wtedy uczniem, a nawet czeladnikiem u Przybosa, to już instynkt mi mówił, że również awangarda musi ulec destrukcji, ta klasyczna [...]. Tu był już koniec świata, [...] coś się skończyło i ja uważałem, że pewna poezja się skończyła, że... nie ma możliwości powrotu do poezji skamandrytów, do tego rodzaju... Ale i do poezji Awangardy, tej, co była. To nie znaczy, żeby ta poezja musiała zniknąć, tylko szukać nowych środków wyrazu po takiej katastrofie, no kosmicznej⁴.

Jakich środków wyrazu szukał w powojennej twórczości autor *Kartoteki*? Przynajmniej częściowej odpowiedzi na to pytanie udziela wiersz *Drzewo*, pochodzący z wydanego w 1955 roku tomu *Srebrny kłos*. Poeta odwołuje się w nim do kategorii dziecka, zajmuje stanowisko wobec czasu minionego, utraconej Arkadii dzieciństwa. Treść jest zbudowana

kredytował znaczenie twórczości Różewicza, twierdząc, że antyestetyka nie jest wystarczającym środkiem do tworzenia prawdziwej poezji.

4 K. Janowska, P. Mucharski, *Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem o poezji, snach i starości*, <http://magazyn.o.pl/2006/rozmowa-z-tadeuszem-rozewiczem-o-poezji-snach-i-starosci/> [dostęp: 30.10.2016].

wokół dominanty – porównania, w którym infantyliczacji zostają poddani poeci. Mamy w nim do czynienia z dychotomicznie ukazanym światem, w którym miejsce centralne zajmuje drzewo, także dualistycznie uposażone.

Tematykę koncentrującą się wokół motywu drzewa sygnalizuje tytuł, zaś lektura całości pozwala na dookreślenie, że jest to jednocześnie drzewo żywe i umarłe. W naprzemiennym układzie strof autor zawarł antytetyczne obrazy sprzed apokalipsy i po jej spełnieniu. Zaprezentował w nich poetów, których sytuacja jest porównana bezpośrednio do stanu rośliny. W zwrotce rozpoczynającej i kolejnych nieparzystych przywołał wspomnienie arkadyjskiej przeszłości, szczęśliwej i harmonijnej, którą w strofie drugiej i następnych parzystych skontrastował z przesyconą tragizmem teraźniejszością. W tych pierwszych drzewo jest siłą życiodajną, a rolą poezji – afirmacja życia, w tych drugich – umarłe drzewo i poezja nieprzynosząca ukojenia.

Liryk został zbudowany z wygłaszanych na przemian monologów poety, referującego przeszłość i zwracającego się bezpośrednio do adresata w czasie obecnym. Wypowiedzi dotyczące przeszłości charakteryzuje ton wspomnieniowy, gawędziarski, z którego tchnie niezmacony spokój, pewność formułowanych sądów:

Byli szczęśliwi
dawniejsi poeci
Świat był jak drzewo
a oni jak dzieci
[...]

Byli szczęśliwi
dawniejsi poeci
dokoła drzewa
tańczyli jak dzieci
[...]

Byli szczęśliwi
dawniejsi poeci
pod liściem dębu
śpiewali jak dzieci
[...]⁵

(*Drzewo*)

5 T. Różewicz, *Drzewo* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 273.

Łagodną wymowę współbuduje regularność tekstu, pisanego piosenkowym rytmem jedenastozgłoskowca (5 + 6), z przerzutnią w średniówce i prostym układem rymów abcb⁶. Zastosowana forma ma znaczący wpływ także na podkreślenie wymowy zaprezentowanej sytuacji lirycznej. Reminiscencja dotyczy egzystowania poetów wokół wiecznie zielonego drzewa życia – co jest metaforą świata pełnego harmonii. Sielankowy nastrój wprowadzający poczucie bez troski, niezakłóconego spokoju ewokuje wizję miejsca idealnego dla poetów, w którym ich inwencja twórcza osiąga optymalny poziom. Figura „świat był jak drzewo” pozwala na wstępne określenie przestrzeni ich bytowania – jako przepelnionej witalizmem, dynamiką, rozrastającej się. Jest ona jednocześnie zhierarchizowana, poukładana. Podobnie jak drzewo ich świat jawi się jako długowieczny, odnawiający się. Tak jak z wyglądu rośliny można wnioskować zataczanie przez nią koła w procesie wegetacji, podobnie świat, w którym żyją poeci, podlega cyklicznemu odradzaniu się. Taki ogląd czasu jest typowy dla społeczeństw archaicznych⁷, z których wyrastają wszystkie cywilizacje, także i śródziemnomorska – kolebka europejskich pisarzy. W starożytnej Grecji upływ czasu był przedstawiany w postaci zamkniętego kręgu, gdyż był pojmowany jako wieczny (*Chronos-Eon*). Wieczność zaś interpretowano jako cykl zdarzeń dziejących się tu i teraz, zmierzających ku nieuniknionej woli (*Ananke*). Dopiero chrześcijaństwo zerwało z wyobrażeniem węża zjadającego własny ogon, pojmując czas dany nam na ziemi jako prosty odcinek, mający swój początek oraz nieuchronny koniec. Historia i życie zaczęły stanowić dla człowieka wyzwanie, jego podjęcie wiązało się z chęcią nadania jego egzystencji nowego sensu. Jak pisze Różewicz: „Każda sytuacja, nawet najbardziej powszechna i zwykła, była tylko symbolem sytuacji ponadczasowej, związanej z chrześcijańskim dramatem upadku, wygnania, odkupienia i powrotu do raj”⁸. Ma to bezpośredni związek z naczelną (obok miłości i wiary) cnotą chrześcijańską – nadzieją, która, o ile człowiek pokłada ją w Bogu, w połączeniu z dwiema pozostałymi gwarantuje życie wieczne. Już w Starym Testamencie drzewo było zapo-

⁶ K. Kuczyńska-Koschany, *Symbol Zagłady, materia cierpienia. „Drzewo” i „Drewno” Tadeusza Różewicza*, „Polonistyka” 2004, nr 10, s. 37.

⁷ W. Werner, *Historyczność i mit. Między rozróżnieniem a samookreśleniem* [w:] *Narracje o Polsce*, red. B. Korzeniewski, Poznań 2008, s. 85–96.

⁸ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 157.

wiedzią istnienia, które nigdy się nie kończy. Jego funkcje życiowe mogą pozostawać przez jakiś czas utajone, ale zawsze się w końcu ujawniają.

Drzewo ma jeszcze nadzieję, bo ścięte na nowo wyrasta, świeży pęd nie obumrze. Choć bowiem korzeń zestarzeje się w ziemi, a pień jego w piasku zbutwieje, gdy wodę poczuje, odrasta, rozwija się jak młoda roślina (Hb 14,7–9).

Czy w analizowanym utworze drzewo także jest wiecznie żywe? Odpowiedź przynoszą kolejne dookreślenia rośliny, budujące spójny obraz, wynikający z jej śródziemnomorskich korzeni.

Najpierw skupmy się na pierwszej strofie i zwróćmy uwagę na epitet określający twórców – nie są oni nazwani poetami „dawnymi”, ale o stopień wyżej – „dawniejszymi”. Prowadzi to do semantycznej niejednoznaczności – z jednej strony jest to przymiotnik wykorzystywany w stylizacji archaizującej, co sugerowałoby, że gawęda może dotyczyć zamierzchłej, na poły legendarnej przeszłości⁹. Z drugiej strony takie określenie wskazuje na aktualność dokonywanego odniesienia – jako element kontrastujący z sytuacją obecną¹⁰. Powtarzana w sumie trzykrotnie myśl: „Byli szczęśliwi / dawniejsi poci”, nabiera charakteru formuły magicznej – zaklęcia; jest performatywem konstytuującym opisywaną sytuację jako stan dokonany, zamknięty.

Kolejnym elementem powtarzającym się w paralelnych składniowo strofach jest porównanie „jak dzieci”. Występuje ono w klauzuli¹¹, która jako miejsce w strukturze wiersza szczególnie akcentowane semantycznie podkreśla i zwielokrotnia atmosferę beztronski, a także przepełnioną ufnością postawę wobec świata, przyjmowaną przez poetów. Są jak dzieci, które w swej niewinności nie znają kategorii: niebycia, nieistnienia – niepojętych dla ich zawsze totalnego bycia-w-świecie.

⁹ W sensie: opowieści przekazywanej ustnie w charakterze podania, na przykład w starożytności śpiewanej przez aoidów.

¹⁰ Por. w znaczeniu, w jakim tego określenia używa w swej mowie Tacyt: „Często mnie pytasz, Fabiuszu Justusie, dlaczego w porównaniu z dawniejszymi czasami, które jaśniały talentem i sławą tylu wybitnych mówców, nasz specjalnie wiek, jałowy i chwały krasomówczej pozbawiony, nawet wyraz «mówca» ledwie zdoła zachować: boć tak nazywamy tylko starożytnych, tych zaś współczesnych, którzy są biegli w mowie, mienimy obrońcami [...] i wszystkim innym raczej niż mówcami” [wyróżnienia – I.P.-D.]. Tenże, *Dialog o mówcach* [w:] tegoż, *Wybór pism*, tłum., oprac. S. Hammer, Wrocław 2004, s. 103.

¹¹ Na co uwagę zwróciła K. Kuczyńska-Koschany, *Symbol Zagłady...*, s. 37.

Nie zdając sobie sprawy, że są Heideggerowskim byciem-ku-śmierci, dzieci po prostu są. W związku z pewnym stopniem nieświadomości ich tożsamość jest całkowita, a świat widziany ich oczyma – spójny. Taki sposób patrzenia „dawniejszych poetów” na świat, ich zogniskowana na drzewie egzystencja przejawiała się w tańczeniu wokół niego. Jak zauważył Fridrich Schiller¹², dawni poeci: „Tworzyli poezję, tańcząc”¹³, obrzędem uświęcając świat i samych siebie. Ich twórczość miała wymiar sakralny – w świętym szale poetyckim, służącym oddawaniu czci naturze i życiu, spajali różne dziedziny sztuki w harmonijną całość.

Stwierdzenie Różewicza jest jednak bardziej niejednoznaczne – może sugerować dobrą zabawę, ale też być odczytywane jako związek frazeologiczny, w ramach którego tańczenie wokół drzewa-świata rozumielibyśmy jako schlebianie mu, wdziękzenie się do niego, co paradoksalnie w danym kontekście jeszcze pogłębia przyjętą w pierwszym odczytaniu pochwałę życia i zgodę na jego kształt. Jednakże w ustach Starego Poety pobrzmiwia ironia. Skierowana nie tylko do poetów dawniejszych zachwycających się światem, hołdujących pięknu – od klasyków, przez parnasistów, po skamandrytów. Ale także wobec siebie samego – młodszego, przedwojennego, naiwnie zaczytującego się w poezji Juliana Tuwima i Leopolda Staffa.

Tę autoironiczną postawę potwierdza także kolejna scena: „pod liściem dębu / śpiewali jak dzieci”, w której oprócz wykonywanego tańca pojawia się i śpiew, wzmagający sielankowy nastrój. Oba elementy, szczególnie w połączeniu ze wspomnianą już wcześniej pieśniową budową utworu, można odczytywać jako aluzję do melicznego pochodzenia twórczości poetyckiej¹⁴. Dawniej poezja współbrzmiała z pełnym harmonii światem. Jej rytmiczność odtwarzała to, co stanowiło źródło porządku: platońską prawdę, dobro i piękno, już od czasów ustnej *pai-dei* Homera znanych jako *kalokagathia*. W tym sensie poeta w akcie tworzenia nie naśladował tego, co stworzone (*natura naturata*), ale naśladując platońskiego demiurga, podtrzymywał siłę odpowiedzialną za wszechobecną harmonię w świecie (*natura naturans*)¹⁵. Różewicz

¹² Za: J. Płuciennik, *Dwa światy – dwie poezje, czyli Różewicz o stosowności* [w:] *Dlaczego Różewicz*, red. J. Brzozowski, J. Poradecki, Łódź 1993, s. 33.

¹³ F. Schiller, *Pisma teoretyczne. Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2011, s. 91.

¹⁴ Za: Kuczyńska-Koschany, *Symbol Zagłady...*, s. 37.

¹⁵ J. Płuciennik, *Dwa światy – dwie poezje...*, s. 34.

rewiduje obowiązki, które na poezję nakładała jej, umiejscowiona w trójjedynnej chorei, geneza.

Na podstawie przedstawionego opisu świat ukazany w utworze można dookreślić jako oswojony, bliski, w którym drzewo jest źródłem siły. Mimo że rośnie bardzo wolno, powoli osiąga dojrzałość i bardzo trudno się rozmnaża, jego silnie rozbudowany system korzeniowy wnika głęboko w ziemię, tak że roślina hieratycznie łączy świat podziemny z nadziemnym i niebieskim. Jako oś świata, koncentruje wokół siebie siły uniwersum, pozwala na ich przepływ. Różewicz we współczesnym świecie nie odnajduje tej pierwotnej harmonii. W *Spadaniu, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* zauważa, że: „człowiek współczesny spada we wszystkich trzech kierunkach”¹⁶. Bezkierunkowość i nieład, jako tendencje charakterystyczne dla terażniejszości, to stały wątek w poezji autora *Regio*¹⁷, nieprzystawalne do porządku, jaki konotuje drzewo życia – mityczne centrum wszechświata.

Wyobrażenie *axis mundi* jest obecne we wszystkich religiach europejskich – według wierzeń na osi świata następuje zatrzymanie czasu, co umożliwia pełny kontakt zarówno z przeszłością, jak i przyszłością. Mityczny dąb według starożytnych Greków posiadał ponadto nadprzyrodzoną moc – z szumu jego liści wróżono. Najstarsza grecka wyrocznia znajdowała się w Dodonie, gdzie Zeus objawiał swą wolę szumem dębu lekko uderzonego piorunem.

Podobnie plemiona słowiańskie i litewskie oddawały cześć tym drzewom, łącząc ich kult z bogiem Perunem. Słowianie wyobrażali sobie wszechświat jako ogromny dąb, w którego koronie żyli bogowie, dookoła pnia ludzie, a w korzeniach znajdowała się kraina umarłych¹⁸. Rodzimy wątkiem w przedostatniej strofie jest też synekdocha typu *pars pro toto* nieodparcie kojarząca się z *Na lipę* Kochanowskiego:

Gościu, siądź pod mym liściem, a odpoczni sobie!
 Nie dójdzie cię tu słońce, przyrzekam ja tobie,
 Choć się nawysszej wzbije, a proste promienie
 Ściągną pod swoje drzewa rozstrzelane cienie.
 Tu zawždy chłodne wiatry z pola zawiewają,

¹⁶ T. Różewicz, *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego* [w:] tegoż, *Proza 1. Utwory zebrane*, Wrocław 2004, s. 369.

¹⁷ Co zauważa J. Płuciennik, *Dwa światy – dwie poezje...*, s. 33.

¹⁸ Na podstawie: A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006, s. 86–87.

Tu słowicy, tu szpacy wdzięcznie narzekają.
 Z mego wonnego kwiatu pracowite pszczoły
 Biorą miód, który potym szlachci pańskie stoły.
 A ja swym cichym szeptem sprawić umiem snadnie,
 Że człowiekowi łącno słodki sen przypadnie.
 Jabłek wprawdzie nie rodzę, lecz mię pan tak kładzie
 Jako szczep napłodniejszy w hesperyskim sadzie¹⁹.

Fraszka czarnoleskiego poety należy do wzorcowych przykładów renesansowej liryki o tematyce arkadyjskiej, dzięki czemu zarówno przez temat, jak i formę ilustruje wyobrażenia starego poety na temat pierwotnego charakteru poezji. Poprzez odwołanie do rodzimej tradycji literackiej jego tekst zabiera głos w dyskusji dotyczącej źródeł poetyckich natchnień i roli twórcy w kształtowaniu profilu literatury.

Krajobraz Arkadii zarysowany w *Drzewie* może budzić nasz niepokój. Dziecięca radość, beztrioskie płasanie czy śpiewy przynoszą obraz idylli, który w zestawieniu ze światem apokaliptycznym uderza pozornością, sztucznością. Wydaje się raczej śladem dawno wybrzmiałego toposu, na zawsze zamkniętego w utrwalonych schematach. Chociażby w ślad za jedną z wzorcowych realizacji liryki arkadyjskiej, za którą można by uznać utwór Friedricha Schillera *Bogowie Grecji*:

Wonczas uroczą zmyślenia powłoka
 Oblekła prawdę, niczym wdzięczne ciało –
 Pełnia z twórczości ku nam szła wysoka,
 Nie to się wtedy co dziś odczuwało.
 Wonczas uroczą zmyślenia powłoka
 Oblekła prawdę, niczym wdzięczne ciało –
 Pełnia z twórczości ku nam szła wysoka,
 Nie to się wtedy co dziś odczuwało.
 Naturze, by ją przytulić do łona,
 Nadano wyższe, szlachetniejsze miano.
 Ludzkość boskością była urzeczona,
 Więc bóstwa ślad widziano.
 [...]

 Gdzie jesteś, piękny świecie? Wracaj, wskrześnij,
 Czasie rozkwitu natury zamierzchłej!
 Tylko w krainie wieszczek, złud i pieśni
 Twe utrwalone ślady dziś nie pierzchły!

¹⁹ J. Kochanowski, *Na lipę* [w:] tegoż, *Fraszki, Pieśni, Treny*, oprac. M. Głogowska, Kraków 2010, s. 13.

Smuci się pole zimniejsze od głazu,
 Bóstwo nie zjawia się choćby na mgnienie.
 Z pełnego życia, ciepłego obrazu
 Zostały tylko cienie²⁰.

Współtwórca neohumanizmu europejskiego w ramach proponowanej przez siebie koncepcji odzyskania wolności duchowej przez sztukę traktował arkadyjską krainę ułudy jako miejsce, w którym istniał stan pełnej jedności. W starożytnej Grecji to, co estetyczne, stało na szczycie wszystkich celów i nie potrzebowało żadnej instancji uzasadniającej istnienie²¹. Sztuka, a przede wszystkim poezja pozwalała oderwać się od niedoskonałego poznania zmysłowego, by przez jego zespolenie z pierwiastkiem duchowym człowiek mógł doświadczać pełni²².

Jak wynika z *Drzewa*, Różewicz nie może tak traktować poezji, gdyż historia, wdariuszy się w naturalny porządek antropologiczny, zakłóciła harmonijny układ arkadyjskiej krainy. Autor *Ocalonego* jest przekonany, że druga wojna światowa, podważając całą kulturę europejską, przerwała ciągłość trwania mitu południa Europy w świadomości zbiorowej. Autor *Et in Arcadia ego* nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, czy mit ten da się jeszcze wskrzesić, wydobyć z popiołów pamięci. Jedno jest pewne – czas zagłady stanowi dla poety nieprzekraczalną cezurę między tym, co minione, a tym, co zastane.

Mowa o tym w strofach parzystych, które stanowią kontrapunkt dla wcześniej przywoływanych obrazów. Wypowiedź reprezentanta pokolenia współczesnych poetów może być odczytywana jako zaprzeczenie wcześniej ewokowanej wizji. Semantycznie związana z poprzednią motywem drzewa, strukturalnie – przez zastosowanie identycznego z tamtą metrum – stwarza pozór identyczności. Prezentuje jednakże świat zgładzony:

Cóż ci powieszę
 na gałęzi drzewa
 na które spadła
 żelazna ulewa

²⁰ F. Schiller, *Bogowie Grecji* [w:] tegoż, *Wybór pism*, t. I., tłum. W. Słobodnik, Warszawa 1975, s. 15–19.

²¹ R. Safranski, *Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Wien 2004, s. 285.

²² Por. I. Alechnowicz, *Wolność i duch w poezji filozoficznej Fryderyka Schillera*, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 11, s. 26.

[...]

Cóż ci powieszę
 na gałęzi drzewa
 które spłonęło
 które nie zaśpiewa

[...]

A nasze drzewo
 w nocy zaskrzypiało
 I zwisło na nim
 pogardzone ciało

Na charakterystykę czasu minionego poeta dwukrotnie odpowiada pytaniem retorycznym, zaś cały utwór podsumowuje obrazem, który ostatecznie niweczy sielankowy nastrój. Charakteryzowane przez niego drzewo nie nadaje się do zamieszkania, nie może zabezpieczać bytu, nie jest powtarzalne. Opisywane jako umierające, jest jednorazowe, nieodnawialne. Warto zwrócić uwagę na gradację metamorfoz, jakie przechodzi drzewo – od rosnącego, żywego, przez porażone gromem kul, aż po spalone. Z reporterską dokładnością przedstawiono kolejne etapy dzieła zniszczenia, posługując się przy tym dość już „wysłużoną” metaforą „żelaznej ulewy”, w rodzimej tradycji literackiej znanej chociażby z poezji Baczyńskiego. Jej oczywistość okazuje się tylko pozorna, gdy zastanowimy się nad znaczeniami, jakie uruchamia: świat ogarnięty wojną, która zaanektowała nawet opady atmosferyczne, zmieniając zastany porządek, sama staje się niekontrolowanym przez człowieka żywiołem. Żelazo jest symbolicznym spoiwem, które łączy w obrębie jednej epoki cywilizacje minione ze współczesną. Wcześniej będąc synonimem postępu cywilizacyjnego, służącego dobru ludzkości, teraz staje się emblematem zniszczenia, które zwraca się przeciwko człowiekowi. Dokonują się jednocześnie: odpodmiotowanie wojny i nadanie opadom roli niszczyielskiej zamiast spodziewanej – pobudzającej do życia, urodzaju. Oksymoronizm leżąca u podstawy zestawienia żywiołów ognia i wody budzi także skojarzenia wynikające ze znaczenia tych symboli. Ulewa nieodrodnie przywodzi na myśl biblijny potop, który odpowiada zasięgiem panującemu wśród ludzi zepsuciu. Po nim jednakże zostało przyobiecane „przymierze, tak iż nigdy już nie zostanie zgładzona wodami potopu żadna istota żywa i już nigdy nie będzie

potopu niszczącego ziemię” (Rdz 9,11). Istotnie – to nie boska kara sprowadziła na ziemię zniszczenie, ale „ludzie ludziom zgotowali ten los”²³. Do podobnego znaczenia nawiązuje symbolika ognia, ewokująca widzenie św. Jana na Patmos, znane z Apokalipsy. Obie katastrofy zawierają w sobie więc znaczenie pierwszej i ostatniej księgi biblijnej, a tym samym wiersz zamyka w swoim obrębie początek i koniec. Według słów *Objawienia*, gdy Syn Boży odbędzie sąd ostateczny, wówczas ustanowi nowe niebo i ziemię. W ostatnim rozdziale Biblii czytamy, że z Jego tronu popłynie rzeka wody życia (z Edenu także wypływała rzeka), natomiast w centralnym miejscu znajdować się będzie Drzewo Życia, które przywróci utracony Raj (Ap 22,2).

Zanim to nastąpi, będziemy zmuszeni przyjrzeć się umieraniu poezji. Wraz z postępującą śmiercią drzewa – biblijnego dawcy życia, znanego z Księgi Rodzaju – obserwujemy nie tylko wygasanie jego czynności życiowych, ale także zmianę pełnionej roli – w uprzednio analizowanych fragmentach było ono symbolem świata pełnego życia, tutaj jest narzędziem śmierci. To właśnie na nim zostaje powieszona/wiesza się tajemnicze ciało. Do kogo należy? Dróg interpretacyjnych jest wiele – od skazanego w trakcie wojny żołnierza czy cywila, przez przyjmującego ciężar krzyża Chrystusa, aż po popełniającego samobójstwo Judasza.

Kryje się tu jeszcze inna, znacznie ciekawsza zagadka interpretacyjna – jak rozumieć pytanie retoryczne zadawane przed podmiot: „Cóż ci powieszę / na gałęzi drzewa?”. Z kim utożsamiać adresata tego monologu? Może być próbą usprawiedliwienia sytuacji współczesnych twórców. Możemy traktować je jako metapoetycki zwrot do czytelnika – wtedy udzieloną odpowiedź traktowalibyśmy raczej jako odparcie zarzutu czy wyraz żalu za minionym poezjowaniem.

Pierwodruk *Drzewa* zamieszczony w 1955 roku w „Twórczości” pozwala nam na ukonkretnienie odbiorcy pytania. Druga strofa została opatrzona tam odautorskim przypisem: „Był zwyczaj, że poeci zawieszali na drzewach swe wiersze i pieśni miłosne, przeznaczone dla ukochanej”²⁴. Z tego dopisku autor zrezygnował w kolejnych wydaniach, co możemy odczytać jako chęć uogólnienia pierwotnie sformułowanej metafory.

²³ Z. Nałkowska, motto do: tejże, *Medaliony*, Wrocław 2005.

²⁴ T. Różewicz, *Drzewo*, „Twórczość” 1955, nr 2, s. 5.

Drzewo spłonęło i poeci nie są już w stanie tańczyć dookoła niego. Jak w jednym z esejów stwierdził Różewicz: „Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie II wojny światowej w obozach koncentracyjnych, stworzonych przez systemy totalitarne”²⁵. Nie przetrwał ten sztucznie ładny świat – drzewo, które z łatwowiernością, naiwnością opiewali dawni poeci. I dopiero fakt totalnej zagłady (zarówno materialnej, jak i tej niedotykalnej) pozwala docenić wagę straty i konieczności odbudowania tego niedoskonałego tworu.

Poetycki powrót do Arkadii jest niemożliwy, ale możliwe i konieczne staje się podtrzymywanie pamięci. On – jako poeta, piewca przeszłości, upatruje tu swojej szczególnej misji. Autor *Drzewa* widzi konieczność odnowienia poezji, które miałyby polegać na dobrowolnym dzieleniu losów świata²⁶: „Aby zmartwychwstać poezja musiała umrzeć. Byłem i ja sprawcą i świadkiem jej śmierci”²⁷. Jako poeta walczący niegdyś w szeregach Armii Krajowej, Różewicz wciela się tu jednocześnie w świadka i narzędzie zbrodni. Utożsamia się z drewnianym trybikiem w wielkiej maszynie przemocy – drzewem:

Nie jest [poeta – I.P.-D.] nawet męczennikiem, nie jest tym poranionym ciałem. W świecie współczesnym jest tylko drzewem, do którego przywiązano ciało innego człowieka. Strzały przebijają ciało i ich ostre groty wchodzą w to drewno. Drewno może tylko dźwigać i milczeć. Takie zmiany zaszły w ciągu wieków. Ze wspaniałego drzewa, które było mieszkaniem pieśni i które mówiło do człowieka: „Gościu siądź pod mym liściem, a odpocznij sobie”, zostały suche drewna szubienicy. To drzewo, odarte z kory, przemienione w pal i wbite we wnętrzości ziemi, dźwiga na sobie cierpiącego człowieka, który o tym nie wie i myśli, że jest sam²⁸.

Skoro rajski ogród zmienił się w las szubienic, to i twórca, z nieświadomego niczego dziecka winien przeistoczyć się w „starego poetę”. Takiego z wiersza *Wiedza* (ТТ), który zapewnia, że poezja ma przed sobą przyszłość. Zupełnie nieznaną, nieprzewidywalną drugą stronę.

²⁵ Tenże, *Kto jest ten dziwny nieznajomy* [w:] tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 38.

²⁶ Za: K. Uniłowski, *Spóźniony moralista. O Nietzscheańskim dziedzictwie w poemacie „spadanie” Tadeusza Różewicza* [w:] *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 1998, s. 54.

²⁷ T. Różewicz, *Sezon poetycki – jesień 1966* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 128.

²⁸ Tenże, *Poeta-drewno* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 468.

świat się nie skończy
 poezja powlecze się
 dalej
 w stronę Arkadii
 albo w stronę drugą

W czasie trzydziestoletniej wędrówki do „ogrodów” poezji przeszedłem przez „szkoły”, „śmietniki”, cmentarze, puste świątynie, beczki śmiechu, gabinety osobliwości, cele śmierci, muzea, zatopione twierdze, wymarłe miasta... przez cały czas tej wędrówki towarzyszyło mi trwożliwe pytanie: „co będzie, jeśli poezja zginie?” Ale teraz już wiem, że poezja nie zginie. Rodzą się nowi poeci, rodzą się nowe wiersze²⁹.

Jak dodaje w *Opowiadaniu dydaktycznym*: poezja jest jak chiński mur „bez początku i końca” – podobnie jak drzewo: coś nieprzemijającego – bez początku i końca. Różewicz zawsze odróżniał wiersze od poezji (na co wskazuje chociażby podtytuł *Niepokoju*) i uważał, że kiedyś pisanie poezji i pisanie wierszy były pojęciami równoznacznymi (co stwierdził w utworze *Można*). Teraz, mimo że pozostało jedynie pisanie wierszy, to paradoksalnie właśnie ta czynność służy ocaleniu poezji.

Bibliografia

- Alechnowicz I., *Wolność i duch w poezji filozoficznej Fryderyka Schillera*, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 11.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.
- Janowska K., Mucharski P., *Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem o poezji, snach i starości*, <http://magazyn.o.pl/2006/rozmowa-z-tadeuszem-rozewiczem-o-poezji-snach-i-starosci/> [dostęp: 30.10.2016].
- Kochanowski J., *Na lipę* [w:] tegoż, *Fraszki, Pieśni, Treny*, oprac. M. Głogowska, Kraków 2010.
- Kuczyńska-Koschany K., *Symbol Zagłady, materia cierpienia. „Drzewo” i „Drewno” Tadeusza Różewicza*, „Polonistyka” 2004, nr 10.
- Nałkowska Z., *Medaliony*, Wrocław 2005.

²⁹ T. Różewicz, *Uczeń czarnoksiężnika* [w:] tegoż, *Przygotowanie...*, s. 114.

- Płuciennik J., *Dwa światy – dwie poezje, czyli Różewicz o stosowności* [w:] *Dlaczego Różewicz*, red. J. Brzozowski, J. Poradecki, Łódź 1993.
- Przyboś J., *Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 31.
- Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
- Różewicz T., *Drzewo*, „Twórczość” 1955, nr 2.
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Wrocław 1971.
- Różewicz T., *Proza I. Utwory zebrane*, Wrocław 2003.
- Różewicz T., *Proza III. Utwory zebrane*, Wrocław 2004.
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971.
- Safranski R., *Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Wien 2004.
- Schiller F., *Bogowie Grecji* [w:] tegoż, *Wybór pism*, t. 1., tłum. W. Słobodnik, Warszawa 1975.
- Schiller F., *Pisma teoretyczne. Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2011.
- Tacyt, *Dialog o mówcach* [w:] tegoż, *Wybór pism*, tłum. i oprac. S. Hammer, Wrocław 2004.
- Uniłowski K., *Spóźniony moralista. O Nietzscheańskim dziedzictwie w poemacie „spadanie” Tadeusza Różewicza* [w:] tegoż, *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 1998.
- Werner W., *Historyczność i mit. Między rozróżnieniem a samookreśleniem* [w:] *Narracje o Polsce*, red. B. Korzeniewski, Poznań 2008.

Magdalena Łopata

Uniwersytet Jagielloński

O *Psalmie sielankowym* Tadeusza Nowaka

Zosi

Gdzie ty jesteś Za wodą
za trawą i za ciszą
gdzie się listy na liściu
same piszą i piszą
gdzie się noża po trzonek
nawet w chleby nie wbija
i jedynie płot patrzy
zza chabinki i kija

Gdzie ty jesteś Za trwogą
za pająkiem za myszą
gdzie mnie uszy łopianu
i radaru nie słyszą
gdzie nie bije się monet
jakbyś młotkiem bił w ciemę
a grom w kłębek zwinięty
przy kopczyku rdzy drzemie

Gdzie ty jesteś Za tobą
za snem twoim za pieśnią
gdzie twe oczy żdźbła trawy
nie prześlepią nie prześpią
gdzie tak mówi się jestem
jakby nigdy nie było
kurzej szyi pod nożem
białej brzozy pod piłą

(*Psalm sielankowy* z tomu *Nowe Psalmi*, 1978)¹

„Wiśnia u Nowaka znaczy krew”, powiedział kiedyś Stanisław Balbus. Uważna lektura *Psalmów* – nie tylko „wiśniowych”, jak *Psalm przykuty do łoża* czy *Psalm suchotniczy*, lecz również „czereśniowych”, jak *Psalm o pestkach* czy *Psalm o chorych nogach* – wydaje się potwierdzać ten sąd.

¹ T. Nowak, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978, s. 331.

Zaraz jednak pojawia się kłopot – i jest to kłopot ogólny, dotyczący w całej rozciągłości pisania (czy też: wypowiedziania się) o twórczości Tadeusza Nowaka. Czyż bowiem nie powinno być ono zakazane? Powód tego zakazu nie leżałby w zawstydzeniu poziomem poety czy w fałszywej pokorze, która przy wspaniałych wierszach nie śmie położyć własnych słów. Rzecz nie leży w jakości, choć i jakość wspaniała. Rzecz leży w obrazach.

Na pozór obrazy poetyckie Nowaka są jasne i dają się łatwo przekładać, uogólniać w motywy. Spójrzmy, jak budowana jest ta swoista alegoria: konkretny symbol, konkretny obraz (wiśnia) u tegoż autora (Nowak) równa się krwi (substancji). Jak ogromna jest tutaj strukturalistyczna pokusa, by z tych parametrów uczynić metodę! I wtedy pomógłby nam język logiki: w modelu świata T.N. każde x (wiśnia) znaczy y (krew)...

Nic bardziej mylnego. Konstrukty takie podważają się same i to nie tylko przez swoją matematyczną brutalność. Łagodna „wisienka wiśnia” z *Psalmu nie wiem*, tudzież życzenie zawarte w *Psalmie o ściętej głowie* („Żeby na nasze pszenne chleby / senne sypały się czereśnie / mleko cedziło się i żeby / zrosła się ścięta głowa we śnie”) są nie tyle wyjątkami od reguły, ile wskazaniem, iż w regule tej musi tkwić jakieś błędne uogólnienie. Owszem, jest tu krew – wypływa ona jednak z innej niż czereśnia rany. Obraz poetycki jest raczej wywoływany niż wypowiedzany. Znaczenie i przyporządkowanie obrazu krwi ulega przesunięciu, czerpiąc siłę z aluzji (przywołanie św. Jana Chrzciciela i jego męczeńskiej śmierci, Mt 14,1–12) raczej niż z metafory.

Jakie z tego wnioski? Pierwszy jest właściwie optymistyczny: zbudowanie słownika symboli Nowaka nie byłoby możliwe. Wiedział o tym na pewno autor *Zagłady gatunków* – niesprawiedliwe jest zatem posługiwanie się jego wyrwaną z kontekstu wypowiedzią jako „strukturalistyczną przewiną”.

To właśnie lęk przed taką przewiną przekłada się na wspomniane już pytanie o warunki mówienia o poezji Nowaka. Jak pisać, jak mówić? Czy zamiast porządkowania symboli należy się zająć przekładaniem obrazów na inne obrazy, poezji – na inną poezję? Kim zatem musiałby być badacz Nowaka?

Być może jest to ten rodzaj wyzwania, w którym badacz stać się musi interpretatorem, a zatem hermeneutą, nieledwie artystą przekładu. Aby naprawdę docenić sztukę interpretacji, utracimy ją najpierw i na chwilę. Prędko zobaczymy jej moc – obroni się sama. I wróci.

* * *

W *Psalmie sielankowym* na pierwszy plan wychodzą dwa główne elementy: „Ty” oraz „Gdzie indziej”, w którym „Ty” miałyby się znajdować. Innymi słowy: jest to świat, w którym w miejscu „Ty” zionie pustka.

Tytułowa sielanka zostaje w utworze zaprzeczona, przeciw-obecna, zironizowana. To, co dla sielanki charakterystyczne, jest rzutowane w marzenie albo we wspomnienie (nie sposób dokładnie określić wymiaru czasowego tej przestrzeni, tego stanu). Skąd pochodzi i czemu służy ta ironiczna negacja?

Odpowiedź ułatwi przyjrzenie się budowie utworu². Psalm i sielanka, dwa stopione w tytule gatunki, wnoszą swój charakterystyczny rys (a przynajmniej kierują nasze spojrzenie na lekturę pod kątem tegoż rysu). W utworze spotykają się dwa typowe dla owych gatunków pragnienia: tęsknota za lepszym życiem, projekt takiego życia i jego warunków, idealizacja wreszcie. Celem jest wyrwanie się ze świata obecnego – w przypadku psalmu do Boga, który zapewnia światu miłość, sprawiedliwość i spokój, w przypadku sielanki do wymarzonego świata, w którym dobry, nieskażony złem człowiek żyje w ziemskim niebie, w harmonii z samym sobą oraz z równie nieskażoną naturą. Zarówno psalm, jak i sielanka postulują przestrzeń, którą nazwać można idealną, rajska; wyrażają to jednak za pomocą tak różnych środków (na przykład gorycz skargi w psalmie *versus* słodka melancholia sielanki), iż skojarzenie ich w jedną całość godne jest artysty wysokiej próby – świadczy o intuicji co do wymowy gatunków (czy też może: co do pozostałości po nich).

Dziwne są odpowiedzi na pytania tego psalmu. Słyszymy: „Gdzie ty jesteś”, a w odpowiedzi: „za wodą, za trawą”... Nie są to jednak czysto przestrzenne metafory „kryjówek” – dlatego też odpowiedź „za ciszą” nie stwarza obrazu o nowej jakości. Podobnie dzieje się w strofie drugiej. Stwierdzenia „za pająkiem za myszą” wydają się bardziej konkretne niż

² W liryce Nowaka genealogia jest przestrzenią nie tyle taksonomii, co twórczych, komplikujących przekształceń. Badaczowi poezji Nowaka z pomocą przychodzi wspomniany już artykuł Stanisława Balbusa – *Zagłada gatunków*. Tytułowa zagłada rozpoczyna exodus – Balbus wyprowadza genealogię z ciasnych ram strukturalizmu w stronę twórczych przekształceń opartych na pamięci o kategoriach gatunkowych przy jednoczesnym swobodnym nimi operowaniu.

abstrakcyjne „za trwogą”³. A jednak na poziomie epifanii, a może raczej: jej braku, jej zaprzeczonej obecności, nie ma znaczenia, czy to, co zakrywa „Ty”, jest konkretne, czy raczej abstrakcyjne. Nie jest ważne, że emocja nie posiada waloru przestrzennego, a miejsce właśnie go traci. Niezależnie od stanu rzeczy – „Ty” pozostaje nieobecne.

Rozwinięcia każdej z trzech strof ilustrują miejsca niekonkretne i projektują świat sielanki za pomocą wspomnianych już zaprzeczeń: „gdzie się chleba po trzonek / nawet w chleby nie wbija”; „gdzie tak mówi się jestem / jakby nigdy nie było / kurzej szyi pod nożem / białej brzozy pod piłą”; „i jedynie płot patrzy / zza chabinki i kija”. Zestawienie wersów z różnych strof pokazuje również ciekawą zależność rymową (a zatem, przypuszczalnie, także znaczeniową) między nimi. Rymy tworzą również – za sprawą „się” – śródwersy.

„Ty” rozpaczliwie szukane w niepojętym „Gdzie” – jak łatwo o chytry skrót myślowy, który pokieruje myśli albo ku Bogu, albo ku utraconej miłości. Możliwe skojarzenia z czytelnikiem, spokojem, szczęściem czy sensem uznane zostają za drugorzędne. A przecież nie musi tak być.

Czy w głosie psalmisty więcej jest skargi porzuconego dziecka, czy buntu? Bólu czy słodyczy? Tęsknoty czy zachwytu nad istnieniem? Czy ten psalm to pieśń adwentowa, kolęda, a może już pieśń pasyjna? Czy psalm bywa świecki i jak to możliwe? Te i podobne pytania nie tyle tracą sens, co przestają być wiążące. Okazuje się bowiem, iż psalm może być bogaty we wszystko – i najczęściej właśnie taki jest. Napięcia, to, co nierozstrzygalne – oto fundamenty, a nie przeszkody, tegoż bogactwa. Odkrycie tego poszerzenia to szok podobny do tego, jaki przeżywa dziecko, kiedy po raz pierwszy słyszy psalmy złorzeczące. Dziecko to może mieć nawet kilkadziesiąt lat – właśnie dojrzewa i oto wie, że w dobrym świecie złorzeczą również sprawiedliwi.

W miejscu „Ty” świeci pustka. A w utworze poeta nie daje dostępu do czasu. Nie wiemy zatem, czy „Ty” istniało wcześniej, istnieje wciąż, jest oczekiwane – a może czas zupełnie go nie dotyczy? *Ante rem, in rem*, a może *post rem*? Nawet tym, którzy bardzo by chcieli odpowiedzieć na pytanie, gdzie w modelu świata przedstawionego w *Psalmie sielankowym* istnieją uniwersalia, trzy proponowane przez tradycję

3 Podobna sytuacja ma miejsce w dwóch pierwszych wersach strofy trzeciej, gdzie „miejsca Ty” są w zupełności metaforyczne: „Gdzie ty jesteś Za tobą / za snem twoim za pieśnią”.

rozwiązania niewiele mogą pomóc. Czy bycie „za wodą / za trawą i za ciszą” wskazuje na wtórność istnienia rzeczy względem pojęć? Raczej nie. Czy mówi, iż „Ty” znajduje się w rzeczach? Też nie. Nie udowadnia również, iż istnieje po nich, jako konsekwencja pewnego uogólnienia. Rzeczy owe⁴, tak jak i sam czas, są u Nowaka raczej zasłoną, którą należałoby zedrzeć, aby ujrzeć. Jednocześnie jednak ów świat zza zasłony promieniuje, daje o sobie znać – stąd pytanie: gdzie. Zerwanie zasłony to gest decyzji spojrzenia w twarz temu, co święte, co istotowe. Trzeba być wtedy, jak przed ikoną, pełnym czystego szacunku.

„Maja, zasłona złudy, osłania oczy śmiertelnych” – pisał inspirujący się mądrością Indów Artur Schopenhauer⁵. Inaczej Platon w VI Księdze *Państwa*: „To, co nadaje przedmiotom prawdę poznania, a poznającemu daje moc poznawania, nazywaj ideą Dobra”⁶. Jeszcze inaczej św. Paweł w *Hymnie o miłości*: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno, wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz. Teraz poznaję po części, wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany” (I Kor 13,12). Nie mam zamiaru szczegółowo porównywać powyższych wypowiedzi, tym bardziej, że łączyć by się to musiało z rekonstrukcją stojących za nimi historii, tradycji i przekonań. Zależy mi tylko na ukazaniu, iż głębsza warstwa wiersza Nowaka dotyczy – wspaniale go wyrażając – problemu „podszewki świata”. Już z dramatycznych pytań Platonowego *Państwa* wiemy, że problem dotyczy czegoś o wiele poważniejszego niż epistemologia.

„Podszewka świata” to oczywiście figura z wiersza *Sens* Czesława Miłozza⁷. Jest ona tam opowiadana w trzeciej osobie, stanowi wciąż pewne „To”. W utworze Nowaka natomiast, datowanym wraz z wydaniem *Nowych psalmów* jeszcze na rok 1978, „To” staje się „Ty”.

Te dwa wiersze dwóch poetów rządzą się własnymi porządkami, nierozsądne byłoby więc porównywanie ich pod kątem dojrzałości (filozoficznej na przykład). Można jednak mówić o pewnych skutkach. I tak odczuwalną konsekwencją osoby obecnej w „Ty” jest większy stopień czułości. „Ty” może być, podobnie jak Miłoszowe „to” (a w przypadku

4 Zarówno te abstrakcyjne, jak i te konkretne (choć i ten podział jest bardzo umowny, dlaczego bowiem cisza nie mogłaby być konkretna, a mysz reprezentacją skromności lub też strachu?).

5 Zob. *Artur Schopenhauer. Rekonstrukcje – recepcje – interpretacje*, red. B. Andrzejewski, A. Przyłębski, Poznań 1991, s. 9.

6 Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 352.

7 Zob. C. Miłosz, *Sens* [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 60.

podszewki: „ta”), idealizowane, wytęsknione i wyczekane. „Ty” jest jednak osobowe, a to znaczy, że nie tylko może zostać ukochane, ale również – że samo może ukochać. Miłoszowe „to” może pomieścić o wiele więcej pomysłów interpretacyjnych – a zatem, w tym przypadku, „propozycji” eschatologicznych. „Ty” z *Psalmu sielankowego* domaga się osoby.

Dla nieznaną sylwetki twórczej Nowaka myśląca może być dedykacja: „Zosi”. Nie wiedząc, iż Zofia Iwańska była ukochaną żoną poety, która przeżyła go o ponad dwadzieścia lat, można wysnuć wniosek, iż wiersz ten jest lamentem za tą, która odeszła. Szlak naiwnego biografizmu prowadziłby do zdziwienia – że przecież w chwili pisania utworu Zosia żyła jeszcze... Oczywiście dedykacja nie determinuje „ty lirycznego”. Pozostając w kręgu Zosi, można przecież odczytać dedykację wiersza jako odpowiedź na dręczące ją pytania, próbę pokazania jej obecności (a może braku?) Boga, postulowanie świata idealnego – dla niej, wreszcie, najprościej – dedykację własnych lęków i poszukiwań... Wywoływana przez „gdzie” może być również inna częśćka Zosi albo Zosia z innego świata. W tym drugim wypadku pytanie: „Gdzie ty jesteś”, powinno brzmieć raczej: „Skąd ty jesteś”, „Gdzie twoje źródła”. Zosia, która nie odeszła fizycznie, mogła być przecież nieobecna na wiele innych sposobów.

Na pierwszy rzut oka trudno dostrzec bardzo silne przekonanie ontologiczne, jakie zakłada pytanie: „Gdzie ty jesteś”. A przecież pytając o miejsce przebywania, wcześniej zakładamy istnienie! Również wtedy, gdy to założenie jest postulatem i miałyby się „zatrzymać” na poziomie intencjonalnym. Właśnie w owej intencjonalności, w łaknieniu dalekiego „Ty” widziałabym ducha religijności Nowaka.

Człowiek z wiersza Nowaka nie jest w swym wołaniu samotny – o istnienie „Ty” wołają również „listy na liściu”, co się „same piszą i piszą” [wyróżnienie – M.Ł.]. Czy są one pisane po tej – jak Barańczakowska „widokówka z tego świata” – czy raczej po tamtej stronie? Czy nadawcą tych listów jest człowiek, czy właśnie „Ty” zza zasłony? Jeśli w owym „tam” istnieją listy, istnieje też adresat i potrzeba pisania do niego, a więc – tęsknota.

Interpretacja to zawsze decyzja. Można zdecydować się na „Ty”, które jest Bogiem i mówi do całego stworzenia – przez samo stworzenie. Można również odwrócić sytuację i znaleźć Boga szukającego człowieka i jego prawdziwej twarzy „za wodą / Za trawą i za ciszą”. Trzecia i najpewniej nie ostatnia możliwość prowadziłyby w stronę modlitewnego dialogu, w którym głosy splatają się ze sobą – często nierozróżnialnie.

Na momenty, w których możemy to rozróżnić, wskazuje sama grafia utworu: odpowiedzi na pytanie: „Gdzie ty jesteś”, rozpoczynają się zawsze wielką literą. Przy nieobecności znaków interpunkcyjnych gest wydzielenia frazy może być interpretowany jako znak dialogowy o funkcji dramatyzującej.

Argumentów przeciwko odczytywaniu wypowiedzi wiersza jako monologu Boga jest zbyt wiele, aby taka interpretacja mogła się utrzymać. Pierwszy i najważniejszy jest fakt, iż ten, kto mówi, projektuje dopiero świat idealny – z ułomnego. Boga zwykliśmy natomiast sytuować w świecie nieskażonym – niebo to nie tyle miejsce, ale stan spokoju i dobra, kraina łagodności. U Nowaka ten „stan nieba” przedstawia się po rousseau’owsku – to stan nieskażenia; nie ma cywilizacji, zatem nie ma i przemocy. „Gdzie się noża po trzonek / nawet w chleby nie wbija”, śpiewa poeta, budując most do (na przykład) Norwidowskiej *Mojej piosnki 11*⁸. U Norwida skromna dbałość o każdą okruszynę wynika nie tyle z biedy, co z szacunku dla darów niebios. Nowak opowiada o miłości, która manifestuje się przez łagodność i w łagodności strzeże przykazania: „Nie zabijaj”. Nóż okazuje się narzędziem mordy zawsze – nawet wtedy, gdy wykonuje pozornie niewinne czynności. Chleb może być nie tylko pokarmem, ale i ciałem Zbawcy. Podobnie dzieje się z tym, co białe i delikatne – czyste i niewinne.

Same „listy na liściu” mogą obrazować naturę wołającą – naturę, która domaga się – swego Stwórcy? hierarchii? sensu? Innym skojarzeniem, które przywołują, jest los walczącego żołnierza, który pragnie przesłać wiadomość do domu, jest jednak albo niepiśmienny, albo pozbawiony możliwości wysłania prawdziwego listu. Tylko przez naturę, przez jej księgę stara się dać znak najbliższym i wierzy, że list na liściu będzie odczytany. Znowu jest tak, że jedna interpretacja bynajmniej nie wyklucza drugiej – piszącym na liściu mógłby być zarówno człowiek, jak i Bóg. „Tęsknię, więc jesteś” – taki jest, bardzo zresztą poetycki, dowód człowieka na istnienie Boga i Boga na istnienie człowieka.

Powróćmy jeszcze do Jeana-Jacques’a Rousseau. Skojarzenie z filozofem biegnie przez podział na świat niewinny (natura) oraz świat skażony (cywilizacja). Jakie są oznaki ekspansji cywilizacji w *Psalmie sielankowym*? Po pierwsze, to wspomniany nóż, który prócz krojenia

⁸ W której ojczyzna przedstawiona jest jako kraj, gdzie nawet „kruszyna chleba” nie może zostać zmarnowana, stanowi bowiem „dar nieba”.

chleba może służyć też do zabijania kury. Po drugie, to płot, który oddziela posesje i wprowadza brutalne prawo własności. Po trzecie, to monety – źródła i symbole chciwości i ogłupienia, przedstawione w okrutnie celnym obrazie: „Gdzie nie bije się monet / jakbyś młotkiem bił w ciemię”. Obok niechęci do cywilizacji odnajdujemy tu również krytykę stworzonej przez Boga natury, w czym można się doszukiwać śladów ludzkiej pychy – oto człowiek porywa się na udoskonalanie Bożego świata. Pycha człowieka okazuje się złudna i ma straszliwą cenę – ponowne wygnanie z Raju (jest nim na przykład „wygnanie” samego poety z ukochanej wsi do dwóch miast – najpierw do Krakowa, później do Warszawy). Czyj dług spłacał Nowak?

Bywa jednak i tak, iż okrutna jest najczystsza natura. W świecie projektowanej sielanki „grom w kłębek zwinięty przy kopczyku rdzy drzemie”, burza zatem jawi się jako ujarzmiona i niezdolna nikogo skrzywdzić ani wystraszyć. Jest i wreszcie sytuacja trzecia, najbardziej interesująca: kiedy skażenie cywilizacyjne (w poniżej opisanym przypadku będzie to wojna) dosięga natury (czy też samych wyobrażeń o naturze). Uwidacznia się to w wersach: „Gdzie mnie uszy łopianu / i radaru nie słyszą”. Radar w kontekście historii Nowaka oraz jego słynnej powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968) każe myśleć o kontroli, o przygotowaniu do zestrzeliwania samolotów, o samym podsłuchu wreszcie. Skażenie natury polegałoby tu na tym, iż „astrowaty” kształt łopianu nie kojarzy się z uchem (z szeptem, z muzyką), ale z podsłuchem właśnie. Do krainy, w której przebywa wyteśknione „Ty”, terroryzująca kontrola nie sięga. Tam jest bezpiecznie. Warto zwrócić uwagę, że jest to jedyny moment w utworze, kiedy bezpośrednio pojawia się „ja” (dosłownie: „mnie”). Czyżby ja liryczne było słuchane (podsłuchiwane) przez zły świat, ale już „patrzone” (podtrzymywane w istnieniu) przez mieszka- jącego w świecie idealnym Boga?

Skazona jest więc nie tyle natura, co właśnie patrzące na nią oko – dusza zatem. Skaza ujawnia się tym razem w wojnie – w podnoszeniu ręki na bliźniego, zniszczeniu, krzywdzie. Zranienie to sięga tak głęboko, iż zostawia swój ślad w samym poczuciu istnienia, w jego niewinności i prostocie: „Gdzie tak mówi się jestem / jakby nigdy nie było / kurzej szyi pod nożem / białej brzozy pod piłą”. Mimowolnie, chroniąc się przed podziałami, wpadamy w ich pułapkę. Świat skażony i świat rajski. Apokalipsa – zupełnie jak u Czechowicza – ukrywająca się w biegunie przeciwnym – w sielance.

Ten, kto woła, jest jak dziecko porzucone. Imieniem najbardziej pasującym do „Ty”, za którym się płacze i do którego jednocześnie ma się pretensje, na którego się oczekuje z kolędą i lamentem „czemuś mnie opuścił”, jest Bóg zwany ukrytym – *Deus absconditus*. Jest to kategoria na tyle silna, by unieść świat pełen paradoksów. Pomaga zrozumieć negatywną, apofatyczną strukturę mówienia o sielance, pokazując, iż struktura ta wynika z chęci chronienia drogocЕННОści dobrego świata raczej niż z jego nieistnienia. Przyzwala również na wprowadzenie pojęć, takich jak przeobstwienie natury (nie tylko ludzkiej, ale również ziemskiej), a może i na *apokatastasis*. Tłumaczy bardzo subtelne nawiązania biblijne, takie jak: „gdzie twe oczy źdźbła trawy / nie prześlepią nie prześpią”, zawierając w nich aluzję do włosów człowieka ufającego Bogu – włosów, które są policzone co do jednego (Mt 10,30) czy też do każdej jednej kości sprawiedliwego, nad którą czuwa Bóg (Ps 34,21). Dlaczego jednak Bóg jest ukryty i – mimo swego promieniowania przez naturę – daleki? Nieobecny, stracony, choć już w tęsknocie odpamiętywany?

Po raz kolejny w rozważaniach nad poezją Tadeusza Nowaka próba odejścia od pytań naiwnych nie powiodła się. Zadajmy je zatem, byle retorycznie. Które z cierpień jest większe: to, które woła i szuka, czy to, które wie, że za pytaniami kryje się pustka?

Odpowiedzi nie ma. To błogosławieństwo.

Bibliografia

- Artur Schopenhauer. *Rekonstrukcje – recepcje – interpretacje*, red. B. Andrzejewski, A. Przyłębski, Poznań 1991.
- Miłosz C., *Sens [w:] tegoż, Dalsze okolice*, Kraków 1991.
- Nowak T., *Czy istnieje literatura wiejska?*, „Tygodnik Kulturalny. Orka” 1960, nr 45.
- Nowak T., *Modły jutrzenne – modły wieczorne*; Balbus S., *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992.
- Nowak T., *Pacierze i paciorki*, Warszawa 1988.
- Nowak T., *Prorocy już odchodzą*, Kraków 1956.
- Nowak T., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978.
- Nowak T., *Wybór wierszy*, przedm. S. Balbus, Warszawa 1973.

Nowy Nowak (Tadeusz), red. J. Olejniczak, R. Knappek, Katowice 2016.

Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.

Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza, red. J. Z Brudnicki, Warszawa 1978.

* * *

Tekst powstał w ramach grantu „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX/XXI wieku” 0472/NPRH3/H11/82/2016.

Dorota Siwor

Uniwersytet Jagielloński

TO Tadeusza Nowaka

czyli o niemożliwych i koniecznych próbach

Pieśń o innym świecie jest częścią cyklu *Pieśni bezsennych*, który obejmuje dziewięć utworów pisanych w latach 80., latach poprzedzających przedwczesną śmierć Tadeusza Nowaka. *Pieśni* ukazały się w ostatnim przygotowanym za jego życia tomie *Modły jutrzenne – modły wieczorne*¹, obszernie skomentowanym i interpretowanym przez wieloletniego przyjaciela, a także badacza twórczości poety, Stanisława Balbusa. Według jego słów Nowak planował kolejne utwory opatrzone mianem *Pieśni*, które zebrane łącznie, złożyłyby się na osobny tomik². W *Modłach jutrzennych – modłach wieczornych* znalazło się wiele wierszy, które wcześniej już ukazały się drukiem, jednak bardzo przemyślane skomponowane wraz z kończącym tom wspomnianym cyklem *Pieśni*, stały się całością o odrębnym znaczeniu, swoistym wykładem koncepcji własnej twórczości i własnej wizji świata w najistotniejszych punktach. Znamienny jest zresztą już sam tytuł wskazujący na czas zamknięty między początkiem (jutrznia) a schyłkiem (wieczór). To także wyraziste nawiązanie do rytmu natury: od wschodu do zachodu słońca. Wreszcie – na całościowość oglądu świata, poetyckiego widzenia, swoistą *summę*, którą *Modły...* stanowią.

Pieśni następują po *Pacierzach* i *Paciorkach* opatrzonych przymiotnikiem „diabelskie”, a ukazujących między innymi destrukcyjne działanie Historii. O ile we wcześniejszych utworach Nowak, zwłaszcza do okresu pierwszych *Psalmów*, dawał wyraz przekonaniu o istnieniu sensownej i uporządkowanej metafizycznej całości Bytu przejawiającej się we wszystkich formach egzystencji, o tyle po doświadczeniu jej zaniknięcia

¹ T. Nowak, *Modły jutrzenne – modły wieczorne*; S. Balbus, *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992.

² S. Balbus, *Tadeusz Nowak (11 XI 1930 – 10 VIII 1991). W 25 rocznicę śmierci*, „Konteksty Kultury 2016, z. 4.

czy ukrycia poza szaleństwami Historii poeta powoli zdaje się odbudowywać albo budować na nowo swoją wizję uniwersum, a przede wszystkim wizję miejsca człowieka w nim, jego możliwości poznawczych, sensu istnienia. Niegdyś podstawą odczuwania ładu świata była pamięć kulturowa, teraz jednak nie wiadomo, czy może ona tę fundującą rolę spełniać. Podmiot *Pieśni* w ogóle zdaje się bardzo ostrożny w formułowaniu jakichkolwiek pewnych sądów, kreśleniu jednoznacznych obrazów. Powolny, kontemplacyjny rytm *Pieśni* przywodzi na myśl raczej medytację. Stanisław Balbus opisuje ukazwany tu świat jako oszczędny, zredukowany i bezludny³. Szczególnie mocne jest wrażenie ciszy, w której niemal bezgłośnie przemawia – choć nie bywa nazywany – Byt.

Wybór pieśni jako formy gatunkowej o określonej tradycji wydaje się wyjątkowo trafny wobec próby powrotu do metafizycznej Całości. Dla Tadeusza Nowaka pieśń jest tożsama semantycznie z poezją. Skoro zaś, jak się rzekło, mamy do czynienia z poetycką *summą*, to sedno koncepcji twórczości stanowi pieśń rozumiana jako przesłanie ujawniające to, co najważniejsze; pieśń – testament; to, co ma przetrwać (zgodnie wszak z najdawniejszą europejską tradycją). *Pieśni* zostają jednak dookreślone epitetem „bezsennie”. Bezsennność oznacza przede wszystkim stan czuwania, niemożność zaznania snu – uspokojenia. To tylko pierwsze nasuwające się skojarzenie, trzeba będzie do tej kwestii powrócić, motyw snu odgrywa bowiem w poezji Nowaka bardzo istotną, choć zmieniającą się rolę. Dodać też trzeba koniecznie, że w zbiorze *Psalmów* znajduje się para: *Psalm bezsenny* i *Psalm senny*⁴.

Zatem: dojrzały poeta, który doświadczył już zarówno upojenia istnieniem, jak i przeżył upadek własnego świata, rozważa to, co jest dla niego rdzeniem egzystencji – kwestie fundamentalne. A dla Nowaka metafizyka to nie możliwość, to konieczność. Trzeba o tym pamiętać, czytając *Pieśń o innym świecie*, którą chciałabym się tu zająć.

Za snem za jawą za pacierzem
(bolą kolana gdy się klęczy)

3 Tenże, *Poezja...*, s. 215–219.

4 Stanisław Dąbrowski nazywa je skupieniem kompozycyjnym o wspólnej motywacji. Szczegółowo też analizuje motyw snu w dwóch innych utworach: *Psalmie snu naszego* i *Psalmie o śnie kalekim*. Por. S. Dąbrowski, *Pasyjne sny wielokrotne. Uwagi do dwóch „psalmów” Tadeusza Nowaka* [w:] *Vox Humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka*, Lublin 1993, s. 207–225.

jest świat z nieznanym nam już zwierzeń
bez snu bez jawy bez udręceń

W szarej godzinie błysną czasem
jego wyjęte z powiek oczy
i za łąkami i za lasem
jego śmiech w płaczu się zamroczy

Dla nas go nie ma W końskim rzeniu
w psim ujadaniu się objawi
jakbyś Chrystusa nagle przeniósł
przez rzekę która wiecznie krwawi

Z jego bezmiaru dzikie gęsi
krzyczą gdy lecą nieboskłonem
albo poeci niegdysiejsi
nakryci pieśni gminnej dzwonem

Od nich wiem o nim I wiem jeszcze:
za snem za jawą za pacierzem
inne od naszych chłodzą deszcze
usta stulone w listki zwierzeń

Z innej pamięci się nam grodzi
furtka i płot i kogut na nim
On nam z rosółu pieje co dzień
zamykające pacierz amen⁵

W tytule utworu najbardziej zwraca uwagę słowo „inny” – domaga się ono od odbiorcy uściślenia. Co oznacza tu inność? Inny od czego? Zapewne chodzi o świat różny od ludzkiego, świat, do którego nie ma bezpośredniego dostępu. Istotny kontekst tworzy tu otwierająca cykl *Pieśń bzoowa*. Czytamy:

Z kwiatów rozumiem jeszcze bez
Mieszka w nim to o suchej twarzy
Płacze bezgłośnie i bez łez
i o bzie mokrym od łez marzy⁶.

5 T. Nowak, *Pieśń o innym świecie* [w:] tegoż, *Modły jutrzenne...*, s. 88.

6 Tenże, *Pieśń bzoowa* [w:] tegoż, *Modły jutrzenne...*, s. 85 [wyróżnienia tu i w całym tekście – D.S.].

to jest określeniem czegoś nienazywalnego, odmiennego od wszystkiego, co znane. Czegoś, co trudne do uchwycenia w ludzkim doświadczeniu ze względu na całkowitą nietożsamość ontologiczną. To jest „innym światem”⁷. Wywołuje tu Nowak ważny dla jego twórczości temat współlistnienia, możliwego/nie możliwego przenikania się bytów. We wcześniejszych jego utworach, zarówno w poezji, jak i w prozie wielokrotnie wyrażane było przekonanie o możliwości częściowego wnikania do wewnątrz innego bytu. Charakterystycznym przykładem jest scena z *Obcoplemiennej ballady*, którą często przywołuję: bohater pije kobyle mleko i dzięki temu ma wrażenie przejmowania części roślinnego świata do własnego wnętrza⁸. Tymczasem w *Pieśni bzowej*:

I już nie można wyjąć z bzu
tego co w nim bezgłośnie płacze⁹

Nie udaje się zatem choćby częściowo czy momentalnie odczuć więzi, mimo wstępnej deklaracji: „Z kwiatów rozumiem jeszcze bez”, bo też najwyraźniej rzecz nie w rozumie. *Pieśń bzowa* wprowadza odbiorcę w kwestię dominującą w całym cyklu: pytania o równoległość istnień, odmienność i wspólność bytów, o przestrzenie i istnienia pozostające poza władzą poznawczą naszych zmysłów i intelektu¹⁰.

Pieśń o innym świecie z tym tematem niewątpliwie się łączy, już tytuł sugeruje wszak ową równoległość światów. Pierwsze wersy podkreślają dystans, który dzieli człowieka od tej innej przestrzeni: „Za snem za jawą za pacierzem” – trzy wyraźne odcinki, a każdy z nich o sylabę dłuższy od poprzedniego, co daje efekt oddalenia. Jednocześnie trójczłonowa budowa wersu przywołuje symbolikę cyfry trzy¹¹, która oznacza przede

⁷ Warto tu dla porównania przywołać uwagi Stanisława Balbusa dotyczące pojęcia to rozumianego jako oznaczenie nienazywalnego Bytu. S. Balbus, *Poezja w czasie marnym...*, s. 236–239.

⁸ Tenże, *Obcoplemienna ballada*, Warszawa 1963, s. 9–10.

⁹ T. Nowak, *Pieśń bzowa...*, s. 85.

¹⁰ Temat świadomości innych bytów był w poezji współczesnej podejmowany wielokrotnie, by wymienić tylko najbardziej znane przykłady wierszy: *Rozmowa z kamieniem* Wisławy Szymborskiej i *Kamyk* Zbigniewa Herberta.

¹¹ Nowak przywiązywał wagę do symboliki cyfr i liczb, pisze o tym między innymi Stanisław Balbus w przywołanym już tekście *Poezja w czasie marnym...*, s. 99–100, ale i inni interpretatorzy tej twórczości.

wszystkim bóstwo, świętość, doskonałość, ale i czas¹². Z wielu znaczeń wybieram te właśnie, gdyż trop wydaje się uzasadniony przez treść kolejnych fragmentów utworu. Wprowadzony zostaje tym samym od razu symboliczny sens owej oddalanej sfery jako skojarzonej z boskością, ale i z konfrontacją człowieka z tajemnicą czasu – co powróci w zakończeniu wiersza. Trzykrotne wymienienie granic oddzielających od „innego świata” koresponduje też z baśniowym, zmytyzowanym charakterem snutej tu opowieści. Takim językiem mówi często poezja i proza Nowaka, by ukazywać metafizyczne tajemnice. Przestrzeń owego świata dzięki takiemu jej wprowadzeniu w tekst wiersza pozostaje nieokreślona, mówi się bowiem, za czym jest, ale nie jaka jest. Granice oddalenia wyznaczane są przez sen, jawę i pacierz. To czytelne znaki stanów umysłu: podświadomego, świadomego/rozumowego i wychylnego ku transcendencji – modlitwa jest przecież wehikułem ku niej, próbą łączności, wyjścia poza własną rzeczywistość. Stany te oznaczają też trzy możliwe sposoby-narzędzia poznania. W twórczości Nowaka sen począwszy od wczesnych utworów, zwłaszcza prozy, tak jest traktowany¹³. Pierwszy wers zatem kreśli perspektywę miejsca oddalonego, związanego z jakąś sakralną/metafizyczną tajemnicą wymykającą się dostępnemu człowiekowi poznaniu.

Ograniczenie ludzkich władz poznawczych zostaje podkreślone w kolejnym wersie parentezą: „(bolą kolana gdy się kłęczą)”, która uświadamia nasze zamknięcie w ciele; nie można go pominąć w rozpatrywaniu relacji między ludzkim i „innym światem”. To także przypomnienie, że próby wykraczania ku transcendencji są trudne, związane z bólem, gdyż ciało warunkuje i jednocześnie ogranicza poznanie.

Dopiero w trzecim wersie pada określenie tytułowego przedmiotu wiersza: świat „z nieznanymi nam już zwierzeń”. Ważne jest tu owo „już” – a więc kiedyś było inaczej. Jeśli traktować twórczość Nowaka całościowo – a wydaje się to głęboko uzasadnione – sygnalizowana tu przeszłość mogłaby sugerować dawniejsze doświadczenie podmiotu-bohatera, któremu kiedyś dany był udział w przenikaniu światów

¹² Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 433–434.

¹³ Piszę o tym między innymi w książce *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002 oraz w artykule „*Wszystko jest powtórzone na jednym ostrzu noża*”. *O doświadczeniu utraty w „Przebudzeniach” Tadeusza Nowaka*, „Konteksty Kultury” 2016, z. 4.

(o czym wspomniałam już na początku tych rozważań). Zamykająca strofę klamra potwierdza z całą mocą odmiennosc i terazniejszą niedostępność tego świata.

Nie mamy zatem dostępu do owego nieznanego uniwersum, pozostają jednak momentalne doznania – chwile jak błyski, kiedy dociera do nas świadomość jego istnienia; owe rzadkie (czasem) iluminacje (błysk), które wiążą się z jakimiś granicznymi etapami czasu (szara godzina to moment nieustalony, między dniem a wieczorem, czas zamglonego, niepełnego widzenia) – pozwalają człowiekowi jedynie przypuszczać, że coś jest. Odległe („i za łąkami i za lasem”¹⁴) i niedostępne, wymykające się jednoznacznym określeniom, co podkreśla oksymoron „śmiesz w płacz”. Był zatem podobny i niepodobny do ludzkiego, wyrażany przez to, co znane – inaczej się bowiem nie da, ale jednocześnie niemożliwy do wyrażenia, tylko „czasem” „się zamroczy”. Neologizm ten (nie chodzi bowiem raczej o słownikowe znaczenie słowa zamroczyć, czyli stan niepełnej świadomości) wprowadza ciekawy sens: zamroczyć się – ukazać się niewyraźnie jako ciemność, na zasadzie analogii ze słowem zamajaczy. Tym samym wzmocniony zostaje efekt momentalnego, migotliwego ujawnienia się owego nieznanego świata, które jednak – paradoksalnie – niczego nie rozjaśnia, uświadamia jedynie niejasność.

Warto zaznaczyć jeszcze, że ów „inny świat” ma oczy, a więc patrzy na nas, obserwuje, postrzega. Oczy te są wyjęte z powiek – a więc inne niż ludzkie, pozbawione osłony, skoncentrowane na samym patrzeniu. Pobrzmiwa tu echo rozterek filozoficznych, które w wielkim uproszczeniu można by sprowadzić do pytania o to, kto lub co nas obserwuje, i konstatacji, że nie tylko człowiek postrzega świat, ale i sam jest postrzegany¹⁵. Oko bez powiek może też kojarzyć się z symbolem Oka Opatrzności¹⁶ – w chrześcijaństwie oznaczającym Tróję Świętą, oko Boga obserwujące człowieka. Wydaje się jednak, że celowo jest to

¹⁴ To ponownie nawiązanie do formuł baśniowych, ale charakterystycznych także dla literatury ludowej.

¹⁵ Trudno byłoby przypisać myśl Nowaka do jednej określonej koncepcji filozoficznej, nie ma to zresztą większego sensu – poeta rozważa po prostu kwestie, które są także przedmiotem zainteresowania filozofii.

¹⁶ Ciekawe, że symbolikę Oka Opatrzności przywołał Stanisław Balbus, objaśniając dedykację tomu *Wjutrzni*, skierowaną do przyszłej żony poety Zofii Iwańskiej: „Zawsze w psalmie, to znaczy pod niebem”. Psalmi jawią się tu, wedle słowa badacza, jako wiersze pisane niejako pod Okiem Opatrzności. Por. S. Balbus, *Zawsze w psalmie*,

tylko aluzja do owego symbolu, która nie wprowadza jednoznacznie chrześcijańskiego sensu. Mowa przecież o oczach w liczbie mnogiej, oczach wyjętych z powiek, gdy tymczasem ikonografia oka opatrności dowodzi, że brak powiek nie był elementem ani częstym, ani obliigatoryjnym. W zamierzeniu poety – jak wolno przypuszczać – powinna się w tym miejscu pojawić jedynie sugestia, niedająca żadnej pewności czy jednoznaczności, mglista i niejasna.

Stopniowo potęgowane jest wrażenie niedostępności, w kolejnej strofie podmiot liryczny ujawnia się po raz pierwszy, od razu w liczbie mnogiej wyrażającej doświadczenie wspólnotowe: „Dla nas go nie ma”. Budowane od początku przeciwstawienie między ludzkim i nie-ludzkim pozwala domniemywać, że owo „nas” obejmuje cały rodzaj¹⁷.

Zwraca uwagę budowa wersu. Średniówka podkreślona działem składniowym, a w zapisie wielką literą, buduje dwoisty sens. Zdanie czytane bez podziału oznacza, że człowiek nie dostrzega przejawów „innego świata” w otaczającej go naturze – tam, gdzie mógłby je dostrzec. Zaś czytane z mocnym działem, ale jako całość składniowa z kolejnym wersem, stawia granicę między doświadczeniem człowieka i bytów zwierzęcych:

[...] W końskim rzeniu
w psim ujadaniu się objawi

To przez zwierzęta, w nie-ludzkim języku, przemawia nieznanne. Człowiek nie obejmuje tego bytu rozumem, nie wyraża go w słowie – a skoro tak, w myśl przekonania, że „niewyrażone nie istnieje dla nas”¹⁸ – „Dla nas go nie ma”. Objawienie „innego świata” porównane zostaje do doświadczenia *sacrum*. Topiczny obraz Chrystusa przenieszonego przez rzekę zostaje tu przywołany jako metafora udziału w rzeczywistości

to znaczy pod niebem [w:] Tadeusza Nowaka *psalmy śpiewane, psalmy mówione, pieśni bezsenne*, oprac. S. Balbus, muz. J. Telus, Kraków 2016, s. 75.

¹⁷ Ciekawy kontekst dla tej kwestii stanowią rozważania i ustalenia Rocha Sulimy, który swą książkę skomponował wokół znaczeń formuły „ja” w twórczości Nowaka, analizując proces przechodzenia od „ja” biograficznego, przez „ja” w ujęciu kulturowym, po „ja” uniwersalne. Trzeba jednak pamiętać, że konstatacje Sulimy nie obejmują już *Pieśni*, ponieważ książka powstała w latach 1980–1982. Por. R. Sulima, *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1986, zwłaszcza s. 216–233.

¹⁸ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365–368.

sakralnej, udziału czynnego, przez który człowiek udziela wsparcia Bogu. Powstaje dość tajemniczy zespół znaczeń – jak w całym tym wierszu i jak często w twórczości Nowaka – czytelnik, interpretator nie może być ani przez chwilę pewny swych odczytań, wymykają się one bowiem jednoznacznym konkretyzacji. Wydaje się, że Chrystus jest tu nie tyle odniesieniem do konkretnej boskiej postaci, co skonwencjonalizowanym nośnikiem boskości czy znakiem sfery transcendencji złączonej z ludzkim. I oto momentalne, niespodziewane („nagle”) objawienie „innego świata” za pośrednictwem zwierząt stwarza sytuację, w której mogłaby nastąpić transgresja ludzkiego wymiaru boskości na powrót w transcendencję¹⁹.

Intryguje jeszcze wiecznie krwawiąca rzeka – znów warto odwołać się do kontekstu poezji Nowaka, w której pojawiał się symbol rany. Krwawiąca rzeka ewokuje sensory wprowadzane wcześniej przez ów symbol, oto świat został pozbawiony obecności Boga, pozbawiony dostępu do transcendencji, a nawet może czasem świadomości jej istnienia – dlatego krwawi. Podkreślmy jeszcze: w strofie tej drugi i czwarty wers połączone są rymem objawi–krwawi. Objawienie „innego świata” wiąże się z raną natury. Przeniesienie Chrystusa na drugą stronę to potencjalna tylko możliwość przywrócenia stanu pierwotnej Całości, współistnienia wszystkich bytów w jednym – boskim bycie – choć trudno byłoby chyba doprecyzować, którego, jakiego „boga” ma Nowak na myśli na tym etapie swej twórczej drogi. Doprecyzowanie nie jest zresztą chyba konieczne, wydaje się, że chodzi tu o boskość w ogóle, boskość nieosobową, o znak sfery transcendencji. Zauważmy jeszcze epitet „wiecznie”, zdaje się on bowiem sugerować, że owa sytuacja – braku dostępu, braku pewności co do istnienia „innego świata” wpisana jest w kondycję ludzką, w samą naturę relacji między człowiekiem a tym, co boskie.

Czwarta strofa także poświęcona jest znakom „innego świata” – to swoiste próby przybliżania tego, czego przybliżyć się nie da i wyrażenia niewyraźnego. Próby opisu bez opisu. Użyty tu rzeczownik „bezmiar” ujawnia poznawczą bezradność. Jako łącznik między przestrzenią znaną i własną a owym niedającym się ująć uniwersum ponownie wskazana

¹⁹ Ma to tym większe znaczenie, że na tym etapie twórczości Nowak zdaje się wyrażać przekonanie o zaniku funkcji ludowej tradycji religijnej jako nośnika wartości metafizycznych. Kwestia ta wymaga szerszego komentarza, ale zagadnienie przekracza ramy tego szkicu.

zostaje natura (dzikie gęsi i ich krzyk – podobnie jak wcześniej „język” koni i psów). Pojawia się też inny istotny znak: dostęp do nieznanej sfery bytu mieli „poeci niegdysiejsi”. Wykorzystanie elipsy powoduje, że słowo „krzyk” nie pada po raz drugi, jednak właśnie wołanie dawnych poetów rozlega się na równi z głosem dzikich gęsi z owego bezmiaru „innego świata”. Nowak, jak wspomniałam, niegdyś żywił przekonanie, że poezja, a także podtrzymująca jej funkcje i chroniąca ją kultura ludowa mogą objawiać światu wartości metafizyczne. A zatem niegdyś głos „innego świata” mógł brzmieć w pieśni poetów. Sensy te wzmacnia ponownie kontekst w obrębie cyklu, w którym znalazła się także *Pieśń o polnym dzwonie* poprzedzająca *Pieśń o innym świecie*. Symbolikę dzwonu (w różnych kontekstach) zinterpretował wyczerpująco Stanisław Balbus, wskazując, iż jest on tu dzwonem kultury, który kiedyś pełnił funkcję zabezpieczającą podstawowe wartości, ale może przede wszystkim chronił przed grozą Pustki²⁰.

W strofie piątej pojawia się istotna deklaracja – do tej pory sam fakt istnienia „innego świata” nie był niepodważalny – raczej mgliście i wątpliwie jawił się podmiotowi wiersza. W tym momencie owe przeczucia, domysły, odczytywanie niepewnych sygnałów zostają zastąpione nieco mocniejszym wyrażeniem: „Od nich wiem o nim I wiem jeszcze”, przy czym ponownie istotną funkcję pełni średniówka podkreślona działem składniowym i wielką literą. Wydaje się, że „wiem” oznacza tu raczej „dowiedziałem się”, niż potwierdza pewność owej wiedzy. Znaczenia oscylują migotliwie między pewnością a wieścią, wiedzą a wieścią gminną przekazaną przez dawnych poetów. Nawiązanie do literackiej tradycji wydaje się oczywiste. Ożywa także koncepcja poezji jako „arki przymierza”, choć raczej bez głębszego związku z Mickiewiczowskim pierwowzorem.

Powtórzenie pierwszego wersu pierwszej strofy lokuje na nowo ów „inny świat” poza ludzkim poznaniem (podświadome, świadome, modlitwa–medytacja), osłabiając i tak kruche podstawy wiedzy. Zatem: wiem, że jest, wierzę, że jest – nie wiem, jaki jest i gdzie jest? Ów moment deklaracji „wiem” to pierwsze ujawnienie podmiotu jako indywiduum. Wcześniej podmiot wyrażał doświadczenie zbiorowe – a w kontekście twórczości Nowaka lepiej powiedzieć – wspólnotowe.

²⁰ S. Balbus, *Poezja w czasie marnym...*, rozdz. *Co mówi dzwon? – Osławianie nicości i Przypowieści o dzwonie ciąg dalszy – Pustka, czyli Pełnia*, s. 234–284.

Jednak ostatecznie konfrontacja z tym, co transcendentne, jest kwestią relacji ja – to, nie my – to, dlatego w tym miejscu pojawia się już wypowiedź jednostkowego ja²¹.

Niedostępność „innego świata” wynika z ograniczeń ludzkich zmysłów – podstawowych narzędzi poznania, ale też – być może – nierozpoznawalna jest dla człowieka skala wartości tam obowiązujących. Sugerować to może stwierdzenie „inne od naszych chłódzą deszcze”. Biorąc pod uwagę znaczenie symboliki wody w twórczości Nowaka poprzedzającej *Pieśni*, należy widzieć w owym deszczu siłę oczyszczającą, jednak kryje się w tym wersie niewypowiedziane wprost pytanie: skoro te deszcze są „inne”, jakie zatem są warunki oczyszczenia? Jeszcze bardziej zagadkowy wydaje się ostatni wers tej strofy: hypallage stulone usta – stulone listki odsyła do Nowakowego wyobrażenia natury jako ust bytu; przez nie właśnie ujawnia się metafizyczna mowa Całości, tyle że tutaj – w naszym świecie – nic nie słychać. „Zwierzenia” sugerują treści poufne, tajne, które w tym oddalonym, tajemniczym miejscu szeptane są nie do ludzkich uszu.

Wrażenie oddzielenia, inności owego świata jest stopniowo potęgowane – ostatnia strofa rozpoczyna się od podkreślenia „Z innej pamięci...”. Świadomość przeszłości warunkuje tożsamość człowieka, stanowi o ciągłości Bytu, ale ta pamięć, o której mowa, nie jest pamięcią ludzką – owo oddzielenie wzmocnione zostaje czasownikiem „grodzi”, co wypukla jeszcze mocniej charakter dotychczas zarysowanej relacji pomiędzy naszym i innym światem. W tym miejscu jednak następuje kolejne zakłócenie jednowymiarowego sensu sytuacji, grodzi nam się bowiem przede wszystkim (ponieważ wymieniona jako pierwsza) furtka. Słowo to oznacza przejście, otwarcie, a zatem pojawiałyby się jednak silniej zaznaczona możliwość przenikania obu tych wymiarów. Znów poetycki wywód oscyluje wokół znaczeń przeciwstawnych: świadomości istnienia przegrody, oddzielenia z jednej strony, a z drugiej dostrzegania szansy przejścia, punktu wspólnego²². Niewiele jest w tym wierszu

²¹ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Nowakowe „to” nie jest tożsame z TO Czesława Miłosza, u którego ma ono raczej charakter wewnętrzny. W *Pieśniach bezsennych* TO pozostaje na zewnątrz, choć jest podobnie niepojmowalne. Z pewnością jednak ciekawe byłoby rozważenie ewentualnych podobieństw i różnic, zwłaszcza między wierszem Miłosza TO, jak i całym tomu pod tym tytułem, wydanym w 2000 roku.

²² Trafnie zauważa Marta Olejniczak: „Wszystko jest u Nowaka uchylone [...]”. Otwarte jedynie po części. Widoczne przez szczeliny, dostępne fragmentarycznie,

konkretnych obrazów, jednak teraz pojawiają się spójne elementy, które taki obraz tworzą: „furtka i płot i kogut na nim” – to swojskie znaki nie-swojego świata. Czy mogą oznaczać nadzieję na odnalezienie tego połączenia, wspólnego punktu? Znaczenia w tej strofie i w całym utworze są migotliwe: przegroda, granica, odmienność i łączenie, otwieranie, swojskość. Nie ma możliwości ujednoznacznienia, są tylko próby przybliżeń i oddaleń od tego nieznanego, „innego świata”. Wrażenie to zostaje wzmocnione przez nieco odmienny w tej strofie (w stosunku do całego utworu) charakter rymów, wcześniej dokładnych, tu – opartych na bliskim, ale nie takim samym brzmieniu.

Pierwszym i najważniejszym łącznikiem pozostaje natura. Jak wcześniej w jej głosie człowiek mógł usłyszeć wieści z tajemniczego uniwersum, tak i teraz kogut objawia swym pianiem ostateczne amen. Owo amen – „niech się stanie”, wypowiedziane przecież nie przez człowieka, stanowi potwierdzenie, zgodę na nieznaną nam ład Bytu. Jednak pianie rozlega się z rosołu – tym samym zamyka się krąg znaczeń, obraz ten jest przypomnieniem o śmierci, o koniecznej codziennej ofercie, o ograniczeniu wszelkiego życia przez czas, o nieuchronności ostatecznego. To kogut, zabijany i spożywany przez człowieka, oznajmia mu ostateczną prawdę o istnieniu „innego świata”. Jak zinterpretować ten fakt? Można zapewne odczytywać tu aluzję do ewangelicznego piania koguta, które przypieczętowało zaparcie się Jezusa przez Piotra²³. Mielibyśmy wówczas do czynienia z przypomnieniem o zdradzie. Jak ją tu rozumieć? Czy to człowiek zdradza „inny świat” swoją codziennością, pozostawianiem ślepym i głuchym na jego znaki? Czy może jednak zdrada dotyczyłaby postawy człowieka wobec natury – skoro morduje co dzień ptaki i zwierzęta przekazujące głos nieznanego? Czy jest to również znak zdrady „innego świata”? W słowach o kogucie piejącym z rosołu ujawnia się może pełna sprzeczności prawda o naszej ludzkiej egzystencji, w której słabość, ciało, ograniczenie determinują niemożność odkrywania i poznawania ukrytej przed naszymi oczami Całości. Siła poezji Tadeusza Nowaka tkwi w tym, że żaden interpretator nie

pozorne. Coś widać, ale nie wszystko”. M. Olejniczak, *Lektura naiwna (?)* [w:] *Norwy Nowak (Tadeusz)*, red. J. Olejniczak, R. Knapke, Katowice 2016, s. 19.

²³ Sugestię taką wyraził Józef M. Ruszar podczas XIII Warsztatów Herbertowskich, kiedy zostały przedstawione główne tezy tego szkicu.

przełoży jego utworów na własne słowa tak, by nie umniejszyć, nie zawęzić sensów w nich zawartych.

Pieśń... jest zatem medytacją o istnieniu „innego świata” widzianego na początek trochę na podobieństwo magicznej baśni, która jednak okazuje się opowieścią o przeczuciu metafizycznej tajemnicy. Ów świat jawi się jako nieprzenikniony, niedostępny, objawia się momentalnie, mgliście – jak chwilowa iluminacja. Człowiek nie ma możliwości poznania, rozpoznania i ostatecznie wniknięcia w jego istotę. W pełni tej możliwości nie miał nigdy, ale kiedyś był bliższy tajemnicy. Takie przekonanie wyraźnie koresponduje z wizją świata jako Całości, którą wyrażały na przykład *Psalmy*²⁴. Później jednak sfera transcendencji została zamknięta bądź też nastąpił jej zanik czy oddalenie człowieka od niej. Kontekst twórczości autora *Pacierzy diabelskich* pozwala wnioskować, iż winą za ten stan obarczone jest demoniczne zło Historii. Można jednak rozpatrywać proces utraty wiary w istnienie Całości w perspektywie indywidualnej i dostrzegać tu doświadczenia czy refleksje podmiotu i autora, który teraz, w *Pieśniach*, poszukuje na nowo jej śladów. Ostrożna i niepewna wiara w istnienie Całości czy Pełni pozwalałaby formułować przeczucia bądź przekonania dotyczące „innego świata”. Mówi się przecież w wierszu: „wiem o nim”. Nie jest on jednak dany bezpośrednio człowiekowi. Ta niedostępność, niemożność jest bolesna, uświadamia ograniczenie i budzi konieczność upartego wsłuchiwania się w znaki, których dostarcza przede wszystkim świat natury: głosy konia, psa, dzikich gęsi i koguta. Wsparciem mogłaby być pieśń „poetów niegdysiejszych”, poezja jest wszak po to, by rozumieć i objaśniać świat, coś jednak z jej siły zostało utracone, zatarte. Nowak zdaje się jednak mocno wierzyć w sens działań twórczych. Dlatego on sam i podmiot jego utworów podejmują ciągle konieczne próby zrozumienia, choć wiadomo, że nie mogą się one zakończyć powodzeniem. Świadomość owej syzyfowej niemożności stawia człowieka w sytuacji egzystencjalnie bolesnej, w której chce poznać, wie, że inny świat jest, a jednocześnie wie, że pozostanie on niedostępny. Dlatego też zgoda na nierozpoznanie – owo potwierdzające „amen” dla porządku świata to akt heroiczny.

²⁴ O koncepcji Całości, jej zaniku i powtórnego rozpoznania przez Nowaka por. S. Balbus, *Poezja w czasie...*

„Amen” zamyka pacierz, ale i kończy *Pieśń o innym świecie*. W nowo wydanym zbiorze *Tadeusza Nowaka psalmy śpiewane, psalmy mówione, pieśni bezsenne*²⁵ jest także ostatnim słowem cyklu *Pieśni* i całego tomu. To znaczący fakt. Dodajmy, że jest to prawdopodobnie ostatni wiersz, jaki Nowak napisał²⁶. *Pieśni* są dla mnie rozważaniami człowieka, który odczuwa zbliżanie się ostatecznego²⁷. Rytmiczność pieśni (regularny dziewięciozłogskowiec), rymy, następujące po sobie surrealistyczne, ale i zarazem konkretne obrazy wzmacniają wrażenie medytacji ku transcendencji. Spokojnej, statecznej, choć niepozbawionej świadomości dramatu. Głęboko intymnej, choć dotykającej uniwersaliów. „Amen” jest deklaracją, wypowiedzianą nie przez człowieka, ale niejako w jego imieniu.

* * *

Pieśń o innym świecie można czytać w wielu kontekstach, których tu wcześniej nie zaznaczałam, także filozoficznych. Nowak nie jest, rzecz jasna, filozofem, nie nawiązuje do konkretnych koncepcji czy teorii, jednak podejmuje kwestie ludzkiej egzystencji i relacji między człowiekiem, światem a tym, co transcendentne, jak wielu jego poprzedników. Odczytuję *Pieśń o innym świecie* jako dialog z Bolesławem Leśmianem – poetą niezwykle dla Nowaka ważnym²⁸. Wiele jest wierszy Leśmiana, które mówią o ludzkim dramacie poznania, z najbardziej chyba znaną *Dziewczyną* na czele. Przykład szczególnie stanowi *Topielec* – opowieść o gwałtownym, nieprzemyślanym pragnieniu człowieka, by wniknąć w odmienny od niego samego byt – w istotę zieleni (natury). Głód poznania przeradza się tu w wołanie skierowane do natury, wołanie pełne rozpacz i determinacji, tak silne, że wywołuje wreszcie odzew. Jak wiemy, odpowiadając na wezwanie, Demon zieleni porywa wędrowca, który spełniając swe pragnienie i wkraczając w głąb natury, zatracą w niej swoje człowieczeństwo – spełnienie staje się unicestwieniem. Tak ujęty temat byłby zbyt słabą przesłanką, by

²⁵ *Tadeusza Nowaka psalmy śpiewane...*

²⁶ S. Balbus, *Zawsze w psalmie, to znaczy pod niebem* [w:] *Tadeusza Nowaka psalmy śpiewane...*, s. 86.

²⁷ Takie intuicyjne czytanie tych utworów potwierdził Stanisław Balbus w rozmowie ze mną, podkreślając, że odniósł podobne wrażenie.

²⁸ To obszerne osobny temat, którego nie można w tym miejscu rozwinąć.

mówić o dialogu poetów, jednak sygnałów jego nawiązania jest więcej, zwłaszcza jeśli porównywać nie tyle te dwa konkretne utwory, ile szukać w *Pieśni* cech charakterystycznych dla twórczości autora *Dziewczyny*. *Pieśń* to utwór rytmiczny, rymowany, a obrazowanie i symbolika przypominają charakterystyczne dla poezji Leśmiana motywy, takie jak błysk symbolizujący momentalność transcendentalnych doświadczeń; oczy – motyw obserwowania człowieka przez naturę, odbijającego się w niej; wyrażanie niewyraźnego przez oksymorony (śmiech w płaczu) czy wręcz użycie wyrazów mocno się z Leśmianem kojarzących („zamroczy” u Nowaka, „zamroczy” u Leśmiana). Najważniejsze jest chyba ujęcie tematu – opowieści o poszukiwaniu, o próbie wnikania w inność, inny byt. Obaj twórcy ukazują dramat poznawczy człowieka, który mówi: wiem, że inny świat jest, ale nie mogę go poznać. W twórczości autora *Dziejby leśnej* to dramatyczna, bardzo dynamiczna walka, pełna determinacji i rozpaczy, która w efekcie prowadzi do zatury, zatopienia w innym bycie. Wyraża to między innymi paradoks ukazany w *Topielcu*. Osiągnięcie celu jest tu pozorne – bohater wniknął w zieleń, ale utracił w tym momencie własną istotę, a wraz z nią pragnienie poznania. W wierszu Nowaka świadomość istnienia „innego świata” prowadzi do prób rozpoznawania jego znaków, człowiek odczuwa własną odrębność, wydzielenie i niemożność poznawczą jako ograniczenie, może nawet udrękę, jednak fundamentalna różnica polega na wyrażeniu zgody na ów stan rzeczy, na konstatowaniu odmienności i niemożności, ale i na ustawicznie ponawianej próbie – nieobarczonej jednak destrukcyjną rozpaczą. Nowak – jak zostało powiedziane – przyjmuje swe ograniczenie, po doświadczeniu zwątpień, rozpaczy i buntu wobec zła Historii przyjmuje wieść o „innym świecie”, usiłuje wciąż uchwycić to, wiedząc, że tu i teraz nie jest to możliwe.

Bibliografia

- Balbus S., *Tadeusz Nowak (II XI 1930 – 10 VIII 1991). W 25 rocznicę śmierci*, „Konteksty Kultury” 2016, z. 4.
- Balbus S., *Zawsze w psalmie, to znaczy pod niebem* [w:] *Tadeusza Nowaka psalmy śpiewane, psalmy mówione, pieśni bezsenne*, oprac. S. Balbus, muz. J. Telus, Kraków 2016.

- Dąbrowski S., *Vox Humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka*, Lublin 1993.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Nowak T., *Modły jutrzenne – modły wieczorne*; Balbus S., *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, Kraków 1992.
- Nowak T., *Obcoplemienna ballada*, Warszawa 1963.
- Olejniczak M., *Lektura naiwna (?)* [w:] *Nowy Nowak (Tadeusz)*, red. J. Olejniczak, R. Knapek, Katowice 2016.
- Schulz B., *Mityzacja rzeczywistości* [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
- Siwor D., *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002.
- Siwor D., „*Wszystko jest powtórzone na jednym ostrzu noża*”. O doświadczeniu utraty w „*Przebudzeniach*” Tadeusza Nowaka, „*Konteksty Kultury*” 2016, z. 4.
- Sulima R., *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1986.
- Tadeusza Nowaka psalmy śpiewane, psalmy mówione, pieśni bezsenne*, oprac. S. Balbus, muz. J. Telus, Kraków 2016.

* * *

Tekst powstał w ramach grantu „*Obrazy Boga w literaturze polskiej XX/XXI wieku*” 0472/NPRH3/H11/82/2016.

Katarzyna Niesporek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dom

O jednym wierszu Tadeusza Śliwiaka

1.

Odszukałem dom ten
pięć szerokich schodów
szczerniałe sztachety
strzegą ciszy ogrodu
okna puste – to dziwne
o tej porze dnia...
gdzie jest twarz mojej matki
kto ją tutaj zna

Wszystko takie jak było
wszystko inne przecież
tego samego domu
nie ma dwa razy na świecie
szklane drzwi
lecz nie szyby w nich
a płytki lodu
obco patrzą
w ich świetle
nie ma już barw miodu

dziki bez
– czy w gałązkach jego wciąż ta gorycz
imię pewnej dziewczyny
miało smak tej kory

Przyszedłem dom zobaczyć
nie powiem nikomu
że byłem nie zastałem
nie ma domu w domu
(Tadeusz Śliwiak, *Dom*)¹

¹ T. Śliwiak, *Dom* [w:] tegoż, *Płonący gołębnik. Wiersze wybrane*, Kraków 1978, s. 112–113. Wszystkie cytowane w szkicu fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania.

2.

Gdy mowa jest o człowieku i przestrzeni, wydaje się, jakby człowiek stał po jednej, a przestrzeń po drugiej stronie. Jednakże przestrzeń nie stoi naprzeciw człowieka. Nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani wewnętrznym przeżyciem. Nie jest bowiem tak, że są ludzie, a poza tym przestrzeń [...]².

Prawdę o jedności istoty ludzkiej ze światem materialnym wyraził w jednym ze swoich esejów Martin Heidegger. Człowiek, trwając w świadomości swojej nieustannej i nieuniknionej relacji z przestrzenią, poszukuje w niej dla siebie najbardziej odpowiedniego miejsca, gdzie widziałby możliwość stałego zamieszkania. Odnaleziony skrawek przestrzeni, który w następstwie staje się własnością człowieka, skłania go do uściślenia tego związku przez budowanie. Jego sens autor *Bycia i czasu* wyjaśniał następująco:

[...] do zamieszkiwania dochodzimy dopiero przez budowanie. Budowanie ma na celu zamieszkiwanie. Jednakże nie wszystkie budowle są także mieszkaniami. Most i hangar, stadion i elektrownia są budowlami, ale nie mieszkaniami; dworzec i autostrada, zaporą i hala targowa są budowlami, ale nie mieszkaniami. Niemniej wymienione budowle znajdują się w obszarze, który zamieszkujemy. Obszar ten sięga poza te budowle, a przecież nie ogranicza się do mieszkania. Kierowca ciężarówki jest u siebie w domu, gdy znajduje się na autostradzie, ale nie ma tam swego kąta; robotnica jest u siebie w domu w przędzalni, a przecież przędzalnia nie jest jej mieszkaniem; główny inżynier jest u siebie w domu w elektrowni, ale tam nie mieszka. Wymienione budowle dają człowiekowi schronienie. Człowiek je zamieszkuje, a jednak w nich nie mieszka, skoro „mieszkać” znaczy tylko: posiadać jakiś kąt [wyróżnienie – K.N.]³.

„Posiadanie jakiegoś kąta”, które zaspokaja pragnienie i potrzebę „bycia-u-siebie” –eksplikował Heidegger – oznacza bezwzględną przynależność do konkretnego *locus*, jest czymś, „co mnie wiąże albo jest ze mną związane, bo do mnie należy”⁴. Jest domem, greckim *oikos*, który – jak wyjaśniał Zbigniew Kadłubek – w swoim polu semantycznym zawiera „osiedlanie się, wchodzenie dokądś, przybywanie, przychodzenie do

² M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć* [w:] tegoż, *Eseje wybrane*, wyb., oprac., wstęp K. Michalski, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977, s. 328–329.

³ Tamże, s. 316–317.

⁴ H.-G. Gadamer, *Logos, ergon w „Lizisie” Platona* [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, wyb., oprac., wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 300.

domu, wchodzenie w jakiś stan”. Jest też związany z czasownikami *hiko*, *heiko*, oznaczającymi „przychodzę”, „przybywam”⁵:

Pole semantyczne *oikosu* [...] sugeruje przechodność i przychodność domu, ustawicznego procesu dochodzenia do sytuacji zamieszkania, zadowolenia się, ustalenia lokum bytu. Dom jest efektem dotarcia dokądś, przyjścia, ale nie da się absolutyzować owego stanu (choć budynki mają trwałe fundamenty). Nie ma w nim rdzenności, elementarnego pierwszeństwa zamieszkania⁶.

Kadłubek podsumuje: „dom to nie-miejsce wiecznego nadchodzenia”⁷. Jest więc on przestrzenią zadowolenia się nie na zawsze, a jedynie domem przechodnim. Wpisany przez autora *Listów z Rzymu* w „swego rodzaju hodozofię”, owo „nie-miejsce wiecznego nadchodzenia”, staje się „mądrością drogi” albo „mądrością utrwalającą się w drodze”⁸, choć może być też po prostu „domem naszych wspomnień” albo utraconym „domem rodzinnym”. O takie domy pytał Gaston Bachelard:

Cóż znaczą domy, które mijamy, idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów⁹.

3.

Do podobnego „nie-miejsca” próbuje powracać w swoich utworach Tadeusz Śliwiak, który – jak zauważył Jan Pieszczechowicz:

Między piekłem historii, rozpiętym przez człowieka, a azylem ładu przyrody – nierzadko dwuznacznym – usytuował [...] swoją poetycką krainę, gdzie uparcie buduje mityczny dom w miejsce utraconego [wyróżnienie – K.N.],

5 Z. Kadłubek, *Oikologia (inkarnując wiarę)* [w:] T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce, *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013, s. 169.

6 Tamże, s. 170.

7 Tamże, s. 169.

8 Tamże, s. 170.

9 G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 301.

usiłując zakorzenić się w bycie wygnańca z raj, skazanego na wieczną wędrówkę ku światłu, co przeblyskuje tu i ówdzie w jego wierszach¹⁰.

Taka mityczno-oniryczna przestrzeń zadomowienia została przedstawiona przez autora *Płonącego gołębnika* w utworze pod znamienym tytułem *Dom*. Napisał go poeta w 1963 roku we Lwowie (miejscu urodzenia, gdzie – zanim wyjechał do Warszawy, Wrocławia i Krakowa – spędził lata drugiej wojny światowej) oraz umieścił w tomie *Święty wtorek*, wydanym pięć lat później. Wiersz zaczyna się od odnalezienia tego, co utracone:

Odszukałem dom ten
pięć szerokich schodów
szczerniałe sztachety
strzegą ciszy ogrodu
okna puste – to dziwne
o tej porze dnia...
gdzie jest twarz mojej matki
kto ją tutaj zna

To opis przestrzeni doświadczania świata – tego, co domowe i prywatne¹¹. Podmiot wiersza jest zaangażowany w jej poszukiwanie, oświadcza, że na mapie miasta odnajduje ważny punkt, niegdyś mu najbliższy. „Dom najwcześniejszego dzieciństwa interesuje nas tak żywo, daje on bowiem świadectwo schronieniu jeszcze dawniejszemu”¹² – czytamy u Bachelarda. Jest on *punctum*, które – powtarzając za Aleksandrą Kunce – „kłuje, staje się stygmatem, znakiem, przyjmuje konkretną postać wyrytą na ciele niewolnika, jest wreszcie wiązką relacji. Otwiera przestrzeń tego, co rani, ale i porusza nas do głębi”¹³. „Dom ten” to zatem miejsce konkretne i jedyne, które nie może zostać zastąpione przez żadne inne. Podmiot wiersza przemawia z pozycji obserwatora. Stoi przed budynkiem i szczegółowo opisuje kolejne elementy składające się na zewnętrzny obraz przestrzeni. Ich przegląd ułatwia mu rozpoznanie po latach dawnego miejsca zamieszkania i daje poczucie związku z odnalezionym domem. Następuje zderzenie przeszłości z teraźniejszością. I chociaż – jak pisał *W obronie rzeczy* Bjørnar

¹⁰ J. Pieszczachowicz, *Między naturą a historią* [w:] T. Śliwiak, *Poezje wybrane*, wyb., wstęp autora, posłowie J. Pieszczachowicz, Warszawa 1988, s. 163.

¹¹ O przestrzeni doświadczania świata i „świata” zob. T. Sławek, *Mapa domu* [w:] T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce, *Oikologia...*, s. 85.

¹² G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 307.

¹³ A. Kunce, *Dom – na szczytach lokalności* [w:] T. Sławek, Z. Kadłubek, A. Kunce, *Oikologia...*, s. 68.

Olsen – „faktyczna przeszłość minęła”, to jej „materialne pozostałości stały się zarówno świadectwem utraconej przeszłości, jak i jej rekonstrukcji”¹⁴.

Opis domu, jawiącego się tu i teraz przed oczyma „ja” lirycznego, rozpoczyna się od spojrzenia na schody. Zdaje się, że są one najbardziej wysuniętą na zewnątrz częścią wchodzącą w przestrzeń, którą Śliwiak nazywa domem. Schody te „noszą znaki głębokości”¹⁵, ale nie są „ciasnymi, ciemnymi schodami wijącymi się stromo wokół kamiennego filaru”¹⁶. Przeciwnie: stanowią element wprowadzający w mury domu, zachęcający do wejścia czy nawet rozgoszczenia się. Są szerokie, otwarte na przechodnia, nie wywołują strachu. Schody z wiersza Śliwiaka pozwalają przejść przez granicę pomiędzy *oikos* a *polis*, a więc tym, co – jak wyjaśniał Tadeusz Sławek – domowe, oswojone, przynoszące schronienie, a tym, co publiczne i wspólne, często obce¹⁷. Ważna zdaje się także tutaj liczba schodów. To pierwszy znak rozpoznawczy, szczegół, który pozwala pomyśleć o tym, że odnaleziony przez „ja” liryczne budynek jest utraconym domem dzieciństwa. „Jeden schodek, trzy schodki – oto szczegóły wystarczające, by określić całe królestwo”¹⁸ – dowodził Bachelard.

Realną granicę bezpiecznej, domowej sfery wyznaczają sztachety. Stanowią one ochronę, zabezpieczenie, które nie pozwala nieproszonym – tym, których dom widzieć nie chce – wejść do środka. „Strzegą ciszy ogrodu” – powie o nich autor *Płonącego gołębnika*. Dbają więc o spokój domowego zacisza. Ale sztachety, na które patrzy poeta, są szerniałe – pociemniały, zmurszały, uległy procesowi rozkładu. Mają inny kolor, inny kształt. Nie są tymi samymi sztachetami, jakie zapamiętał poeta. Zmieniona barwa desek, nie taka jak w dzieciństwie, świadczy o przemijaniu nie tylko człowieka, ale także domu.

Poeta, stojąc przed schodami, nie mając odwagi wejść na nie, aby powoli, po stopniach dostać się do środka, wyteżę wzrok, chce zobaczyć dalszą przestrzeń. Swoje spojrzenie zatrzymuje na oknach. Następuje tu jednak odwrócenie aktu poznawania. Przypomnijmy Bachelarda:

Jesteśmy ukryci u siebie w domu i wyglądamy na zewnątrz. [...] Człowiekowi, który marzy przy zamkniętym oknie – a nie wychyla się z okna czy jakiegokolwiek

¹⁴ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 172–176.

¹⁵ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 326.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. T. Sławek, *Mapa domu...*, s. 85.

¹⁸ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 310.

okienka – dom uświadamia istnienie świata zewnętrznego, który tym bardziej różni się od wnętrza, im dany pokój jest przytulniejszy¹⁹.

Autor *Niedokończonego rękopisu*, przebywając na zewnątrz, poza murami domu, uświadamia sobie istnienie dośrodkowego jego charakteru. Przez szyby okien, „od podwórka” próbuje podejrzeć wnętrze mieszkania. Podglądanie umożliwia mu szkło – tworzywo/materiał, z którego jest wykonane okno. Tim Dant pisal za Baudrillardem:

szkło jest „idealnym współczesnym odbiorcą”, ponieważ jest bezbarwne, bezwonne, odporne na niszczenie i – w odróżnieniu od drewna oraz metalu – nie zmienia się pod wpływem czasu [...]. Szkło wywołuje podwójny efekt, ponieważ jego przezroczystość jednocześnie przybliża – poprzez powierzchnię okna, skórę domu – i oddala – dzięki widokowi dostępnemu poprzez szkło okna²⁰.

I dalej:

Obecność szkła daje nam możliwość widzenia, lecz nie dotykania, jako że okno tworzy „niewidzialną, jakkolwiek materialną cezurę”, uniemożliwiającą swobodną komunikację między wnętrzem a zewnątrz²¹.

Szkło – jego materialność, o której pisał badacz – daje możliwość spojrzenia do środka domu, pozwalając jednocześnie na zachowanie właściwego dystansu między obserwowującym a przestrzenią obserwowaną. Spoglądającego w okno Śliwiaka dotyka pustka wnętrza oraz uderza jego odczuwalna obcość. Poeta doświadcza domu od nowa, co pozwala mu stwierdzić, że niegdyś określone i zakorzenione „tu” stało się obszarem dziwnym, a zatem nie swoim, nieznanym, zwiększającym niepokój i ewokującym nie tylko brak domu jako azylu, centrum, miejsca schronienia, ale przede wszystkim tęsknotę za jego mieszkańcami – najbliższymi osobami. Śliwiak upomina się w wierszu o obecność i pamięć matki, wyraża swój lęk przed jej zapomnieniem (nie tylko przez niego samego, ale i przez tych, którzy obok niej trwali w przeszłości). Pyta: „Gdzie jest twarz mojej matki / kto ją tutaj zna”. Pytanie to jest także wołaniem zagubionego dziecka, które poszukuje najbliższej osoby po jej zniknięciu (może śmierci), albo dziecka, które próbuje odnaleźć drogę do domu. Znajoma i kochana „twarz matki” to jeden z drogowskazów,

¹⁹ Tamże, s. 319.

²⁰ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przekł. zred. i popr. J. Barański, Kraków 2007, s. 76.

²¹ Tamże, s. 76–77.

znak, że jest się u siebie. W wierszu *Dom* podmiot tej twarzy nie widzi, co jeszcze bardziej potęguje obcość miejsca urodzenia. Marian Kisiel, poddając interpretacji wiersz Śliwiaka, zauważał:

Dom Śliwiaka to wiersz o dzieciństwie, które odeszło zbyt szybko; o matce, która nie krząta się po ogrodzie i nie wita na schodach [...]; o przestrzeni oswojonej, którą można nazwać „domem”... Ale ten dom, odnaleziony po latach od jego opuszczenia (na mocy takiego czy innego prawa), nie jest miejscem, do którego można i chciałoby się wrócić. Niby wszystko jest w nim takie samo: i „pięć szczerńiałych schodów”, i „szczerńiałe sztachety”, strzegące ciszy ogrodu... Niby witają nas z drogi dawne okna, ale już „okna puste”, nie tyle okna, ile oczodoły okien²².

4.

Tę niemożność powrotu do domu, do „tu”, które przeszło w obszar „nigdzie”²³, wyraźniej odnotował poeta w drugiej strofie wiersza:

Wszystko takie jak było
wszystko inne przecież
tego samego domu
nie ma dwa razy na świecie
szklane drzwi
lecz nie szyby w nich
a płytki lodu
obco patrzą
w ich świetle
nie ma już barw miodu

Pierwsze dwa wersy zacytowanego fragmentu są antynomiczne. Podmiot początkowo gubi się między swojskością a obcością przestrzeni, trwa w zawieszeniu między miejscem znanym z przeszłości a tym, w którym znajduje się „teraz”. I chociaż wszystko wydaje się w nim takie samo, to podmiot odnosi wrażenie, że spogląda na dwa różne domy. Ten obecny jest jakby lustrzanym odbiciem domu z dzieciństwa dotkniętym przez upływający czas. Dlatego oglądana przestrzeń jest zamknięta, niedostępna dla „ja” lirycznego: może spoglądać na nią tylko z zewnątrz – jak na obraz.

²² M. Kisiel, „*Utracone*” i „*odzyskane*”. *O dwóch wierszach Floriana Śmieci* [w:] tegoż, *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*, Katowice 2015, s. 83.

²³ Zob. A. Kunce, *Dom – na szczytach...*, s. 71.

Obraz miejsca rodzinnego, objawiający się poecie po latach, jest fałszykiem. Od oryginału różni się szczegółami tak istotnymi dla osoby mówiącej. Dlatego dalej są one przywoływane. „Okna puste” z pierwszej części wiersza kierują nasz wzrok w drugiej strofie na „szklane drzwi”. I znowu nie są one Bachelardowskimi drzwiami, które „ofiarują się nam w darze” czy są „stale uchylone, gotowe na przyjęcie byle kogo [...]”²⁴. Przeciwnie: szkło, które było ich częścią, zostało zamienione na „płytki lodu”. Drzwi teraz odstręczają, nie zapraszają do domu, zioną chłodem, są zamknięte na człowieka. Poecie nie kojarzą się z jego dzieciństwem, pełnym kolorów i radości. Napisał: „w ich świetle / nie ma już barw miodu”. Są więc jednoznacznym zaprzeczeniem ciepła domowego ogniska. Marian Kisiel tę część utworu interpretował następująco:

„Wszystko takie jak było / wszystko inne przecież / tego samego domu / nie ma [...]”. Nie ma, bo być nie może. Opuścili go dawni jego mieszkańcy. Dom, żyjąc, ochłódł, stał się obcy, nie zaprasza do siebie. Umarł. „Szklane drzwi / lecz nie szyby w nich / a płytki lodu / obco patrzą / w ich świetle / nie ma już barw miodu”. „Lód” i „obcość” zastąpiły ciepło „barwy miodu”. Dom wypełnia brak. Ten, który przyjechał zobaczyć dom (zobaczyć się z domem), odkrywa, że z tego domu się wykorzenił. Sam. Jakby w powtórnym geście, jakby powtarzając decyzję innych²⁵.

5.

Idziemy za spojrzeniem poety. W trzeciej strofie utworu Tadeusz Śliwiak napisał:

dziki bez
– czy w gałązkach jego wciąż ta gorycz
imię pewnej dziewczyny
miało smak tej kory

Tym razem wzrok zatrzymuje się na drzewie. Bez to krzew samoistnie się rozrastający, którego nasiona rozsiewa wiatr, zakwitający najczęściej w maju, kiedy w najlepsze panoszy się wiosna – pora miłości. Rośnie on w pobliżu domu, w owej „ciszy ogrodu”, o której czytaliśmy w pierwszej strofie. Bez przywodzi na myśl wspomnienia o utraconej miłości. Poeta nie zdradza szczegółów tej historii, zachowuje właściwą jej

²⁴ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 307.

²⁵ M. Kisiel, „Utracone” i „odzyskane”..., s. 84.

prywatność i tajemniczość. Wspomina „imię pewnej dziewczyny”, które utożsamia z gorzkim smakiem kory bzu, „smakiem” bólu i cierpienia.

Ta zapewne jedna z wielu sytuacji intymnych rozgrywa się w utraczonej przestrzeni domu. Bez daję możliwość sprawdzenia, czy wszystko jest wciąż takie samo, czy nieodwracalnie inne. Ewentualnej zmienności nie można doznać bez zaangażowania innych zmysłów: dotyku, smaku, węchu. Podmiot jest pełen lęku. Posługując się tylko wzrokiem, pozostając nieustannie na zewnątrz domu, nie wchodząc do jego środka, nie może też zbliżyć się do krzewu. Targają nim wątpliwości, ujawniające się w pytaniu bez odpowiedzi: „czy w gałązkach jego [bzu – K.N.] wciąż ta gorycz”.

6.

Czwarta część wiersza brzmi okrutnie:

Przyszedłem dom zobaczyć
nie powiem nikomu
że byłem nie zastałem
nie ma domu w domu

Fragment ten wyraża cel podmiotu, który pragnął jedynie – jak mówi – „dom zobaczyć”. Poeta wyjaśnia w ten sposób, wcześniej nas intrygujące, jego „bycie na zewnątrz”, niepodjęcie żadnej próby dostania się do środka mieszkania dzieciństwa. Autor *Znaków wyobraźni* celowo nie chce – z jednej strony – wchodzić do domu, jakby od początku był świadomy, że to odnalezione na mapie Lwowa miejsce już nie jest jego miejscem. Odwiedzając je, utwierdza się tylko w przekonaniu, że dom – ten, w którym „można przeżywać marzenia intymności w całym ich bogactwie”²⁶, dający „poczucie, że jesteśmy chronieni”²⁷, będący „przeciw-światem”²⁸, teraz już nie istnieje. Z drugiej strony natomiast zachowanie „ja” lirycznego jest podszyte wielką trwogą przed powrotem do dawnego miejsca zamieszkania. Oglądając dom, poeta próbuje zmierzyć się, skonfrontować z przeszłością, ze światem, który minął. Marian Kisiel w swoim eseju tak o tym pisał:

²⁶ G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 308.

²⁷ Tamże, s. 316.

²⁸ Tamże.

Dom Tadeusza Śliwiaka jest elegią o sobie samym. Wierszem o chęci powrotu do dawnej przestrzeni dzieciństwa i lęku przed takim powrotem. To wypowiedź kompensacyjna: łatwiej powiedzieć, że dom stał się „dla nas” obcy, niż to, że stał się obcy „w nas” i „nam”. Wina, do której trzeba się przyznać, że dom się opuściło, przemienia się w żal odrzucenia przez dom. Więc: to nie my jesteśmy winni, to dom nas nie chce przyjąć jak dawniej. Ale przecież jest to w wypadku tego, który odwiedza – wina niezawiniona. To nie on z własnej i nieprzymuszonej woli dom porzucił. To czas, w jakim mu przyszło żyć, sprawił, że został z tego domu wyrzucony²⁹.

I dalej:

W wierszu Śliwiaka nie mówi się o wojnie, o czerwonej dżumie, nie przywołuje się dramatu wysiedlenia. To wszystko mieści się w owej niepisanej wiedzy, którą czytelnik sam w sobie nosi. Niezależnie jednak od tej wiedzy: pusty dom jest engramem, którego z własnego życia, własnej pamięci, własnej psychiki nie da się wyrzucić³⁰.

Tadeusz Śliwiak pogodził się, jak się zdaje, z utratą dawnego miejsca. Sam powrót do domu uznał tylko za jeden z celów życiowej wędrówki, powinność, którą należało spełnić. Oświadczył: „byłem nie zastałem”. Utwór kończy się znakomitą frazą, chyba najdobitniej wybrzmiewającą w wierszu: „nie ma domu w domu”³¹. Zawiera ona w sobie nutę nostalgii, żalu za tym, co bezpowrotnie odeszło. Wszystko natomiast, co pozostało, to najpierw dom w sensie materialnym. Ten, który autor *Płonącego gołębnika* odnalazł gdzieś we Lwowie, stanowiący materialną resztkę, „świadcstwo utraconej przeszłości, jak i obietnicę jej rekonstrukcji”³², ale też wzbudzający dziwne napięcie w „ja” lirycznym. Następnie dom w sensie mentalnym, „myślowym” – ten zapamiętany, jedyny i niepowtarzalny, zapisany tylko w pamięci czy – przywołując słowa

²⁹ M. Kisiel, „Utracone” i „odzyskane”..., s. 84.

³⁰ Tamże.

³¹ Fraza ta została sparafrazowana w jednym z wierszy Mariana Kisiela. Poeta w tomie *Martwa natura* zadedykował Tadeuszowi Śliwiakowi utwór *Sad*, w którym napisał: „W tym sadzie / jabłonie pochyliły się ku ziemi, / śliwy już nie są brzemienne, // kiedyś u nich troczono konie, / by spokojnie stały, / dzisiaj nie ma koni; // wydeptaną ścieżką / ktoś kiedyś przechodził, // ślad wniknął w ziemię, / pokryła go trawa; // nie cieszy już smak koszteli / ani papierówek, // słodycz mirabelki, / ani żaden owoc, // bo choć jest sad / i pamięć drzew, // nie ma sadu / w sadzie”. Zob. M. Kisiel, *Sad* [w:] tegoż, *Martwa natura*, Katowice 2015, s. 11.

³² B. Olsen, *W obronie rzeczy*..., s. 176.

Anny Legeżyńskiej – „powstający wskutek interioryzacji przestrzeni i psychizacji realnego świata, [...] odzwierciedlającym stan świadomości, ale także i podświadomości podmiotu”³³.

7.

Śliwiak próbował pogodzić w sobie i w swoich wierszach sens jednego i drugiego. Zanotował:

W pisaniu najdorodniej owocuje to, co własne, poparte własną wyobraźnią, własnym widzeniem i rozumieniem świata. [...] Ale czyż nie wyobraźnia i pamięć jest tym, co poeta szczególnie w sobie pielęgnuje? Pamięć przybliżająca najdalsze sytuacje i doznania? Stąd blisko już do Arkadii. Do dzieciństwa, „pierwszej ojczyzny każdego człowieka”³⁴.

Dla poety był nią Lwów, a w nim dom – w rzeczywistości inny jednak niż ten z omówionego wiersza. Dom realny, ten, o którym poeta – być może – chciał zapomnieć, a nie mógł, został opisany w przedmowie do *Poezji wybranych* z 1975 roku. Śliwiak wówczas wyznał:

Może to brzmi szokująco, ale tym miejscem [pierwszej ojczyzny – K.N.] dla mnie była Rzeźnia. Miejska Rzeźnia we Lwowie przy ulicy Nowej Rzeźni 51. Piszę o niej w poemacie o tym tytule. Utwór powstał w latach 1962–63. [...] Rzeźnia była dla mnie najważniejszą chłopięcą pamięcią wyniesioną z wojny. W czasie okupacji hitlerowskiej mieszkałem wraz z rodzicami i rodzeństwem na terenie Miejskiej Rzeźni we Lwowie. Otoczona wysokim murem z czerwonej cegły, była jakby wydzielonym miasteczkiem. Ojciec mój skorzystał z możliwości podjęcia tam pracy kierowcy samochodowego i w ten sposób uniknął aresztowania przez hitlerowców. Z okna naszego mieszkania oglądałem ogromny budynek chłodni i hale, gdzie zabijano zwierzęta. Po drugiej stronie ulicy znajdowała się garbarnia. Niedaleko domu rosły stare kasztany. Było ich dużo. Lubiliśmy je, my, tamtejsi chłopcy. Były długo zielone. Jak długie wakacje, jakich prawdziwie zazналиśmy dopiero po wojnie³⁵.

33 A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 31.

34 T. Śliwiak, *Wstęp* [do:] tegoż, *Poezje wybrane*, wyb., wstęp autora, Warszawa 1975, s. 8–9.

35 Zob. Tamże, s. 9–10. Tadeusz Śliwiak w ostatniej części wspomnianego poematu, zatytułowanej *Klucz*, napisał: „Przetrwał mój dom / z czerwonej cegły / w gęstym lesie dymów wysokich / przetrwał mój dom / z dziurami w murze / oblepiony

Bibliografia

- Bachelard G., *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975.
- Dant T., *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przek. zred. i popr. J. Barański, Kraków 2007.
- Gadamer H.-G., *Logos, ergon w „Lizisie” Platona* [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, wyb., oprac., wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć* [w:] tegoż, *Eseje wybrane*, wyb., oprac., wstęp K. Michalski, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977.
- Kisiel M., *Sad* [w:] tegoż, *Martwa natura*, Katowice 2015.
- Kisiel M., „Utracone” i „odzyskane”. *O dwóch wierszach Floriana Śmieci* [w:] tegoż, *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*, Katowice 2015.
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Pieszczachowicz J., *Między naturą a historią* [w:] T. Śliwiak, *Poezje wybrane*, wyb., wstęp autora, posł. J. Pieszczachowicz, Warszawa 1988.
- Sławek T., Kadłubek Z., Kunce A., *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice 2013.
- Śliwiak T., *Dom* [w:] tegoż, *Płonący gołębnik. Wiersze wybrane*, Kraków 1978.
- Śliwiak T., *Poemat o miejskiej rzeźni* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wyb., wstęp autora, Warszawa 1975.
- Śliwiak T., *Wstęp* [do:] tegoż, *Poezje wybrane*, wyb., wstęp autora, Warszawa 1975.

listami rozstrzelanych / przetrwał mój dom / czerwony jak pamięć / boję się tam powrócić / obchodzę go dookoła / ilekroć sięgnę do kieszeni / po tytoń / po ziarno dla ptaków / zawsze znajduję / klucz do bramy / od bramy mojego czerwonego domu / wrzucałem go do wody / ciskałem do ognia / zakopywałem w ziemi / wracał i mówił / jestem twoim sercem”. Zob. T. Śliwiak, *Poemat o miejskiej rzeźni* [w:] tegoż, *Poezje wybrane...* (1975), s. 40–41.

Krystyna Latawiec

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Świat równoległy – szkic wieczności

Adam Zagajewski: *W drzewach*

W drzewach, w koronach drzew, pod sutymi
sukniami liści, pod sutannami blasku,
pod zmysłami, pod skrzydłami, pod berłami,
w drzewach kryje się, oddycha, kołuje
ciche senne życie, szkic wieczności.

Synte królestwa rosną w ambonach
dębów. Wiewiórki biegną nieruchomo
jak małe rude zachody słońca, schowane
pod powieką. Niewidoczni zakładnicy
mrowią się pod łuskami żołądźci,
niewolnicy znoszą kosze owoców i srebra,
wielbłądy kołuszają się jak arabski
uczony nad manuskrypcem, studnie piją
wodę i ocet, cierpka Europa sączy się
jak żywica z drewna, Vermeer maluje
szaty i światło, którego nie ubywa.

Pod kopułą cyrku tańczą drozdy.
Słowacki już mieszka w Paryżu
i gra wytrwale na giełdzie. Bogacz
przeciska się przez ucho igielne
i stęka ach jaka męka, Sokrates
wyjaśnia poszukiwaczom złota, czym
jest kłamstwo, czym dobro, czym cnota.
Wioslarze powoli wiosłują. Żeglarze
powoli żeglują. Uciekinierzy z Powstania
Warszawskiego piją słodką herbatę,
na gałęziach suszy się bielizna,
ktoś pyta przez sen gdzie jest moja
ojczyzna. Zielony żaglowiec stoi na
rdzawej kotwicy. Chór dusz nieśmiertelnych
ćwiczy kantatę Bacha, całkiem niemo.
Obok na wąskiej kozetce śpi zmęczony

kapitan Nemo. Dzięcioł nadaje pilny
 telegram z wiadomością o zdobyciu
 Kartaginy i o herbatce w Bostonie.
 Łasica wcale się w lady Makbet nie
 przemienia, w koronach drzew nie ma
 wyrzutów sumienia. Ikar spokojnie tonie.
 Bóg cofa taśmę. Ekspedycje karne
 wracają do koszar. Będziemy żyli
 długo w liniach arabeski, w bełkocie
 puszczyka, w pożądaniu, w echu, które
 jest bezdomne, pod sutymi sukniami liści,
 w koronach drzew, w czyimś oddechu.

(*W drzewach*, z tomu *Jechać do Lwowa i inne wiersze*¹)

Anna Czabanowska-Wróbel wymienia drzewo wśród kilku najważniejszych „żywołów wyobraźni” Adama Zagajewskiego. Jest to: „oś świata, *axis mundi*; ogród z całym zapleczem znaczeń ziemskiego rajy i zasobem należących doń motywów (źródłem, symbolicznym centrum, labiryntem ścieżek, światem ptasich mieszkańców oraz bogatymi motywami roślinnymi”². Idąc tym tropem, można śledzić sensy skryte za drzewną metaforą, co jest w pełni uprawnione, gdyż symbolika drzewa jest niezwykle bogata, jak tego dowodzą informacje zamieszczone w słownikach. Przypomnę tylko za Juanem-Eduardem Cirlotem, co twierdził Mircea Eliade, mianowicie, że pojęcie „życia nieznaną śmierci” znajduje wyraz na planie ontologicznym jako „rzeczywistość absolutna”, a drzewo nią właśnie się staje jako centrum świata³. W obrębie jego uniwersum skupia się to, co najważniejsze w doświadczaniu natury i kultury, ujmowanych tu komplementarnie, a nie opozycyjnie. Na zjawiska przyrody nie patrzymy bowiem bezpośrednio, ale przez pryzmat znaków „sztucznych”, gdyż ze sztuki właśnie wywiedzionych. Nie sposób nawet wyznaczyć linii podziału między pejzażem naturalnym a jego kulturowym artefaktem, skoro zarówno poznawanie, jak i odczuwanie przebiega wzdłuż tropów wykreślonych przez wytwory spuścizny materialnej i duchowej. Jednym z nich jest

¹ A. Zagajewski, *W drzewach* [w:] *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985, s. 32.

² A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005, s. 59.

³ Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 114–118.

właśnie drzewo, którego „korona sięga wciąż wyżej. Schronienie ptaków. Przyjazne gniazdo. Zakorzenie. Strzelisty znak tęsknoty nienasyconej i wiecznej”⁴.

Zatem rzutować weń pragnienie (intuicję, fantazmat) wiecznego trwania to stworzyć analogon rzeczywistości widzialnej – świat równoległy, w którym zniknie sprzeczność między poczuciem temporalności istnienia poszczególnego a niewyczerpanym życiem jako takim. Zawieszane zostaną antynomie oddzielające ducha od materii, trwałość od przygodności, jednostkę od wspólnoty. Wprawdzie podmiotowe „ja” nie manifestuje w wierszu Zagajewskiego swojej obecności, przynajmniej nie na planie gramatyki, ale też nie rozprasza się w nadmiarze wyliczonych tu wytworów rzemiosła i sztuki. Nacechowany retorycznie styl sygnalizuje upodobania estetyczne podmiotu, jak też swoistą czułość względem tych, co przeminęli w czasie, choć trwają nadal w empatycznie nacechowanej wyobraźni. Zanurzone w różnorodności fenomenów „ja” intensywnie odczuwa więź ze wszystkim, co wydaje się utracone za sprawą przemijania, a odzyskane w intencjonalnym akcie wychylenia ku zewnątrz, zbudowania świata równoległego do tego, którego doświadczamy empirycznie. Może się bowiem okazać, że zarówno Heraklit, jak i Parmenides mają rację: „i tuż obok siebie istnieją dwa światy”, jak napisał poeta w wierszu *Lawa*⁵. Jeden z nich podlega prawu zmienności, drugi pozostaje unieruchomiony w jedni czasu wiecznego.

Wziąwszy pod uwagę rozważania Adama Zagajewskiego o Czesławie Miłoszu, którego umysł „niemal dosłownie przybrał kształt olśnienia światem i boskością”⁶, wolno przypuszczać, że i autorowi tekstu *W drzewach* bliski jest taki rodzaj poezji, która w chwili zachwycenia wychodzi poza skończoność zamkniętą w granicach empirii. I nie idzie tu o stan psychiczny podmiotu, o jego „projekcję sennej fantasmagorii”, „somniałbuliczną wizję”⁷ czy „zapis wizji sennej” projektującej

4 B. Toruńczyk, *Czytając Adama Zagajewskiego* [w:] *I cień i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2015, s. 42.

5 A. Zagajewski, *Lawa* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014, s. 123.

6 Tenże, *Śpiewał o jasności poranków* [w:] tegoż, *Poeta rozmarwia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 67.

7 J. Klejnocki, *Drzewo. Arabeska* [w:] tegoż, *Bez utopii. Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002, s. 190.

treści podświadome⁸, jak pisali interpretatorzy tego wiersza. Zamiast psychologizowania proponuję ująć rzecz w kategoriach nowoczesnego konceptu, który staje się poetyckim wykładnikiem zasady *coincidentia oppositorum* Mikołaja z Kuzy. Misterne powiązanie w całość rozbieżnych, a nawet wykluczających się motywów zadziwia, podobnie jak w zdumienie wprawia kontemplacja paradoksów bytu, niewyrażalnych w mowie ani obrazie. Jeśli spróbować w sposób poetycki zasugerować wieczność, to wystarczy musi koncept z jego iście barokową stylistyką.

Konceptualizacja polega na zbudowaniu obrazu jedności czasowo-przestrzennej, będącej zarazem przestrzenią intertekstualnej aktywności, która wzmacnia i mnoży znaczenia dzięki rozlicznym kontekstom kulturowym. Ich zwielokrotnienie dokonuje się za sprawą serii scenek, dla których trudno byłoby znaleźć wyjaśnienie na planie logiki matematycznej, ale można im dać uzasadnienie na planie logiki wewnątrztekstowej. Sieć metafor wiedzie nas wówczas ku rozpoznaniu czegoś istotnego dla sfery duchowej, choć pozostającego poza zasięgiem zmysłów i rozumu. Współistnienie obok siebie fenomenów pochodzących z różnych porządków czasowych nie stoi wtedy w sprzeczności z potocznym doświadczeniem ruchu i zmiany. Paralogiczna prawda wprawdzie odbiega od praktyki dnia codziennego, ale jednak wyłania się z tego, co zmysłom dostępne, tyle że w innej konfiguracji. Miejscem jej unaocznienia jest wiersz, wprawdzie momentalnym jedynie, bo na czas aktu pisania bądź aktu lektury, ale za to niezwykle sugestywnym.

Intencję autorską odczytuję na trzech poziomach: 1. Skondensować zachwyty (ośnienie) różnorodnością; 2. Zbliżyć się do tajemnicy czasu (wieczności); 3. Wpisać w poetycki obraz sugestię tego, co literalnie nienapisane, a co pozostaje w sferze agrafo. I choć nie zwerbalizowane wprost, to jednak przebijające spoza barwnej materii zmetaforyzowanego opisu. Przybiera on postać tkaniny misternie utkanej ze znaków dobrze rozpoznawalnych, choć rzadko spotykanych w takim jak tu napięciu. Dzięki słowom następuje pomnożenie widzialnych przejawów bytu, zagęszczenie ich aż do uzyskania efektu nadmiaru, naddatku, spoza którego prześwituje to, co niewypowiedziane, choć równie realne jak nakreślona z taką wyrazistością na zewnątrz tkaniny narracja. Jej

⁸ J. Dembińska-Pawelec, *W drzewach Adama Zagajewskiego* [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Stawek, przy współudź. A. Nawareckiego, D. Pawelca, Katowice 1993.

sugestywność każe pomyśleć o pojęciu prawdy inaczej niż w kategoriach logicznych, gdyż przekonuje nie tyle semantyką przyczyny i skutku, co siłą oddziaływania na zmysły wzroku i słuchu. A koncept skądinąd łączy aspekt zmysłowy i intelektualny, więc jak najbardziej sprzyja tego rodzaju ekspresji.

Skoro na początku wiersza jest wyodrębniona w całość składniową łagodnie sformułowana hipoteza: „w drzewach [...] kołuje / ciche sennie życie, szkic wieczności”, to można się spodziewać rozwinięcia tak zarysowanego konceptu. Polegałby on na pewnej hipostazie umysłu i wyobraźni, czyli uprzedmiotowieniu tego, co ukryte, abstrakcyjne, nieprzedstawialne. Dodam, że słowa „hipostaza” używam tu w słownikowym jego znaczeniu – jako obrazowe urzeczywistnienie abstraktu. Pomysł ustanowienia pełni w koronach drzew jest swego rodzaju materializacją pragnienia jedności z naturą, historią, sztuką, jak też z tymi, którzy je współtworzyli, a cały ten akt intencjonalny przebiega wbrew powszechnej przygodności istnienia. Stwarza całość odrębną, swoiste uniwersum zamknięte w granicach słowa. Fraza początkowa: „pod sutymi sukniami liści, / w koronach drzew”, powtórzona w zakończeniu, zamyka wiersz w kłamrze retorycznej, czyniąc zeń spójną rzeczywistość, przynajmniej na planie wyrażania, jeśli już nie na planie zawartości treściowej. Ta jednak, jak wcześniej nadmieniłam, choć odbiega od potocznego doświadczenia, nie staje się automatycznie fałszem. Można ją potraktować jak prawdę paralogiczną, zawieszającą tyranię czasu linearnego, pozwalającą na chwilę radości uwolnionej od pamięci Heraklitowej rzeki.

Korony drzew tworzą rodzaj kopuły, a skojarzenie takie nasuwa się z powodu częstotliwości użycia przyimka „pod”, który ustala relacje przestrzenne w obrębie kuli (pod kopułą) – przyimek „w” wzmacnia wrażenie kulistości, gdyż sytuuje opis w środku czegoś, a nie „na” czymś. Tak wyodrębniona sfera wypełniona jest życiem jak najbardziej ziemskim. I choć sennym, to jednak niezwykle zróżnicowanym. Przyimek „pod” może nadto sugerować coś, co kryje się pod spodem konkretnych przywołanych w takiej obfitości, jakby miały za zadanie skondensować zachwyty dla świata i w tej emocji odnaleźć impuls dla szukania „szkicu wieczności”. Przypomnę, że Dante wyobrażał sobie układ sfer niebieskich jako koronę drzew. Cirlot podaje też symbolikę poziomów drzewa: korzeniom odpowiadają smoki i węże (moce pierwotne), pniom lew, jednorożec i jelen (wyrażają ideę wywyższenia, agresji, wnikania),

koronom natomiast skrzydlaki i ptaki albo ciała niebieskie⁹. Zatem umieszczenie w koronach drzew domeny spraw ziemskich przydaje im lekkości, czyni niemal eterycznymi, uwalniając je od siły ciężenia i od przymusu przemijania.

Kształt kopuły nie jest zarezerwowany wyłącznie dla sfer niebieskich, ale powtarza się w obiektach służących ludzkiej zabawie, jak choćby cyrkowy namiot. Pod jego kopułą „tańczą drozdy”, inicjując fragment nacechowany łagodnym humorem: Słowacki gra na giełdzie, bogacz stęka, przeciskając się przez ucho igielne, Sokrates naucza poszukiwaczy złota o wartościach wyższych, a powstańcy warszawscy piją słodką herbatę. Wbrew dotychczasowym interpretatorom nie widzę w tym dowodu na to, że „tradycyjnie uznawane wartości, postawy etyczne i moralne reprezentowane przez większość z nich ulegają szyderczemu odwróceniu”¹⁰. Jeśli przyjąć, że jest to świat równoległy, ustanowiony na prawach konceptu, to rzeczy mają w nim swój własny bieg, niekoniecznie podległy logice prawdy i fałszu. Pod namiotem cyrkowym powaga ustępuje zabawie, a jej niczym nieskrępowana swoboda sprawia, że nobliwe postacie, usztywnione w podręcznikach wiedzy obiektywnej, tutaj zyskują walor humorystyczny. Nadto wyobraźni nie krępuje nieusuwalna sprzeczność pojęć, zatem można sobie pozwolić na dowcip – *wit* – ujmując w jedno znaczenie poezji (Słowacki), filozofii (Sokrates), cnoty z jej kontrapunktem w postaci bogacza oraz heroizmu (powstańcy warszawscy). Powaga pojęć pochodzących z wysokiego diapazonu etyki została tu wzięta w nawias humoru, co nie czyni ich mniej ważnymi ani nie uchyla hierarchii, chyba że na czas cyrkowego przedstawienia. Żart poety nie wydaje się deprecjonować jakości wyższych ani dowartościowywać tego, co trywialne. Ma raczej charakter inkluzyjny, obejmując jedną kreską poetyckiego opisu różne przejawy aktywności ludzkiej. Tym bardziej, że rymuje „bieliznę” z „ojczyzną”, „złoto” z „cnotą”, przysłówek „niemo” z „kapitanem Nemo”. Skoro kopułą spraw ludzkich bywa też cyrkowy namiot, to jak najbardziej uzasadniona jest w nim zabawa w słowa i analogie jako efekt nie tyle czystego fantazjowania, co wykoncypowanego dowcipu.

Gdy zawiesić na czas lektury wiersza prawo sprzeczności, to możliwe staje się to, co z logicznego punktu widzenia absurdalne, więc

⁹ J.E. Cirlot, *Słownik...*, s. 116–117.

¹⁰ Zob. J. Dembińska-Pawelec, *W drzewach...*, s. 164.

„wiewiórki biegną nieruchomo”, „studnie piją / wodę i ocet”, „Vermeer maluje / szaty i światło, którego nie ubywa”. Całkiem uzasadnione są tautologie: „Wioślarze powoli wiosłują. Żeglarze / powoli żeglują”. Zdarzenia historyczne tracą swój tragiczny wymiar, pozwalając ich uczestnikom odetchnąć przy słodkiej herbacie (uciekiniernom z powstania warszawskiego). Zawrócony jak na taśmie filmowej czas sprzyja wyobraźni poszukującej pełni w splocie fenomenów układających się w drzewo życia. W zdobnictwie romańskim jego wyrazem były: listowie, plecionki i labirynty¹¹ spowijające osadzoną w centrum myśl o wieczności. Czas zatrzymany na obrazie holenderskiego mistrza i czas odwrócony za sprawą techniki filmowej pozostaje nadal nieodgadniony, jak był dla średniowiecznego rzemieślnika wykonującego zdobienia. Jednak dzięki artefaktom kultury został na tyle zagospodarowany, że możemy w nim zamieszkać i poczuć więź z tym, co minione. Kontinuum pamięci stanowi zatem swoiste remedium na trwogę przemijania. I nawet jeśli okaże się, jak w wierszu Czesława Miłosza *Wieść*, że był to tylko „system kolorowych kul” i że:

[...] mieszkaliśmy w złotym runie,
W tęczkowej sieci, w obłocznym kokonie
Zawieszonym na gałęzi galaktycznego drzewa¹²

to i tak warto było snuć piękno, nierzadko cierpkie „jak żywica z drewna” – mówi o Europie Adam Zagajewski.

Czesław Miłosz zawiesza sieć cywilizacji, utkaną ze znaków i hieroglifów, na galaktycznym drzewie:

A była ta nasza sieć utkana ze znaków:
Hieroglifów dla oka i ucha, miłosnych pierścieni.
I dźwięk rozlegał się w środku, rzeźbiący nam czas,
Migotanie, trzepotanie, świergot naszej mowy¹³.

Adam Zagajewski w koronach drzew ustanawia uniwersum trwania, co jest zgodne z tradycją *axis mundi* – na osi świata czas ulega zatrzymaniu, stąd ten kontakt z przeszłym i przyszłym. Co łączy obu poetów, prócz powinowactwa konceptualnego, to preferencja dla najbardziej

¹¹ J.E. Cirlot, *Słownik...*, s. 116.

¹² C. Miłosz, *Wieść* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 611.

¹³ Tamże.

intelektualnych ze zmysłów, mianowicie wzroku i słuchu. Mnogość efektów wizualnych w wierszu Zagajewskiego współtworzy coś w rodzaju barwnej tapiserii z motywami figuralnymi o rozmaitej proveniencji (biblijnej, kościelnej, salonowej, żeglarskiej, roślinnej, zwierzęcej) i z motywem arabski. Użycie przez poetę tego słowa stało się podstawą interpretacji całości wiersza jako arabski (Joanna Dembińska-Pawelec, Jarosław Klejnocki), jak też szukania analogii z kulturą islamu (arabska – odbicie Absolutu, analogon pełni). Takie odczytanie jest zapewne uprawnione, choć nazbyt jednoznaczne we wskazaniu na ukrytą pod szkicem wieczności analogię z Absolutem. Ponadto „linie arabski” wydają mi się jednym z wielu możliwych sposobów utrwalania czasu spośród tych wymienionych w wierszu. Na pewno nie jedynym. Przeważają zresztą motywy figuralne, a są też takie frazy, w których przywołano z imienia postaci historyczne i literackie. I to takie, które mają wyrazistą ikonografię, więc sugerują konkret wizualny (żaglowiec, Ikar).

Zatem proponuję ująć rzecz jako słowny odpowiednik złożonej z wielu kadrów tapiserii. Poszczególne segmenty sąsiadują ze sobą bez potrzeby uzasadniania ich powiązań na planie związków przyczynowych. Jeśli coś je łączy, to rytm wyliczeń (enumeracji), powtórzeń, paralelnych układów składniowych, współbrzmień głoskowych: „pod sutymi / sukniami [...], pod sutannami”, wewnętrznych rymów. Ruch obrazków wydaje się tak naturalny w swej płynności, że poszczególne scenki przesuwają się przed oczyma oglądającego tkaninę, jakby wiódł on wzrokiem po następujących po sobie epizodach. Rejestrujemy okiem kolejne motywy, wsłuchujemy się w łagodną dla ucha melodię frazy niczym w kantatę Bacha. Zachwyt nie przechodzi w ekstazę, ale ulega stopniowej kondensacji, gdy na ukryty przed okiem szkic wieczności nanieść ludzkie kształty, intensywność barw, odmiany ruchu w jego różnych wariantach (mrowią się zakładnicy, Ikar spokojnie tonie), nawet ruch odwrócony (ekspedycje karne wracają do koszar). Reminiscencje obrazów, lektur czy lekcji historii powracają na prawach swobodnej analogii nieskrępowanej linearnym czasem, wypełniając w ten sposób zarys pierwotnego kartonu tapiserii.

Wzrok i słuch są uznawane za zmysły wyższe, bardziej obiektywne i związane z estetyką. Cenione są za ich użyteczność w procesie intelektualnego poznania i w dziedzinie sztuk pięknych. I choć dziś dowartościowuje się węch, smak i dotyk jako bardziej przydatne w przeżywaniu codzienności, to wrażenia wizualne i dźwiękowe są nadal podstawą

kunsztu artystycznego. Olśnienie nie rodzi się z niczego, potrzebuje impulsu płynącego ze świata natury (wiewiórki jak małe rude zachody słońca) i kultury (malarstwo Jana Vermeera). Rozproszone wrażenia zmysłowe artysta scala w pracy wyobraźni i intelektu, komponując na podstawie fizycznych możliwości wzroku i słuchu przekaz odległy od potocznego doświadczenia, co nie znaczy, że fantastyczny. Jeśli uważnie przyjrzeć się serii przykładów w wierszu Zagajewskiego, to każdy z osobna nie narusza zdroworozsądkowego poczucia rzeczywistości. Zaskakujący jest tylko rytm ich zestawień, swobodny, poddany prawu analogii brzmieniowej bądź wizualnej, czasem smakowej (cierpka Europa, słodka herbata). I jeszcze to, że epizody mrowią się, podane są w nadmiarze, sąsiadują ze sobą bez potrzeby ich hierarchizowania. Wyszczególnione w toku enumeracji stanowią dowód na jedność i zarazem paradoksalność świata.

Skondensowany w opisie podziw dla jego fenomenów szuka kształtu dla zmaterializowania emocji, tutaj bardziej filozoficznej czy estetycznej niż psychicznej. Zdaniem krytyków jest nim manierystyczna arabeska (Dembińska-Pawelec), za którą kryje się Absolut, także labirynt (zdefektowany, zdaniem Klejnockiego). Jak jednak pogodzić z regularnością formalną arabeski sugestią interpretatorów, że wizja świata przedstawiona w wierszu nosi cechy anarchiczne. A labirynt, jeśli z nim zestawić obrazowanie wiersza, jest uszkodzony przez powiew chaosu. Nie rozstrzygając dylematu, próbuję spojrzeć na bogatą powierzchnię rzeczy wymienionych w wierszu jak na złożoną z wielu kadrów tapiserię. Ta barwna jednostronna tkanina składa się z wątku i osnowy. Powstaje według karty osnowy (zarysu, szkicu). Koncept wiersza tu czytanego polegałby zatem na tym, że jego warstwa narracyjna została osnuta wokół czasu (osnowy), a ukonkretniona w sugestywnej plastycznie egzemplifikacji. W zestetyzowanej przestrzeni gobelinu kolory są wyraziste, sprzeczności zniwelowane, pojęcia platońskie nie kłócą się z chciwością poszukiwaczy złota, a tragizm historii (Warszawa, Kartagina) i literatury (lady Makbet) nie poraża swą nieodwracalnością. Nawet poczucie grzeszności znika, gdyż wdzięk rzemieślniczego kunsztu tonuje dyskomfort wyrzutów sumienia, jak i brutalność wydarzeń historycznych. Na świat zrobiony w barwnej miniaturze tapiserii przyjemnie popatrzeć, nawet jeśli dobrze wiemy, że to idealizacja. Na taką ułudę dla oka i ucha zgodzić się można, gdyż nie obraca się ona w swoje przeciwieństwo jak podszyta ułudą intelektu utopia.

Do jakiej tajemnicy ma nas zbliżyć tak skondensowane i zminiaturyzowane zarazem uniwersum estetyczne? Nie sądzę, żeby chodziło o wieczność w sensie absolutnym, chyba że wnioskować na podstawie poszlak, którymi są fenomeny cywilizacyjne, potwierdzające ciągłość pracy kultury. Nawet epizody wzięte z natury pojawiają się w towarzystwie sukien, bereł, telegrafowania (dzięcioł), więc wytworów jak najbardziej ludzkich, a ruda wiewiórka łączy się natychmiast z kontemplacją zachodu słońca, co też uznaję za artefakt kulturowy¹⁴. Z ilości pozytywnych przykładów dobra i piękna można wszak wnosić o bycie absolutnym, który w ten sposób się przejawia. Można też przyjąć skromniejszą perspektywę i powiedzieć o wartości sztuki rękodzieła, które na prawach *pars pro toto* zaświadcza o ludzkim wysiłku przeciwdziałania utracie. Zapis – czy to literacki, czy plastyczny – trwa, jeśli nawet nie w materii słowa i obrazu, to w pamięci, choć poeta nie używa tego pojęcia. Mówi natomiast o bełkocie puszczyka, pożądaniu, echu, czyimś oddechu, które przechowują pragnienie utrwalenia tego, co ludzkie, bo odczuwane ciałem. Świat zapisany w koronach drzew jest emanacją tego pragnienia wbrew skończoności pojedynczego życia. Pod wątkiem nakreślonym wprawną ręką artysty i rejestrowanym zmysłami, przede wszystkim wzroku i słuchu, jest być może jakaś osnowa, choć trudno ustalić jaka. Poeta zatrzymuje się na progu sugestii, której stosowaniu w literaturze przyświecają różne cele, w tym również ten – oddziaływanie niemal hipnotyczne na odbiorcę, wpływanie na jego emocje, myśli¹⁵. „Będziemy żyli” – powiada w puencie, używając raz jeden pierwszoosobowego czasownika. A sugestywność przedłożonej w toku wiersza narracji pozwala żywić nadzieję, że to *littera scripta manet*.

¹⁴ G. Ritz pisze, że natura w wierszu Zagajewskiego staje się „drzewem życia, ulega mitycznej reintegracji”. „Sztuczność” natury w tejże poezji nasuwa badaczowi myśl o rosyjskich konceptualistach (Dmitrij Prigow, Aleksandr Jeremienko): „Tradycyjna opozycja kultury i natury jest u nich w dużym stopniu podważona, wszędzie gdzie oczekiwać by można idylli lub obrazu dzikości, znajdujemy przede wszystkim cywilizację. Natura Zagajewskiego jest wprawdzie również «sztuką...», nie występuje jednak problem zniszczenia natury przez cywilizację, choć jako Polak ma on wystarczająco dużo podstaw, by o tym pamiętać”. G. Ritz, *Postmodernizm liryczny albo co przytrafiło się Adamowi Zagajewskiemu w drodze do Lwowa*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 69–71.

¹⁵ Zob. T. Cieślakowska, *Sugestia jako zasada narracji* [w:] tejże, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995, s. 221.

Bibliografia

- Cieślukowska T., *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa 1995.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
- Czabanowska-Wróbel A., *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.
- Dembińska-Pawelec J., *W drzewach Adama Zagajewskiego* [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, przy współudz. A. Nawareckiego, D. Pawelca, Katowice 1993.
- Klejnocki J., *Drzewo. Arabeska* [w:] tegoż, *Bez utopii. Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.
- Miłosz C., *Wieść* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Ritz G., *Postmodernizm liryczny albo co przytrafiło się Adamowi Zagajewskiemu w drodze do Lwowa*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1.
- Toruńczyk B., *Czytając Adama Zagajewskiego* [w:] *I cień i światło... O twórczości Adama Zagajewskiego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2015.
- Zagajewski A., *Śpiewał o jasności poranków* [w:] tegoż, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007.
- Zagajewski A., *W drzewach* [w:] *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985.
- Zagajewski A., *Wiersze wybrane*, Kraków 2014.

Bogusława Bodzioch-Bryła

Akademia Ignatianum w Krakowie

Przybywając za późno...

Adam Zagajewski *Trzej Królowie*

Istnieją wiersze, od których nie sposób się uwolnić. Uporczywie powracają w pamięci w różnych okolicznościach, przypominając o sobie podczas zagranicznych wyjazdów, nagle rozbłyskując skojarzeniem w trakcie oglądania obrazów w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum, londyńskiej National Gallery czy Tate Britain. Takim powracającym utworem jest dla mnie od niemal dwudziestu lat wiersz Adama Zagajewskiego *Trzej Królowie*, pochodzący z wydanego w 1994 roku tomu *Ziemia Ognista*, jak sądzę, najdoskonalszego w dorobku poety. Miałam okazję usłyszeć go po raz pierwszy, jeszcze za czasów studenckich. Odczytywany podczas zajęć z poetyki opisowej przez wykładowczynię, wywołał w wyobraźni serię obrazów; gdy po raz pierwszy go przeczytałam, spójnie ułożyły się one we fragmenty historii ludzkości. Został ze mną – wraz ze wspomnianymi obrazami świata – do dziś. Obecnie sama najczęściej właśnie od niego rozpoczynam pierwszy semestr zajęć akademickich z wiedzy o literaturze...

Trzej Królowie

Przybędziemy za późno...

André Fréanud, *Trzej Królowie*

Gdyby nie pustynia i śmiech i muzyka
– zdążylibyśmy, i gdyby nasza tęsknota
nie mieszała się kurzem gościńców.
Widzieliśmy kraje biedne, biedniejsze
jeszcze przez swoją wieczną nienawiść;
pociąg pełen żołnierzy i uciekinierów
stał długo na stacji, a stacja płonęła.
Obdarzono nas wielkimi zaszczytami,
tak że pomyśleliśmy – może naprawdę
któryś z nas jest monarchą?
Zatrzymały nas wiosenne łąki, kwiaty

kaczeńców i spojrzenia wiejskich dziewcząt,
 złąknionych obcej miłości.
 Składaliśmy ofiary bogom, ale nie wiemy,
 czy oni rozpoznali nasze twarze
 przez miodowozłotą zasłonę ognia.
 Raz zasnęliśmy i spaliśmy wiele miesięcy
 a sny huczały w nas niebezpiecznie, ciężko,
 jak fale przyboju podczas pełni księżyca.
 Obudził nas lęk i znowu musieliśmy iść,
 przeklinając los i brudne oberże;
 przez cztery lata wiał zimny wiatr
 a gwiazda była żółta, przyszyta do płaszcza
 niedbale jak tarcza szkolna.
 Taksówka pachniała anyżkiem i wiekiem dwudziestym,
 kierowca mówił z rosyjskim akcentem.
 Nasz okręt zatonał, samolot zakołysał się nagle.
 Poróżniliśmy się gwałtownie i każdy z nas
 wyruszył w stronę innej nadziei.
 Już ledwie pamiętam, czego szukaliśmy
 i nie jestem pewien, czy grudniowa noc
 otworzy się kiedyś jak żrenica
 aparatu fotograficznego.
 Byłbym może szczęśliwy, żyłbym spokojnie,
 gdyby nie światło, które wybucha
 nad murami miasta o poranku
 każdego dnia i oślepia moje pragnienie¹.

Mimo świadectwa całkowitej niezależności od ustanowionych formacji – także wyznaniowych – jakie daje Zagajewski w okolicach początkowej fazy twórczości poetyckiej, kiedy to określił się mianem „ateisty obydwu kościołów, / bezpartyjnego wśród partyjnych, / niewierzącego wśród wiernych, / niepewnego pośród przekonanych”², często podkreślany jest związek jego poezji z szeroko pojmowaną sferą *sacrum*. Od dawna zresztą można odnieść wrażenie, iż owa poetycka, autorska deklaracja przyjmowana jest z pewnym powątpiewaniem, by nie powiedzieć, że nie jest traktowana poważnie. Świadczyć o tym mogą już wczesne próby lokowania twórczości Zagajewskiego na tle dominujących w obrębie procesu historycznoliterackiego nurtów i prądów. Oto na przykład Bożena Chrzęstowska w 1992 roku, w obowiązującym wówczas pod-

¹ A. Zagajewski, *Trzej Królowie* [w:] tegoż, *Ziemia Ognista*, Poznań 1994, s. 12.

² Tenże, *Mogę mówić tylko za siebie* [w:] tegoż, *List. Oda do wielości*, Paryż 1983.

ręczniku dla maturzystów, na schemacie mającym obrazować ewolucję polskiej poezji współczesnej, wymienia Zagajewskiego jako jednego z przedstawicieli nurtu metafizyczno-religijnego³. Zofia Zarębianka pisze o jego twórczości w kontekście jednej z dwu postaw reprezentowanych przez twórców w obrębie powojennej liryki religijnej, postawę tę opatrując mianem „poszukiwania i pragnienia Boga”⁴. Ragnar Strömberg zwraca uwagę na „religijny sposób widzenia” poety, w którym to sposobie percepcji „ucieleśnia się zarazem wizja etyczna i ekstatyczna”⁵. Tadeusz Nyczek mówi o wartościach chrześcijańskich poezji Zagajewskiego, sformułowanie to ujmując jednak w cudzysłów. Dariusz Pawelec podkreśla biblijny rodowód znaczących w tej poezji figur i motywów, takich jak samotność, obcość, wygnanie⁶. Autorka niniejszego artykułu sferze *sacrum* obecnej w poezji i eseistyce Zagajewskiego poświęciła osobny rozdział w książce⁷.

Sacrum przejawia się w liryce autora *Ziemi Ognistej* często na zasadzie epifanii, pomimo, obok, pomiędzy. Przemawia niezależnie, a nawet jakby wbrew woli podmiotu wypowiadającego (czy też bohatera lirycznego), który wielokrotnie zaznacza i udowadnia swoją od niego odrębność, własną autonomię, broniąc się przed *sacrum*, w sytuacji zetknięcia z nim czując się niepewnie. Zostało to wyrażone *expressis verbis* w wierszu zatytułowanym *Podróżny*: „Pewien podróżny, który w nic nie wierzył, / znalazł się w lecie w obcym mieście. // [...] // i dzwony kościołów bijące unisono / mogły znaczyć coś więcej niż zwykle znały. / Może dlatego podróżny co chwilę // kładł dłoń na piersi, nieufnie sprawdzając / czy wciąż ma przy sobie bilet powrotny / do miejsc zwyczajnych, w których my mieszkamy”⁸. Świątynia obserwowana za pomocą lusterka samochodu, śpiew gregoriański słyszany w samo-

3 B. Chrzęstowska, E. Wiegandtowa, S. Wysłouch, *Literatura współczesna. Podręcznik dla maturzystów*, Poznań 1992, s. 101.

4 Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum: Kamieńska, Jankowski, Twardowski*, Lublin 1992, s. 10.

5 R. Strömberg, *Oczyrna krytyków: Adam Zagajewski*, „Zeszyty Literackie” 1998, nr 1, s. 132.

6 D. Pawelec, *Pokolenie '68 „na wygnaniu”* [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. J. Garliński, Z. Jagodziński, J. Olejniczak, Katowice 1994, s. 170.

7 B. Bodzioch-Bryła, *Kapłan Biblioteki* [w:] tejsze, *Kapłan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009, s. 42–63.

8 A. Zagajewski, *Podróżny* [w:] tegoż, *Ziemia Ognista...*, s. 40.

chodowym radioodbiorniku – asekuracja nowoczesnością – oto częsta strategia bohatera lirycznego w sytuacji kontaktu z *sacrum* („W lusterku samochodu zobaczyłem / Nagle bryłę katedry w Beauvais”⁹; „Słuchałem śpiewu gregoriańskiego / w pędzącym samochodzie, / na autostradzie, we Francji...”¹⁰).

Co więcej, najistotniejsze dla naszego kręgu kulturowego *sacrum* chrześcijańskie¹¹ nie jest postrzegane przez niego jako święte. Związek między *sacrum* a *sanctum* został zerwany. Wystarczy przyjrzeć się samym sposobom przedstawiania figury Boga lub kontekstom, w sąsiedztwie których figura ta się pojawia, by dostrzec, że obraz to bardzo daleki od starotestamentowego wizerunku Boga Karzącego czy nowotestamentowego „Bóg jest Miłością”. Bóg słaby, Bóg bezradny – to nie wszystkie, lecz nadzwyczaj często stosowane określenia, za pomocą których charakteryzowany jest Stwórca w wierszach Zagajewskiego.

Sfera *sacrum* wprowadzana jest do utworów na zasadach właściwych tropom poetyckim, literackim strategiom. Często też wykorzystuje ją Zagajewski, by – jeśli wolno mi użyć sformułowania nieco kolokwialnego – załatwić inne sprawy, poradzić sobie przy jej pomocy z doskwierającymi bólączkami odmiennej natury. Tak jest i w przypadku wiersza *Trzej Królowie*. Spośród bowiem kilku kluczy pozwalających rozkodować poetyckie zagęszczenie, rozbić barierę znaczeń wygenerowanych przez funkcję poetycką, Jakobsonowską projekcję zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji, jako otwierający najwięcej drzwi jawi się klucz związany właśnie z *sacrum*. Pozostałe to kolor, wędrówka, czas, poszukiwanie (przy czym każdy z tych ostatnich – jak się okazuje – z *sacrum* zdecydowanie się łączy).

W analizowanym wierszu sfera *sacrum* jawi się zresztą jako najszersza, najbardziej pojemnie obejmująca zawarte tu sensy i jednocześnie generująca odrębne poziomy odczytań wiersza. Zagarnia w zdecydowany

⁹ Tenże, *Lusterko samochodu* [w:] tegoż, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Warszawa 2009, s. 19.

¹⁰ Tenże, *Szybki wiersz* [w:] tegoż, *Ziemia Ognista...*, s. 29.

¹¹ Pojęcie *sacrum* w tym kontekście rozumieć należy, zgodnie z jego zawężonym w stosunku do ogólnokulturowego zakresem znaczeniowym, obejmującym głównie dwa znaczenia: obiektów religijnego kultu i doktryny potwierdzonej autorytetem Kościoła. Por. na przykład pracę Seweryny Wysłouch, *Bunt wobec sacrum. Z problemów literatury antyreligijnej w XX wieku* [w:] *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Świąch, Lublin 1997, s. 203.

sposób czas i przestrzeń liryczną, osadzając je z jednej strony na poziomie znaczeń o wyraźnie biblijnym rodowodzie, z drugiej jednak strony wkomponowując je w losy ludzkie, wyniesione na poziom uniwersalny. Gdybyśmy chcieli zakreślić jakiekolwiek, nawet najszerze ramy czasowe zamykające sytuację liryczną w wierszu *Trzej Królowie*, moglibyśmy stwierdzić, że jego czasowość rozpoczyna się jeszcze przed narodzeniem Chrystusa (do takiego kontekstu nawiązuje nie tylko tytuł, ale konsekwentnie realizowany motyw wędrowki, o którym za chwilę), kończy natomiast w XX wieku. Dzięki takiemu rozmyciu granic uzyskuje Zagajewski efekt zarówno czasowej, jak i przestrzennej uniwersalności, w efekcie której czytelnik zyskuje wrażenie płynności czasoprzestrzennej.

O motywie wędrowki w poezji i eseistyce Zagajewskiego sporo już napisano, zwykle lokując postawę bohatera lirycznego w kontekście postawy ponowoczesnego turysty i modernistycznego pielgrzyma (*flâneura*), a także rozkoszującego się miejską przestrzenią spacerowicza. Jarosław Klejnocki w jednym ze szkiców, traktującym o motywie obcego miasta w twórczości poety, podkreśla dwoistość ról odgrywanych przez konstruowaną przez niego figurę bohatera lirycznego.

Wzorce osobowe ponowoczesnego turysty i modernistycznego pielgrzyma (*flâneura*) wyznaczają antypody postaw bohatera nowych wierszy Adama Zagajewskiego. W swych peregrynacjach oscyluje on między jednym wcieleniem a drugim. Albo raczej – stara się być pośrodku¹².

Wymienione sylwetki ponowoczesnego turysty i modernistycznego *flâneura* opatruje Klejnocki znakiem zapytania, stanowiącym swoisty komentarz, idealne dopełnienie charakterystycznego dla postawy bohatera lirycznego tej poezji – usiłowania „bycia pomiędzy”. Interesujący nas bohater byłby więc po trosze pielgrzymem, po trosze spacerowiczem, jak również – a może przede wszystkim – turystą¹³. Już sam Zagajewski w eseju zatytułowanym *Nowy Mały Larousse*, opisując Kraków – miejsce swej młodości – wspomina:

¹² J. Klejnocki, *Sam, ale nie samotny. O motywie obcego miasta w twórczości Adama Zagajewskiego*, „Opcje” 1998, nr 1, s. 16.

¹³ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe* [w:] tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 7–39.

Całe moje dzieciństwo stało pod znakiem tęsknoty za utraconym Lwowem, który opuściłem jako czteromiesięczny ssak. Przyjeżdżając do Krakowa, czułem się jak pielgrzym, odbywający podróż do miejsc świętych. Kraków był prawdziwym miastem. [...] przebywałem w wielkich i bogatych miastach Zachodu, w Paryżu, Nowym Jorku, Sztokholmie. Widziałem Boston, San Francisco, Amsterdam, Londyn, Monachium. [...] Wspominam o tym dlatego, żeby wyjaśnić, że wracałem do Krakowa jako zblazowany turysta¹⁴.

W utworze zatytułowanym *Szukaj* postać pielgrzyma wyposażona została dodatkowo w cechy nieposiadającego swego miejsca na ziemi tułacza, koczownika (nomady), którego prawdziwa ojczyzna nie istnieje ani w świecie realnym, ani w sferze irracjonalnej potencjalności; nie jest nim bowiem miasto dzieciństwa, młodości, dojrzałości, nie jest nim nawet wszechobecny Lwów. Przecież to „W obcych miastach przychodzimy na świat”¹⁵. Podmiot wypowiadający okazuje się więc figurą silnie tranzytywną, lubiącą się przemieszczać, pozostawać w sferach „pomiędzy” punktem wyjścia a celem, do którego zmierza.

Interpretację wiersza *Trzej Królowie* zasadne byłoby zacząć od ostatniego słowa: „pragnienie”, stanowi ono bowiem najważniejsze tu słowo klucz. Widzimy w utworze człowieka usiłującego zrealizować swoje pragnienie, dotrzeć do celu. Cel ten – ukazany tu został symbolicznie jako miejsce, do którego dążą tytułowi *Trzej Królowie*, czyli domyślnie – Betlejem, w którym ma się narodzić Chrystus. Jednak droga do niego znacznie odbiega od znanej z Biblii historii o Trzech Mędrcach, którzy narodzonemu Chrystusowi przynieśli dary: złoto, kadzidło i mirrę. Mowa tu przecież o tęsknocie, która „zmieszała się z kurzem gościńców”, czyli po prostu o zapomnieniu, o biednych krajach, „biedniejszych jeszcze przez swoją wieczną nienawiść”, jest „pociąg pełen żołnierzy i uciekinierów” na płonącej stacji, pojawiają się zatem obrazy liryczne charakterystyczne dla krajobrazu wojennego; mowa też o „wielkich zaszczytach” prowadzących do źle pojmowanej dumy, noszącej znamiona pychy („Obdarzono nas wielkimi zaszczytami, / tak że pomyśleliśmy – może naprawdę / któryś z nas jest monarchą?”), o licznych pokusach („Zatrzymały nas wiosenne łąki, kwiaty / kaczeńców i spojrzenia wiejskich dziewcząt, / złaknionych obcej miłości”), o kulcie pseudowartości

¹⁴ A. Zagajewski, *Nowy Mały Larousse* [w:] tegoż, *Dwa miasta*, Warszawa 2007, s. 141–144.

¹⁵ Tenże, *Piosenka emigranta* [w:] tegoż, *Jechać do Lwowa...*, s. 16.

(„Składaliśmy ofiary bogom, ale nie wiemy, / czy oni rozpoznali nasze twarze”). Znaleźć można w utworze również ślady buntu człowieka, któremu wydaje się, iż zadanie, którego wykonania się podjął, jest zbyt trudne w stosunku do jego możliwości: „i znowu musieliśmy iść, / przeklinając los”.

W wierszu *Trzej Królowie* na drodze wędrowców (Mędrców ze Wschodu) piętrzą się więc przeszkody przeobrażające wędrowkę w tułaczkę (ów obraz poetycki współtworzą takie znaczące elementy jak „kurz gościńców”, „biedne kraje”, „uciekiniery”, „łaki”, „kaczeńce”, „wiejskie dziewczęta”). Przeszkody te, mimo podniesienia wspomnianego obrazu poetyckiego do wymiaru uniwersalnego przez nałożenie na biblijną sytuację współczesnych znamion czasowych, okazują się nie do pokonania, stanowią bowiem summę niepowodzeń ludzkości, poczynając od czasów narodzin Chrystusa, skończywszy na gwieździe przywodzącej na myśl zbrodnię Holocaustu. Nie bez powodu bowiem gwiazda betelejemska przeobraża się w gwiazdę Dawida. Taki właśnie, można by rzec – pionowy, dialog historyczno-kulturowy prowadzi Zagajewski w wierszu *Trzej Królowie* po wielokroć.

Wspomniane przeszkody pochodzą zarówno ze strony świata zewnętrznego, jak i wynikają z wnętrza jaźni podmiotu wypowiadającego. Jako utrudnienie drugiego rodzaju potraktować można na przykład pojawiający się w wierszu motyw snu („Raz zasnęliśmy i spaliśmy wiele miesięcy”), który w tym kontekście interpretować należałoby (prowadząc analogię do snu apostołów w ogrójcu) jako brak wymaganej w danym momencie czujności, odsunięcie na dalszy plan rzeczy ważnych, wartości podstawowych, czyli po prostu zapomnienie.

Okazuje się w dodatku, że mamy tu do czynienia nie tylko z wędrowką w – jeśli można tak powiedzieć – przestrzeni, ale również z podróżą w czasie (nie sposób zresztą – jak już wspominałam wcześniej – tych dwóch wątków analizować odrębnie): „pustynia i śmiech i muzyka” oraz akt złożenia ofiar bogom lokuje sytuację liryczną w czasach starotestamentalnych. To Izraelici podczas długiej wędrowki przez pustynię ku Ziemi Obiecanej uczynili sobie złote cielca, a następnie „dokonali całopalenia i złożyli ofiary biesiadne. I usiadł lud, aby jeść i pić, i wstali, żeby się bawić” (Wj 32,6). W następujący sposób mówi o tym Księga Wyjścia:

A gdy lud widział, że Mojżesz opóźniał swój powrót z góry, zebrał się przed Aaronem i powiedział do niego: „Uczyn nam boga, który by szedł przed nami, bo nie wiemy, co się stało z Mojżeszem, tym mężem, który nas wyprowadził z ziemi egipskiej”. Aaron powiedział im: „Pozdejmujcie złote kolczyki, które są

w uszach waszych żon, waszych synów i córek, i przynieście je do mnie”. I zdjął cały lud złote kolczyki, które miał w uszach, i zniósł je do Aarona. A wzięwszy je z ich rąk nakazał je przetopić i uczynić z tego posąg cielca ulany z metalu. I powiedzieli: „Izraelu, oto bóg twój, który cię wyprowadził z ziemi egipskiej”. A widząc to Aaron kazał postawić ołtarz przed nim i powiedział: „Jutro będzie uroczystość ku czci Pana”. Wstawszy wcześniej rano, dokonali całopalenia i złożyli ofiary biesiadne. I usiadł lud, aby jeść i pić, i wstali, żeby się bawić (Wj 32,1–6).

Pustynia, gdy potraktować to miejsce jako nieobojętne kulturowo, stanowi przestrzeń szczególną: poza miejscem tułaczki, bywa też miejscem kuszenia Jezusa, objawienia proroków, osamotnienia, pobytu demonów, objawienia się Boga. W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego występuje między innymi jako przestrzeń sprzyjająca zagubieniu celu, w *Słowniku obrazów i symboli biblijnych* jest

miejszem wrogich życiu mocy, [...] krainą śmierci; [...] odwrotnością zamierzonej przez Boga, pierwotnej urodzajności. Jest to także teren, na którym czyhają na człowieka niezliczone niebezpieczeństwa, [...] głód, pragnienie, burze piaskowe i węże. Wrogiem nieprześląganym egipskiego boga płodności Ozyrysa jest Set, bóg pustyni. [...] Przemarsz przez pustynię [...] stał się symbolem doświadczeń i oczyszczenia. Ozeasz uważa drogę przez pustynię za środek moralnej odnowy narodu: ażeby Izraela, niewierną oblubienicę, skłonić do nawrócenia, Bóg postanowił wyprowadzić ten naród na pustynię¹⁶.

Na wstępie wiersza Zagajewskiego odnajdujemy niemal odwzorowanie starotestamentalnej sytuacji: „Gdyby nie pustynia i śmiech i muzyka / zdążylibyśmy”. Mamy więc do czynienia ze swoistą kontaminacją biblijnych motywów: Izraelitów i Mędrców ze Wschodu, przez powstałą w ten sposób głęboką i skomplikowaną strukturę palimpsestu przebijają sensory wyższego rzędu, odsyłające uwagę odbiorcy nie tylko w głąb przywołanych tekstów kultury, lecz skierowując je również ponad nie, ku przyszłości...

Współczesne realia wprowadzone zostały do utworu jako oddzielone symboliczną cezurą: „przez cztery lata wiał zimny wiatr” – pisze Zagajewski. Dlaczego właśnie cztery? I dlaczego w tej szeroko nakreślonej, a przez to uniwersalnej czasowości ta właśnie granica zaznaczona została tak wyraźnie i konkretnie? Być może odpowiedzi na to pytanie także

¹⁶ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 194.

należy szukać w symbolice, która znów okazuje się silnie zakorzeniona w tradycji chrześcijańskiej? Czwórka jest między innymi symbolem

tetragramu JHWH, czyli hebrajskiego imienia Boga; zniszczenia świata, kompletności czterech okresów życia ludzkiego. Związana jest też z krzyżem (cztery ramiona), symbolizuje Ziemię (świat); to także Cztery jeźdźcy Apokalipsy przynoszący cztery plagi wojny [...]; czterech ewangelistów [...] i cztery grzechy wołające o pomstę do nieba¹⁷.

Zgodnie z jednym z ważniejszych pól semantycznych nakreślonych w wierszu oznaczać może również cztery lata obejmujące przybliżony czas istnienia getta warszawskiego, założonego przez generalnego gubernatora Hansa Franka jesienią 1940 roku, zrównanego z ziemią w maju 1943 roku, po powstaniu w getcie). Ku takiemu nałożeniu na siebie kontekstu wyznaczanego przez sferę *sacrum* i kontekstu przypominającego doświadczenie Holocaustu skłania druga część wersu: „przez cztery lata wiał zimny wiatr / a gwiazda była żółta, przyszyta do płaszcza/ niedbale jak tarcza szkolna”.

Ze sferą *sacrum* ściśle związana jest też kolorystyka kolejnych obrazów poetyckich współtworzących sytuację liryczną i silnie wpływających na nastrój utworu. Kolorem w wierszu dominującym ewidentnie jest żółty. Mamy tu: „pustynię”, „kwiaty kaczeńców”, „miodowozłotą zasłonę ognia”, „pełnię księżycą”, żółtą gwiazdę „przyszytą do płaszcza”, „światło, które wybucha / nad murami miasta o poranku / każdego dnia”, w końcu otwierającą się „źrenicę aparatu fotograficznego”, który to motyw można utożsamić z błyskiem flesza. Gdyby raz jeszcze zajrzeć do *Słownika symboli*, można by przeczytać, że kolor żółty symbolizuje „wieczność, bramy nieba, świętość, ducha, potęgę (boską), Prawdę objawioną”¹⁸. W teologii ikony odpowiednikiem żółcienia jest złoto (barwa symbolizująca sferę boską i także światło). Manfred Lurker interpretuje kulturowe znaczenie złota w kontekście narodzin Chrystusa, zwracając uwagę, że

u Ojców Kościoła złoto jest symbolem Boskiego królowania. Tak pojmuje się sens darów złożonych przez mędrców ze Wschodu. [...] Żółte tło na większości obrazów średniowiecznych ma przypominać ponadziemski, niewidoczny sposób bycia, a zwłaszcza przyszłe przemienienie w nowej Jerozolimie. W kolorach szat

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 56–58.

¹⁸ Tamże, s. 512.

i naczyń liturgicznych złoto jest również uważane za odbicie wiecznej chwały. W sztuce ludowej oraz w tradycji Dziecię Jezus nosi złotą koronę i siedzi (zwłaszcza w niektórych okolicach Austrii) na złotym koniu¹⁹.

Odnajdujemy w wierszu również motywy nawiązujące do *sacrum* w bardziej bezpośredni sposób, przez nawiązania do roku liturgicznego (świąt katolickich), na przykład motyw grudniowej nocy, który w powiązaniu z również występującym w utworze motywem gwiazdy – domyślnie – betlejemskiej, znamionuje 24 grudnia, czyli wigilię narodzin Chrystusa.

Mimo tej, iście hiperbolicznie rozbudowanej sfery *sacrum*, sporym uproszczeniem byłoby interpretacyjne ograniczenie monologu lirycznego wiersza *Trzej Królowie* jedynie do poziomu stylizacji na wypowiedź jednego z Mędrców ze Wschodu. Tę wątpliwość podkreśla zresztą sam Zagajewski nie tylko przez znaczące, gdyż wprowadzające element powątpiewania, burzące pewność potęgi podmiotu wypowiadającego pytanie retoryczne: „może naprawdę któryś z nas jest Monarchą?”, lecz przede wszystkim za sprawą silnie rozbudowanego wątku współczesności („wiek dwudziesty”), współkomponowanego przez motywy sygnujące osiągnięcia cywilizacyjne, takie jak „taksówka” („Taksówka pachniała anyżkiem i wiekiem dwudziestym”), „okręt”, „samolot” („Nasz okręt zatonał, samolot zakołysał się nagle”) czy „źrenicę aparatu fotograficznego”.

Przywołane pytanie retoryczne zadaje podmiot występujący w pluralis, dopiero pod koniec utworu sytuacja liryczna oparta zostaje na liczbie pojedynczej. Liryka podmiotu zbiorowego przeobraża się więc w lirykę bezpośrednią. Wysoce adekwatne byłoby też zastosowanie terminu „liryka maski”, choć i on nie będzie całkowicie oddawał istoty rzeczy, ponieważ podmiot wypowiadający tylko chwilowo utożsamia się z jednym z Mędrców. Pluralis jest tutaj również konsekwencją obranego przez liryczne „ja” sposobu wypowiedzania swych myśli w obrębie monologu lirycznego, a trzeba pamiętać, że podmiot wspomina czasy, kiedy był częścią bardzo konkretnej wspólnoty. Dlatego też mówi: „zdążylibyśmy”, „widzieliśmy”, „nasza tęsknota”, „obdarzono nas”, „zatrzymały nas”, „składaliśmy ofiary”, „zasnęliśmy i spaliliśmy wiele miesięcy”. A oto zdanie kończące ten tok wyводу: „Poróżniliśmy się gwałtownie i każdy z nas / wyruszył w stronę innej nadziei”. Od tego momentu liryczne „ja” konsekwentnie wypowiada się w liczbie pojedynczej.

¹⁹ M. Lurker, *Słownik obrazów...*, s. 277.

Znamienny okazuje się również fakt, iż dezintegracja, rozpad wspólnoty, jaką na początku tworzyli Trzej Mędrzy, staje się następstwem wprowadzenia do utworu pola semantycznego odsyłającego do XX wieku. Od tego momentu podmiot wypowiadający samostanowi już jako jednostka mająca świadomość swej odrębności. Pociąga to za sobą rozproszenie głównej idei przyświecającej dotąd lirycznemu „my”. Indywidualny podmiot liryczny mówi: „Już ledwie pamiętam, czego szukaliśmy”. Cel stopniowo zaciera się, staje się słabo widoczny. Prawdopodobnie jest to konsekwencją faktu, iż „każdy [...] wyruszył w stronę innej nadziei”. Jedną z trzech cnót – nadzieja – w powyższym związku wyrazowym sprowadzona została do wymiaru niemal materialnego, podzielnego, „rozmiennego” na drobne. W ten metaforyczny sposób podkreśla Zagajewski rangę wspólnoty, której rozpad daje jednostce wolność, samodzielność, odbierając jednak świadomość siły, potencji.

Nastroj w wierszu *Trzej Królowie* tworzy nie tylko zasygnalizowana wcześniej kolorystyka. Istotne w tym względzie okazuje się również pole semantyczne wiążące się z atmosferą smutku, beznadziei, czasem nawet grozy, budowane przez leksykę wyraźnie negatywnie nacechowaną (obejmującą między innymi uczucia, takie jak „tęsknota”, „nienawiść”, „lęk”), metaforykę zawierającą ładunek negatywny („sny huczały [...] niebezpiecznie, ciężko”), porównania wprowadzające atmosferę tajemniczości („sny [...] jak fale przyboju podczas pełni księżyca”), zwroty o zabarwieniu katastroficznym („okręt zatonął”, „samolot zakołysał się nagle”). Obraz tworzony przez te tropy nosi niemal hiperboliczne znamiona. Ów nastrój podkreśla również warstwa brzmieniowa wiersza. Można uznać, że Zagajewski świadomie oddziałuje za pomocą instrumentacji głoskowej, używając wielu wyrazów, w których pobrzmiewa głoska „ż” („rz”): „zdażylibyśmy”, „kurz”, „żołnierze”, „obdarzono”, „może”, „zatrzymały”, „spojrzenia”, „twarze”, „ciężko”, „księżyc”, „fale przyboju”, „przeklinając”, „oberże”, „żółta”, „anyżek”, „poróżniliśmy się”, „każdy”, „otworzy się”, „żyłbym” i tak dalej.

Ostatnia strofa wiersza *Trzej Królowie* oraz słowa stanowiące motto utworu („Przybędziemy za późno”) dowodzą, iż wędrówka nie została zakończona, a cel osiągnięty, mimo iż świadomość jego istnienia – wzbuchające „nad murami miasta o poranku każdego dnia” światło – jest źródłem ciągłego niepokoju, „oślepia pragnienie”. Powód porażki uwidacznia się na płaszczyźnie formalnej tekstu w postaci przeobrażenia, jakiemu ulega liryka maski. Lirykę podmiotu zbiorowego zastępuje

liryka bezpośrednia, a podmiot wypowiadający konfesyjnym tonem zwierza się, przyznając do doskwierającego poczucia permanentnego niespełnienia: „Byłbym może szczęśliwy, żyłbym spokojnie, / gdyby nie światło, które wybucha / nad murami miasta o poranku / każdego dnia i oślepia moje pragnienie”. To oślepiające (czyli w domyśle „gaszące”) pragnienie światło utożsamić można ze słońcem, które przypominając o zgiełku dnia, jednocześnie zaciera pamięć o tym, co dawniej jawiło się jako najistotniejsze, związane ze sferą pragnień o najgłębiej humanistycznym, a zarazem jednostkowym rodowodzie. Wspomniana kluczowa, paradoksalnie oksymoroniczna²⁰ formuła („światło [...] oślepia pragnienie”) łączy sferę przestrzeni *stricte* zewnętrznej (wschodzące nad murami miasta²¹ słońce) ze sferą wnętrza, jaźni podmiotu wypowiadającego (pragnienie, potrzeba, tęsknota). Pamięć o najważniejszych pragnieniach (nie tylko podmiotu, ale i każdej jednostki ludzkiej) dochodzić więc może do głosu jedynie w nocy, jedynie w ciemności i jedynie na chwilę, gdyż szybko i nieuchronnie zacierana jest przez zapowiadające szum miasta światło dnia.

Przechodząc z poziomu analizy na poziom interpretacji, można domniemywać, iż cel nie został osiągnięty, ponieważ zbyt wiele przeszkód pojawiło się na drodze ku niemu, a największą z nich stanowiła słabość człowieka, który zboczył z obranej na początku drogi, wspomniany cel niejako „rozmieniając na drobne”. Byłaby taka interpretacja właściwa i uzasadniona, jednak zarysowana w wierszu sytuacja liryczna generuje nie tylko sensory negatywne, gdyż już samo – dwukrotnie wspomniane słowo klucz – „pragnienie” ukazane zostało jako niezwykle istotny czynnik determinujący ludzki los. To właśnie ono nie pozwala spisać

²⁰ Do takich bowiem wniosków można dojść, gdy rozbije się skostniałą, sfracologizowaną strukturę zwrotu „światło oślepia”, przechodząc w kierunku poziomu metaforycznego („światło oślepia”, czyli „zamyka zdolność widzenia”).

²¹ Istnieje bogata literatura na temat motywu miasta w poezji Zagajewskiego. Zob. między innymi: B. Bodzioch-Bryła, *Kapłan biblioteki...*; I. Bartoś, *Mit Galicji w „Dwóch miastach” Adama Zagajewskiego*, „Kresy” 2001, nr 4; K. Biedrzycki, *Kraków bez imienia*, „Znak” 2004, nr 10; W. Browarny, *Jechać do miasta*, „Odra” 1997, nr 9; K. Cicha, *Hermeneutyka miasta, epifania miasta w twórczości Adama Zagajewskiego*, „Civitas Mentis” 2007, t. 2; M. Fabiś, *Odkrywając przestrzeń, odkrywając siebie. Więcej niż „dwa” miasta Adama Zagajewskiego* [w:] *Ścieżkami pisarzy*, red. A. Grochowska, M. Mus, t. 2: *Miasto jako przestrzeń życia twórców*, Kraków 2015. Pełna bibliografia prac na ten między innymi temat zob. <http://stronypoezji.pl/monografie/bibliografie-1/> [dostęp: 25.04.2017].

na straty obrazu indywidualnie poszukującego człowieka. To ono nie pozwala lirycznemu „ja” zapomnieć o pierwotnym celu, który determinuje ludzkie usiłowania. Co nim jest? Poszukiwanie Absolutu, Boga? Powrót do wspólnoty? Pragnienie poczucia jakiegokolwiek sensu, celu?

Niewątpliwie najciekawszy utwór Zagajewskiego staje się wtedy, gdy porzuca wspomniane w niniejszej analizie konteksty – sakralny, biblijny, historyczny – i, mając oczywiście głęboką świadomość ich istnienia, przekracza je, zaczynając przemawiać czystym dyskursem egzystencjalnym, pozbawionym balastu poetyki historycznej. Byłby to wtedy wiersz o sprawach najbardziej oczywistych, czyli o tym, że człowiek, by istnieć, potrzebuje sensu. Tym sensem jest niewątpliwie cel, ku któremu mógłby zmierzać. I mniej istotne, że dla jednego celem tym będzie poszukiwanie Absolutu, Boga, dla innego porządkiem sobie z bolesną historią własnego narodu.

Prawdziwie wieczne w ludzkiej egzystencji okazuje się pragnienie mierzenia się z własnym losem, ono bowiem łączy i trwa niezmiennie na tle zmieniających się czasów. Bardzo trafne jest więc motto, porbrzmiewające przekonaniem, iż człowiek pogodził się z niemożnością zrealizowania swoich pragnień wtedy, kiedy jest to najbardziej potrzebne. Brzmi ono: „Przybędziemy za późno...”. Umiarkowanym optymizmem jednak napawać może fakt, że mimo wszystko „przybędziemy”.

Bibliografia

- Bartoś I., *Mit Galicji w „Dwóch miastach” Adama Zagajewskiego*, „Kresy” 2001, nr 4.
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe* [w:] tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Biedrzycki K., *Kraków bez imienia*, „Znak” 2004, nr 10.
- Bodzioch-Bryła B., *Kapłan Biblioteki* [w:] tegoż, *Kapłan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009.
- Browarny W., *Jechać do miasta*, „Odra” 1997, nr 9.
- Chrzastowska B., Wiegandtowa E., Wysłouch S., *Literatura współczesna. Podręcznik dla maturzystów*, Poznań 1992.
- Cicha K., *Hermeneutyka miasta, epifania miasta w twórczości Adama Zagajewskiego*, „Civitas Mentis” 2007, t. 2.

- Fabiś M., *Odkrywając przestrzeń, odkrywając siebie. Więcej niż „dwa” miasta Adama Zagajewskiego* [w:] *Ścieżkami pisarzy*, t. 2: *Miasto jako przestrzeń twórców*, red. A. Grochowska, M. Mus, Kraków 2015.
- Klejnocki J., *Sam, ale nie samotny. O motywie obcego miasta w twórczości Adama Zagajewskiego*, „Opcje” 1998, nr 1.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Pawelec D., *Pokolenie '68 „na wygnaniu”* [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. J. Garliński, Z. Jagodziński, J. Olejniczak, Katowice 1994.
- Strömberg R., *Oczyrna krytyków: Adam Zagajewski*, „Zeszyty Literackie” 1998, nr 1.
- Wysłouch S., *Bunt wobec sacrum. Z problemów literatury antyreligijnej w XX wieku* [w:] *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch, Lublin 1997.
- Zagajewski A., *Dwa miasta*, Warszawa 2007.
- Zagajewski A., *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Warszawa 2009.
- Zagajewski A., *List. Oda do wielości*, Paryż 1983.
- Zagajewski A., *Ziemia Ognista*, Poznań 1994.
- Zarębianka Z., *Poezja wymiaru sanctum: Kamińska, Jankowski, Twardowski*, Lublin 1992.

* * *

Tekst powstał w ramach grantu „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX/XXI wieku” 0472/NPRH3/H11/82/2016.

Anna Hajduk

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

O martwej naturze rzeczy

Bronisława Maja studium przedmiotu

Przedmioty codziennego użytku, materialne elementy otaczającego nas świata – mimo swej pozornej zwyczajności – zdołały przeniknąć do sfery literatury i sztuki, stanowiąc obiekt zainteresowań wielu pokoleń artystów. Twórcy, obserwując i odwzorowując znaną im materię nieożywioną, starali się zrekonstruować otaczający ich świat i nadać mu nowy wymiar estetyczny. Szczegółne zorientowanie na materię, na fizyczny wymiar rzeczywistości zauważalne jest również w polskiej poezji. Zagadnienie to wywołuje duże zainteresowanie badaczy, doczekało się wielu omówień, stając się myślą przewodnią licznych prac literaturoznawczych¹. Nie sposób wymienić wszystkich autorów, którzy zdecydowali się wyróżnić zwyczajne przedmioty na tyle, by umieścić je w centrum swojej refleksji poetyckiej, by uczynić je głównym elementem przedstawionego w ich liryce świata. Wystarczy przywołać nazwiska, takie jak Tadeusz Peiper, Aleksander Wat, Miron Białoszewski, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska czy też autor słynnego tomu *Studium przedmiotu* (1961) Zbigniew Herbert. Dla jednych zwrot ku materii stał się tendencją, a z czasem – cechą charakterystyczną twórczości; dla innych – miał raczej charakter epizodyczny. W obu wypadkach koncentracja na materialnej sferze rzeczywistości jest jednak na tyle ważna i interesująca, że nie powinna pozostać niezauważona.

Twórcą, w którego dorobku odnajdujemy utwory nawiązujące do poruszanej tu problematyki obecności i funkcji przedmiotów w poezji,

¹ Warto nadmienić, że w dniach 9–10 grudnia 2014 roku odbyła się nawet ogólnopolska konferencja naukowa „Studium przedmiotu. Poezja rzeczy”, organizowana przez Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie. Obecność przedmiotów w liryce polskich i zagranicznych twórców stanowiła główny temat ponad dwudziestu referatów wygłoszonych podczas dwudniowych obrad.

jest związany z Krakowem Bronisław Maj – poeta², felietonista, krytyk literacki i autor piosenek. Urodził się w Łodzi w 1953 roku. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie pracuje jako nauczyciel akademicki od 1979 roku. W 1988 roku uzyskał tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy o Tadeuszu Gajcym. Współpracował z pismami niezależnymi. W 1981 roku kierował działem kultury w krakowskim „Studencie”. Od 1983 do 1989 roku prowadził „czasopismo mówione” „NaGłos”, drukowane w latach 1990–1997. Jest laureatem wielu nagród, między innymi Nagrody Fundacji im. Kościelskich oraz Polskiego PEN Clubu (1995)³.

W niniejszym szkicu analizie i interpretacji poddany zostanie nieopatrzone tytułem tekst Maja, pochodzący z tomu *Wspólne powietrze* (1981)⁴. Warto przytoczyć utwór w całości:

Martwa natura rzeczy: nie dają znaku
życia, nie dają żadnych znaków. Ten
próg skrzypi pod moim butem,
bo drewno jest spalone i tylko
dlatego. Skrzypi. Nie – skarży się,
nie – ostrzega. Mania widzenia wszystkiego
na obraz i podobieństwo, uparte szukanie
dowodów na niezbędną, utwierdzenie
ciągle niepewnej siebie obecności
tutaj. Rzeczy nie potrzebują protez. Są –
bez wysiłku i pewnie. Żaden kamień
nie wspiera się zdartą metaforą
o sercu. Samotni i zgubieni, ranimy
się o ich zimne krawędzie, krwawimy
na drzazgach i ostrzach: niech będzie
choć takie,
choć takie braterstwo
krwi⁵.

² Krytyka nierzadko tytułuje Bronisława Maja szczególnym mianem „poety metafizycznego”. Z określeniem tym zgadza się sam twórca. Zob. B. Maj, *Poeta niepiszący* [rozm. N. Doległo], http://www.up.krakow.pl/stud_dzien/studium11/index.php?go=wywiady&cart=wyw6 [dostęp: 5.11.2016].

³ Zob. „*To miasto jest wszędzie...*”. *Kraków w poezji polskiej XX wieku*, oprac. J. Illg, Kraków 2001, s. 238.

⁴ B. Maj, *Wspólne powietrze (1978–1979)*, Kraków 1981. Za tom ten poeta otrzymał w 1984 roku Nagrodę Fundacji im. Kościelskich.

⁵ B. Maj, *** [*Martwa natura rzeczy...*] [w:] tegoż, *Wspólne powietrze...*, s. 10.

Wiersz Maja rozpoczyna się od diagnozy „stanu rzeczy” – wszelako określenie „stan rzeczy” należy tu odczytywać bardzo dosłownie. Poeta bowiem, odwołując się do kojarzonej z dziedziną sztuki kategorii martwej natury, przedstawia odbiorcy krótką charakterystykę przedmiotów – materialnych elementów otaczającej nas rzeczywistości. W ujęciu bohatera utworu o ich istocie stanowi fakt, że nie wykazują oznak życia, są martwe, nie mogą zatem generować żadnych form zamierzonych i uświadomionej aktywności.

Kolejne wersy wybrzmiewają jak trzeźwy, stanowczy głos rozsądku. Przynoszą zdecydowaną negację – sprzeciw wobec przypisywaniu codziennym przedmiotom jakichkolwiek funkcji i cech odpowiadających człowiekowi, przemawiających za żywotnością rzeczy, za ich zdolnością do wyrażania uczuć i przejawiania reakcji właściwych ludziom. Skrzywienie progu, choć może pobudzać bujną wyobraźnię i skłaniać do fantazji, nie kryje w sobie żadnych tajemnych sensów, nie jest dowodem istnienia sekretnej, nieznannej nam „mowy materii”. Świadczy jedynie o cechach tworzywa, z którego próg ów został wykonany, o jego fizycznych właściwościach, a często też – o defektach.

Bohater utworu Maja ma zatem ściśle określony, zdroworoządkowy i daleki od fantastycznych ujęć pogląd na naturę rzeczy. Nie sposób nie zauważyć, iż myśl zawarta w interpretowanym tu tekście sytuuje się w opozycji do poetyckiego przekazu innego twórcy – Zbigniewa Herberta. Liryczna wizja autora *Studium przedmiotu* znacznie odbiega od tej zaprezentowanej przez Bronisława Maja. Ten drugi, *notabene*, zdaje się jawnie polemizować ze słynnym mistrzem. Na potwierdzenie tej tezy warto zacytować jedną z próz poetyckich Herberta, pochodzącą z przywołanego już tomu *Studium przedmiotu*:

Któż pomyślał, że ciepła szyja stanie się poręczą, a nogi skore do ucieczki i radości zeszywnieją w cztery proste szczudła. Dawniej krzesła były to piękne, kwiatozercze zwierzęta. Zbyt łatwo jednak dały się oswoić i teraz jest to najpodlejszy gatunek czworonogów. Straciły upór i odwagę. Są tylko cierpliwe. Nikogo nie stratowały, nikogo nie poniosły. Na pewno mają świadomość zmarnowanego życia.

Rozpacz krzeseł objawia się w skrzypieniu (*Krzeseła*, SP).

Skrzywienie, w utworze Maja będące jedynie oznaką pewnych właściwości materiału, z którego wykonano przedmiot, w tekście Herberta zyskuje inne, zaskakujące znaczenie; staje się przejawem rozpaczy, „mową materii”, która – podobnie jak cierpiący, nieszczęśliwy człowiek – skarży

się na swój los. Poeta zatem nie tylko „ożywia” martwe elementy otaczającej nas rzeczywistości, lecz także nadaje im cechy typowo ludzkie, jak upór, odwaga (tu: w negacji), cierpliwość, zdolność do wyrażania uczuć czy świadomość zmarnowanego życia.

Z podobnym zabiegiem mamy również do czynienia w innych utworach Herberta, jak chociażby w prozie poetyckiej *Przedmioty* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957) czy *Ostrożnie ze stołem* ze *Studium przedmiotu*:

Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić. Nie udało mi się nigdy zauważyć krzesła, które przestępuje z nogi na nogę, ani łóżka, które staje dęba. Także stoły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważą się przykłęknąć. Podejrzewam, że przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość (*Przedmioty*, HPG).

Przy stole należy siedzieć spokojnie i nie marzyć. Pamiętajmy, ile trzeba było wysiłku, aby wzburzone prądy morskie ułożyły się w spokojne słoje. Chwila nieuwagi, a wszystko może spłynąć. Nie wolno także ocierać się o stołowe nogi, gdyż są one bardzo wrażliwe. Wszystko, co się robi przy stole, należy załatwiać chłodno i rzeczowo. Nie można zasiadać tu z rzeczami nieprzemysłanymi do końca. Do marzeń dano nam inne przedmioty z drzewa: las, łóżko (*Ostrożnie ze stołem*, SP).

Perspektywa, którą przyjmuje bohater Herbertowskich utworów, jest szczególna. Stanisław Barańczak w *Uciekinierze z utopii* pisał o niej w następujący sposób:

Zasadą bardzo wielu tekstów Herberta jest oparcie ich na modelu demaskacji, rewelacji prawdziwej natury przedmiotu [...]. Demaskacja dokonuje się, paradoksalnie, nawet wtedy, gdy bohater stwierdza, że nie udało mu się potwierdzić podejrzeń, przyłapać przedmiotu na gorącym uczynku zdejmowania maski⁶.

Według Barańczaka demaskacja owa przyjmuje niekiedy bardziej pośrednią formę odmiennego spojrzenia na dany obiekt, który w praktyce może być przedmiotem martwym lub żywym, dziełem sztuki, wydarzeniem utrwalonym w tradycji, postacią mityczną, literacką, historyczną i tak dalej. Słowo „spojrzenie” nakazuje Barańczak rozumieć dosłownie – jako odmienny punkt widzenia, nieprzystający do tradycyjnego, typowego sposobu postrzegania świata⁷. Badacz

⁶ S. Barańczak, *Uciekinierze z utopii. Opoezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 138–139.

⁷ Zob. tamże, s. 139.

w swej pracy tworzy zestawienie kilku perspektyw – jedną z nich jest spojrzenie wstecz, z którym mamy do czynienia w cytowanych powyżej prozach poetyckich (*Krzesa* i *Ostrożnie ze stołem*). Herbert uzupełnia historię opisywanych przez siebie przedmiotów o fazę poprzedzającą, rekonstruuje rzekomą przeszłość obiektów, która stoi w sprzeczności z ich teraźniejszą formą egzystencji⁸. Nie sposób nie zauważyć, iż zabieg ten niezwykle często wiąże się z mechanizmem ożywiania, a nawet personifikowania materialnych elementów naszej codzienności przez przypisywanie im pewnego potencjału emocjonalnego i intelektualnego właściwego człowiekowi. W świetle tych ustaleń nie ulega wątpliwości, że Herbertowska strategia poetyckiego opisu rzeczy znacznie odbiega od koncepcji zaprezentowanej przez Bronisława Maja w analizowanym w niniejszym szkicu utworze.

Kolejne wersy tekstu Maja naprowadzają odbiorcę na właściwy trop interpretacyjny, przybliżając rzeczywisty sens wiersza:

[...] Mania widzenia wszystkiego
na obraz i podobieństwo, uparte szukanie
dowodów na niezbędność, utwierdzenie
ciągle niepewnej siebie obecności
tutaj.

Zmianie ulega obiekt analizy (czy diagnozy), którą przeprowadza podmiot liryczny. Jego uwaga z przedmiotów fizycznych przenosi się na człowieka – na ludzkie zachowania i przyzwyczajenia. Czytelnik ma szansę zauważyć, że początkowe stwierdzenia podmiotu lirycznego, odnoszące się do materialnej, „martwej” sfery rzeczywistości, były jedynie punktem wyjścia do dalszych rozważań, do refleksji, która w centrum stawia osobę, nie zaś rzecz.

Człowiek w ujęciu Maja jest słaby i niepewny swojej obecności w świecie. Wiedza o ulotności ludzkiego życia i o konieczności śmierci działa bowiem jak broń obosieczna; daje jednostce mentalną przewagę nad pozostałymi gatunkami, jednocześnie jednak implikuje egzystencjalny niepokój i obawę o przyszłość. Aby przezwyciężyć lęki, próbujemy znaleźć uzasadnienie dla naszego istnienia czy też, posługując się słowami bohatera wiersza Maja, szukamy dowodów na własną „niezbędność”. Niezwykle trudno bowiem byłoby zaakceptować fakt, iż świat pozostałby niewzruszony i zupełnie obojętny, nawet gdyby

⁸ Zob. tamże, s. 143.

ludzkość przestała istnieć. Już sama myśl o tym, tak daleka od założeń antropocentryzmu, może paraliżować i pogłębiać nastroje niepokoju. W jaki sposób człowiek utwierdza się w poczuciu niezbędności w świecie? Poeta nie udziela konkretnej odpowiedzi na to pytanie, jednak stosunkowo łatwo dostrzec, co kryje się pod tym określeniem. Niezbędni czujemy się wtedy, gdy podejmujemy się nowych zadań, gdy stawiamy przed sobą cele, przyjmujemy kolejne obowiązki; także, gdy czujemy, że inni są zależni od nas. Tworzymy sieć relacji społecznych, której jesteśmy częścią – czujemy się potrzebni, a to z kolei daje nam poczucie bezpieczeństwa.

Na uwagę zasługuje również inny fragment cytowanej powyżej partii tekstu, odnoszący się do „manii widzenia wszystkiego na obraz i podobieństwo”. Aluzja do starotestamentowych wersetów jest tu jawna i niepodważalna⁹, choć w analizowanym utworze występuje w innym niż biblijny wariant. Pismo Święte mówi o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boga, wiersz Maja zaś – o skłonności do widzenia wszystkiego (w domyśle: także przedmiotów martwych) na obraz i podobieństwo. Słowa podmiotu lirycznego należy, jak się wydaje, traktować jako dalszą część krytycznej refleksji dotyczącej ludzkiej natury, przejawiającej wyraźne inklinacje do nadawania rzeczom i zjawiskom dodatkowych sensów symbolicznych, sprzecznych ze stanem faktycznym.

Jak łatwo zauważyć, środkowa część utworu krakowskiego poety odnosi się do człowieka w sposób bezpośredni. Bohater mówi wprost, nie uciekając się do żadnych zabiegów, które mogłyby utrudnić odczytanie sensu lirycznego komunikatu. Kolejne wersy przynoszą jednak zmianę strategii poetyckiej i ponowny „zwrot ku materii nieożywionej”.

[...]Rzeczy nie potrzebują protez. Są –
bez wysiłku i pewnie. Żaden kamień
nie wspiera się zdartą metaforą
o sercu.

Powtórny opis „martwej natury rzeczy”, dalsza ich charakterystyka, nie jest tu jednak celem samym w sobie. Służy zdiagnozowaniu mentalności człowieka, którego obraz konstruuje bohater w opozycji do wizji

⁹ Por. „Oto rodowód potomków Adama. Gdy Bóg stworzył człowieka, na podobieństwo Boga stworzył go; stworzył mężczyznę i niewiastę, pobłogosławił ich i dał im nazwę ludzkie, wtedy gdy ich stworzył” (Rdz, 5,1–2); „Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę” (Rdz 27,1).

nieożywionych elementów rzeczywistości. Rozważmy to twierdzenie na konkretnym przykładzie, pochodzącym z tekstu Maja. Osoba mówiąca w wierszu konstatuje: „Rzeczy nie potrzebują protez”. Ładunek semantyczny tego komunikatu jest jednak o wiele bogatszy, niż wynikałoby to z dosłownej interpretacji jego treści. W domyśle kryje się przecież rozwinięcie tezy: „Protez potrzebują nie rzeczy, a ludzie, skrajnie różniący się od przedmiotów”. Fakt ten świadczy z kolei o człowieczej niedoskonałości – czymże bowiem są owe „protezy”, co symbolizują i jak należy je rozumieć? Z pewnością nie powinniśmy odczytywać tego określenia dosłownie. W pojęciu „protezy” mieści się wszystko to, co pomaga ludziom funkcjonować w świecie – nie tylko fizycznie, lecz także, a może nawet przede wszystkim, duchowo i emocjonalnie. Wszelkie sztuczne twory ludzkiej ręki i umysłu, ułatwiające egzystencję i pozornie czyniące ją doskonalszą; to, co – parafrazując Maja – „utwierdza niepewną siebie ludzką obecność tutaj”.

W kontekście cytowanego powyżej fragmentu istotne wydaje się również odwołanie do kategorii językowych. Aluzja do związku frazeologicznego o wysokiej frekwencyjności, do popularnego zwrotu „mieć serce z kamienia”¹⁰, pełni u Maja funkcję pomocniczą w konstruowaniu opozycyjnej charakterystyki człowieka i przedmiotu. W analitycznym porównaniu ponownie triumfuje materia nieożywiona, jej byt wyraża się bowiem sam przez się, czysto fizycznie; nie potrzebuje przy tym odniesień do żadnych „zewnętrznych” idei. To jednostka ludzka, by opisać siebie (w tym konkretnym przypadku: by oddać nieczułość i brak wrażliwości, zwłaszcza wobec cudzego nieszczęścia) zmuszona jest posiłkować się „obcymi” pojęciami – obcymi, gdyż nienależącymi do świata człowieka, charakteryzującymi się odmienną od ludzkiej naturą: „martwą naturą rzeczy”.

Kolejne wersy przynoszą znaczącą zmianę. „Ja” liryczne z początkowych partii tekstu zostaje zastąpione przez głos zbiorowości – „my”, czyli ogół ludzkości, dokonujący przesyconej smutkiem i goryczą autoprezentacji:

[...] Samotni i zgubieni, ranimy
się o ich zimne krawędzie, krwawimy

¹⁰ Zob. *Mieć serce z kamienia, kamienne, jak kamień, jak głaz* [w:] *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005, s. 468.

na drzazgach i ostrzach: niech będzie
 chociaż takie,
 chociaż takie braterstwo
 krwi.

Zakończenie utworu utrzymane jest w pesymistycznym tonie. Negatywnie nacechowane słownictwo (odwołania do samotności, zagubienia, ran czy chłodu) nie może umknąć uwadze wnikliwego czytelnika. Wybrzmiewa tu ponure stwierdzenie o słabości i wyobcowaniu człowieka w świecie. Co ciekawe, motyw wyobcowania powraca w innych wierszach autora *Wspólnego powietrza*, stając się jedną z cech wyróżniających bohatera wierszy krakowskiego poety. O twórczości Bronisława Maja czytamy bowiem: „Kim jest bohater jego wierszy? To ktoś, kto żyje w zachwyceniu urodą świata, ale i w przerażeniu jego niezrozumiałą naturą. Kontempluje chwilę, w której przeżywa cud przynależności, by zaraz potem studiować gorycz zdziwienia własną w świecie obcością”¹¹.

Na szczególną uwagę zasługuje także wprowadzony w ostatnich wersach motyw krwi. Znajduje on w tekście ciekawą realizację, dobrze oddającą wielopłaszczyznowość semantyczną tego obrazu. Słownik Władysława Kopalińskiego podaje kilkadziesiąt możliwych znaczeń symbolu krwi, jako jedne z głównych wskazując przymierze i braterstwo oraz męczeństwo i słabość¹². Poetycka wizja Maja łączy zaś w sobie obydwa z przywołanych aspektów. Po pierwsze, jest znakiem bólu, cierpienia i upadku człowieka, jest czysto biologicznym przejawem jego niedoskonałości i kruchości; po drugie, przez swoje „braterstwo krwi” ma cementować związek między osobą i przedmiotem, upodabniać naturę ludzką do „martwej natury rzeczy”. Bohater wiersza braterstwo owo rozumie jednak w sposób szczególny i nieco przewrotny, trudno bowiem przeoczyć fakt, że stanowi ono wynik fizycznie bolesnego kontaktu jednostki z materią nieożywioną – mimo wszystko obcą i niebezpieczną, wyposażoną w ostrza, drzazgi i zimne krawędzie. Słaby i zagubiony człowiek wydaje się bezradny wobec chłodnej doskonałości rzeczy martwych, dlatego też nie może być mowy ani o pełni braterstwa

¹¹ Zob. *Artyści z kategorii literatura: Bronisław Maj*, <http://culture.pl/pl/tworca/bronislaw-maj> [dostęp: 5.11.2016].

¹² Zob. hasło *Krew* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 315.

między światem ludzi i przedmiotów, ani o wiążącym podobieństwie, scalającym te dwa przeciwstawne ogniwa¹³.

W kontekście powyższych spostrzeżeń domykające utwór życzenie podmiotu lirycznego, spotęgowane powtórzeniem: „choć takie, / chociaż takie”, a wyrażające wolę zaakcentowania jakiegokolwiek powinowactwa między człowiekiem i przedmiotem zyskuje subtelnie ironiczny wydźwięk. Trudno wszelako jednoznacznie orzec, czy obiektem ironii jest tu osobliwe i pozorowane „braterstwo krwi”, mające rzekomo łączyć ludzi i materię nieożywioną, czy też sam człowiek, nieporadny i zagubiony w otaczającej go rzeczywistości – niestały i niedoskonały, w przeciwieństwie do niewzruszonego i niezmiennego świata przedmiotów martwych.

Bohater wiersza Bronisława Maja, choć na pierwszy rzut oka wydaje się skupiać na sferze materii nieożywionej, w centrum swojej poetyckiej refleksji umieszcza nie rzecz, lecz osobę. Mówi o niej jednak w sposób szczególny i niebezpośredni. By jak najwierniej oddać istotę natury naszego gatunku, a także sytuację ludzi we współczesnej rzeczywistości, przyjmuje specyficzny punkt odniesienia – ogół przedmiotów martwych, do których odtąd porównywać będzie zagubionego i słabego człowieka. W konfrontacji z perfekcyjnym, nieprzeniknionym światem materii nieożywionej człowiek sprawia wrażenie skazanego na porażkę; „martwa natura rzeczy” wydaje się odnosić triumf nad tym, co kruche i śmiertelne.

Czy jednak powinniśmy tęsknić do prawdziwego, pełnego „braterstwa krwi”, o którego namiastce czytamy w utworze Bronisława Maja? Pytanie pozostanie bez jednoznacznej odpowiedzi. Warto wszelako mieć na uwadze, że to, co jest bez skazy, może budzić niepokój i przerażenie. Ostatecznie przecież, jak pisał klasyk, świat jest dziełem doskonałym – i dlatego właśnie nie można w nim mieszkać¹⁴.

¹³ Warto w tym miejscu zasygnalizować, iż motyw znaczących różnic występujących między światem ludzi i światem przedmiotów odnaleźć można również w cytowanej w niniejszym szkicu prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta (*Przedmiot*) oraz w innych utworach autora *Studium przedmiotu*. Z odrębną realizacją tego motywu, opartą na problemie niepoznawalności prawdziwej natury przedmiotów, mamy zaś do czynienia w tekstach takich jak *Drewniana kostka* (HPG) czy *Kamyk* (SP). Zob. też A. Lam, *Na niemożliwej granicy* [w:] tegoż, *Wyobraźnia ujarzmlona*, Kraków 1967, s. 223–224.

¹⁴ Por. Z. Herbert, *W pracowni* (SP). O Herbertowskim buncie przeciwko „doskonałości, która chce być tylko doskonałością” pisał m.in. Julian Kornhauser.

Bibliografia

- Artyści z kategorii literatura: Bronisław Maj*, <http://culture.pl/pl/tworca/bronislaw-maj>, [dostęp: 5.II.2016].
- Barańczak S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Kornhauser J., „*Studium przedmiotu*” – jak być artystą? [w:] tegoż, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Krew [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kwiatkowski J., *Imiona prostoty* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.
- Lam A., *Na niemożliwej granicy* [w:] tegoż, *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967.
- Maj B., *Poeta niepiszący* [rozm. N. Doległo], http://www.up.krakow.pl/stud_dzien/stu_dium11/index.php?go=wywiady&art=wyw6 [dostęp: 5.II. 2016].
- Maj B., *** [*Martwa natura rzeczy...*] [w:] tegoż, *Wspólne powietrze (1978–1979)*, Kraków 1981.
- Mieć serce z kamienia, kamienne, jak kamień, jak głaz* [w:] *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005.
- „*To miasto jest wszędzie...*”. *Kraków w poezji polskiej XX wieku*, oprac. J. Illg, Kraków 2001.

Zob. J. Kornhauser, „*Studium przedmiotu*” – jak być artystą? [w:] tegoż, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 38–39; J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 368–369.

Michał Kopczyk

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Egzotyczne podróże Tomasza Różyckiego

Tomasz Różycki to dziś już autor średniego pokolenia, pisarz o okazałym dorobku (nie tylko poetyckim), utytułowany i bynajmniej nie niszowy. Jako jeden z „klasyków” najnowszej literatury nie uniknął pewnej stereotypizacji odbioru. Wydaje się, że krytycy wyznaczyli mu miejsce w szufladzie z nazwą: „nieortodoksyjny neoklasycyzm”, przez co rozumie się na ogół literaturę penetrującą czas przeszły – w wymiarze prywatnym i zbiorowym, stawiającą pytanie o własny status ontologiczny: o to, czym jest poezja jako medium ekspresji i komunikacji, o to, kim jest artysta. Różycki odczytywany jest jako poeta umiaru, równowagi, ktoś, komu udało się harmonijnie połączyć – jak to określił Karol Maliszewski – „surrealistyczne dysonanse z klasycznym dystansem”¹.

Z etykietami, jak wiadomo, ten problem, że rzadko obejmują całość zjawiska. Czytelników autora *Księgi obrotów* nie trzeba przekonywać, że nie inaczej jest i w tym przypadku. Szczególnie ostatnie dzieła pisarza pokazują dążenie do poszerzania zarówno palety środków wyrazu (sięganie po takie gatunki jak powieść, zbiór refleksji), jak i zakresu podejmowanych tematów. To z kolei rodzi pokusę, by przez nowe dzieła spojrzeć raz jeszcze na znane nam utwory, wydobyć niedostrzegane dotąd treści, inaczej rozłożyć akcenty.

Kolonie ukazały się w roku 2006 i były siódmym zbiorem wierszy w dorobku autora, jeśli liczyć wybór zawierający cztery pierwsze książki. Na okładce tomu umieszczono zdjęcie starego, zapewne przedwojennego, pudełka z tytoniem – czerwone tło, statek, na pierwszym planie kapitan z fajką w ustach, pod nim napis „kolonie”. Treść okładki zdawała się więc programować odczytanie sensu całości przez pryzmat kolonii rozumianych jako posiadłość państwa znajdującą się poza jego

¹ K. Maliszewski, *Dwadzieścia lat później. „Roczniki 70.” na współczesnej scenie poetyckiej* [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 27.

granicami. Co więcej, spośród siedemdziesięciu siedmiu tytułów sonetów, jakie znalazły się w tomie, większość wpisuje się w krąg znaczeniowy wyznaczony kluczowym słowem. Przywołajmy choćby niektóre: *Karwa i tytoń*, *Kreole*, *metysi*, *Burza*, *Rajska plaża*, *Droga do Indii*, *Cynamon i goździki*, *Misjonarze i dzicy*, *Przylądek Horn*, *Ognie Świętego Elma*, *Węgorze elektryczne*, *Przeciwnie wiatry*, *Żaglowce Jej Królewskiej Mości*, *Ostrygi i daktyle*, *Kopalnie złota*, *Dziki zwierzęta*. Trudno chyba o dobitniejszy dowód, iż przywołane tu znaczenie słowa „kolonie” stanowi ważny – i bez wątpienia założony przez autora – wymiar zbioru.

Ważny, lecz nie jedyny przecież. Inne znaczenie tytułu odsyła nas do kolonii rozumianych jako zorganizowany wyjazd dzieci, skłaniając do dostrzeżenia w wierszach przede wszystkim zapisu zmagania z własną biografią, przekraczania granic: dorosłości i dojrzałości. Kolonie są w takiej optyce przede wszystkim czasem wykrojonym z normalnego rytmu, czasem bez rodziców, rutynowych obowiązków, chwilą zawieszenia i beztróskiego fantazjowania o odkrywaniu egzotycznych krain, zachętą do przyjęcia innej niż dotąd perspektywy osądu świata, siebie. Kolonie to dziecięca kraina, widziana oczami naiwnego jeszcze człowieka, który co najwyżej przeczuwa dopiero czające się zło świata. To – podpowiada sam autor – „...miejsce, gdzie się wyjeżdża na wakacje, miejsce, gdzie dochodzi do inicjacji w życie. Taka przymiarka do dorosłości”. Ale i „skolonizowane terytoria, egzotyczne kraje albo na wpółistniejące już, fantastyczne. Pisanie to kolonie – wyprawa w wyobraźnię i zmaganie się z nieistniejącym światem. I dojrzewanie”². Zabierając nas – jak się rzekło – w podróż do swych lat dziecięcych, pisarz wpisuje to doświadczenie w krąg znaczeń ewokowanych przez „kolonialność”, krąg znaczeń, które czyni językiem i płaszczyzną spotkania ze swym czytelnikiem.

To spotkanie ułatwia niewątpliwie fakt, że zdecydowana większość skojarzeń, jakie potoczna wyobraźnia łączy z koloniami, ma wymiar pozytywny. Egzotyka, tropiki, wolność, wakacje, morze, słońce i tak dalej. Kto nie marzył o dalekich wyprawach, egzotycznych plażach i prostocie życia blisko natury? Marzył oczywiście i Tomasz Różycki. W dzieciństwie – bo jako człowiek dorosły wie już, że krainy szczęśliwe nie istnieją, próba powrotu do rajy dzieciństwa staje się impulsem

² Por. „Kolonie”, czyli najnowszy tom poezji Tomasza Różyckiego. Z autorem rozmawia D. Wodecka-Lasota, „Gazeta Wyborcza”, 16 maja 2006.

do niewesołej refleksji nad naturą czasu, któremu nie opiera się nawet zamknięta dawno przeszłość. Bodaj najwyraźniej świadomość utraty i ubywania ukazują wiersze tematyzujące problem poezji i jej przeznaczenia. Ostra granica między „teraz” i „kiedyś” podkreślana jest powracającą wielokrotnie frazą: „Kiedy zacząłem pisać, nie wiedziałem jeszcze...”. Przeobrażanie się w poetę okazało się pasmem rozczarowań, odkrywaniem kosztów, jakie wiążą się z własnym powołaniem, uzmysławianiem sobie, że: „że się przez [...] [wiersze] stanę / jakimś dziwnym upiorem, wiecznie niewyspanym” (z wiersza *Karwa i tytoń*, K 5)³, „że każde głupie słowo, raz pozostawione / na kartce samo sobie, weźmie na obronę / tyle, ile udźwignie” (z wiersza *Żywy towar*, K 21); „że [pisanie] to taka choroba, że mnie będą leczyć / znajomi i rodzina, a także kobiety, / których dotknę tym piórem, będą mnie odwiedzać // potem w celach klinicznych” [...] (z wiersza *Woda ognista*, K 31), wreszcie, że: „powoli wiersze // zastąpią mi ojczyznę, matkę, ojca, pierwszą / miłość i drugą młodość, a co zapisałem, / ubędzie z tego świata, zamieni swe stałe / istnienie na byt lotny, stanie się powietrzem, // wiatrem, dreszczem i ogniem [...]” (z wiersza *Przeciwnie wiatry*, K 15)⁴. Nietrudno „rozczarowania”, jakie czekały nieświadomego poetę, wpisać w znane nam dobrze wzorce. Ale to właśnie ta konwencjonalność stanie się biletem wstępu do elitarnego kręgu kapłanów słowa. Tak, garnitur poety Tomasza Różyckiego uszyty jest według klasycznych reguł⁵.

3 T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2006. Lokalizując cytaty, odnoszę się do tego wydania, obok numeru strony umieszczając literę „K”.

4 Na wątku metaliterackim wierszy z omawianego tomu skupił się między innymi Mikołaj Golubiewski (*Jednostkowość poezji. Pisanie i literatura w „Kolonjach” Tomasza Różyckiego*, „Twórczość” 2009, nr 5), ważną rolę odgrywa ta kwestia także w komentarzach opublikowanych na łamach „Zeszytów Literackich”. Por. A. Arno, Z. Król, L. Szaruga, A. Zagajewski, *Głosy o tomie Tomasza Różyckiego „Kolonie”*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 3.

5 W tym kontekście wypada zwrócić uwagę także na fakt, że swym wierszom nadał poeta formę sonetu. Ten gest Dorota Siwor zinterpretowała słusznie jako deklarację autora: „Celem moich egzotycznych wypraw jest świat alternatywny, to świat poetyckiej wyobraźni, mojej – i nie do końca mojej – świadomości, którą ujmuję poprzez literackość, bo tylko tak daje się ją w ogóle wyrażać”. Sens takiego stwierdzenia staje się jednak jasny dopiero, gdy przypomni się, że – na co także zwraca uwagę badaczka – pod piórem poety tradycyjna forma sonetu zostaje przywołana, ale i wielokrotnie przełamywana i modyfikowana. D. Siwor, *W cieniu wulkanu. O tomiku Tomasza Różyckiego „Kolonie”*, „Konteksty Kultury” 2009, nr 5, s. 74.

Zarazem jednak bohater, ten artysta samotnik, mieszkaniec bezludnej wyspy, wpisze w swoje wiersze trzeźwą rozprawę z własną tożsamością rozumianą jako przynależność do konkretnej przestrzeni geograficzno-polityczno-kulturowej. Do kraju – „najdzikszego i najbiedniejszego” (*Kobiety i złoto*) i do części świata zwanej Europą Środkową, którą w wierszu *Boksyty i kardamon* nazwie „wielkim szarym polem manewrów/i szczekających psów” (κ 24). Bycie „stąd” w umyśle podmiotu wiąże się z mimowolnym obowiązkiem konfrontowania się z przeszłością – chronicznie niezamkniętą i nieodżałowaną. Przeszłością wypisaną na własnej twarzy, obecną w ruchach ciała i – oczywiście – w zakamarkach umysłu. Przeszłość poety to także pamięć o powojennym przesiedleniu rodziny z za wschodniej granicy do obcego miasta nad Odrą i skazania na życie w miejscach opuszczonych przez prawowitych mieszkańców. To doświadczenie jest tematem wiersza *Totemy i koraliki* (κ 42):

Wszystko mam poniemieckie – poniemieckie miasto
i poniemieckie lasy, poniemieckie groby,
poniemieckie mieszkanie, poniemieckie schody
i zegar, szafę, talerz, poniemieckie auto

i kurtkę, i kieliszek, i drzewa, i radio,
i właśnie na tych śmieciach zbudowałem sobie
życie, na tych odpadkach, tu będę królował,
to trawił i rozkładał, z tego mi wypadło

wybudować ojczyznę, potrafię to wszystko
jedynie w tlen przerobić, i w azot, i w węgiel,
i żyć w powietrzu z sadzą, takie środowisko.
Uwaga, podmuch wiatru unosi mnie, będę

się rozsiewał, zajmował strychy i piwnice,
i spiżarnie, przedmieścia, dziką okolicę.

styczeń 2005

Ojczyzna bohatera została „wybudowana” z odpadków; jakże osobliwa więc musi być jego tożsamość. Śmieci są co prawda nietypowe – użyteczne, a nawet roztaczające coś na kształt aury dostatku i mieszczańskiej stabilizacji, wartości raczej deficytowych w PRL i dlatego być może wiążących się z pewną nobilitacją. Śmieci mają ponadto zastanawiającą zdolność zakażania swą śmieciową naturą innych rzeczy, dzięki czemu „śmieciowy” stać się może nawet całkiem nowy samochód albo kurtka.

W świadomości podmiotu „śmieciowy” znaczy tyle, co „poniemiecki”, zaś kontekst, w jakim słowo to pada, pozwala uznać, że „poniemiecki” znaczy tu zarówno „pozostawiony przez Niemców”, „należący pierwotnie do Niemców”, „przywłaszczony”, jak i „wtórny”, „przerobiony”, „wyeksploatowany”. W obu wypadkach w grę wchodzi oczywiście jakości jednoznacznie negatywne – tym bardziej, że związane z sytuacją przymusu i braku alternatywy. Nikt nie pytał przecież przesiedleńców, gdzie chcieliby zamieszkać, nikt nie pytał ich wnuka, gdzie chciałby się urodzić. Upokorzony i ubezwłasnowolniony bohater „króluje” zarazem (niczym „król śmieci”) osaczony przez to, co „poniemieckie”, a jednocześnie w osobliwy sposób z tym utożsamiony. Utożsamienie to konkretyzuje się w serii wizyjnych obrazów, tak charakterystycznych dla języka poetyckiego Różyckiego: „potrafię to wszystko / jedynie w tlen przerobić, i w azot, i w węgiel / i żyć w powietrzu z sadzą [...]”. Dopiero chemiczny rozpad tego, co niechciane (przez spalanie? może przetrwanie?), ujawnia nierozdzielność podmiotu od tego, co go określiło: „[...] podmuch wiatru unosi mnie, będę // się rozsiewał, zajmował strychy i piwnice, / i spizarnie, przedmieścia, dziką okolicę” (κ 42)⁶.

Choć zmiana stanu skupienia nie daje poczucia wolności – raczej jeszcze ściślejsze związanie z miejscem, wyznaczonym, danym przez ślepy los – marzenie o „ulotnieniu się”, o dalekiej podróży stanie się najsilniejszym dążeniem bohatera wierszy. Upagniona podróż przyniesie jednak gorycz, uświadomi, że szczęście nie mieszka w ogrodach kultury kuszących obietnicą estetycznych ekstaz. Stacje metra w Paryżu o nazwach jak z podręcznika historii – „Place d’Italie, Gobelins, Cluny” (κ 24) przypomną wędrowcy, że jego przeznaczeniem jest raczej „tłuste błoto / szarych krain rodzinnych”, Polska, Europa Środkowa (κ 19).

Podróż szczęśliwa istnieje tylko w wyobraźni. I poeta już wie, że właśnie wyobraźnia jest jedyną jego bronią przed nadmiarem pamięci. Bycie poetą okazuje się mieć swoje zalety – moc wykreowanego słowa pozwala zmaterializować marzenia. „Na chwilę wyobraźmy sobie” – tak rozpocznie swoją opowieść o pewnej fantazji paryskiej. Wyobraźnia lirycznego bohatera *Kolonii* karmi się przeczytanymi

⁶ O wizyjności jako cesze wyobraźni poetyckiej Różyckiego pisała przekonująco Zofia Król, dostrzegając pod tym względem pokrewieństwo między twórczością opolskiego poety a utworami Schulza i wczesnymi wierszami Miłosza. Por. A. Arno, Z. Król, L. Szaruga, A. Zagajewski, *Głosy o tomie...*, s.137.

książkami, zaludniają ją bohaterowie literatury, wypełniają artefakty kultury, krajobrazy znane z dzieł sztuki, rekwizyty stworzone przez cywilizację, która, choć dotknięta już piętnem zmierzchu, wciąż zdolna jest przemawiać do wrażliwości.

Najbardziej jednak do wrażliwości podmiotu wierszy przemówi estetyka kolonii. Czy dlatego, że wiąże się ściśle z indywidualną przeszłością, wyidealizowaną przez pamięć, ze wspomnieniami chwil niewinnej radości? Takie przypuszczenie nasuwa wiersz *Węgorze elektryczne* (κ 14):

Oto nasze kolonie! Kuba je zaznaczył
za pomocą patyka, kamieni, bez granic,
ponieważ obejmują całe lato. Dla nich
przejechaliśmy drogi owego powiatu

w niewygodnej pozycji. I teraz to światu
ogłaszamy, biorąc za świadków spotkanych
tubylców i jezioro, ryby, raki, znane
i nieznanne gatunki. Zawiesimy flagę

na patyku wbitym w piach. To, co nasze ciała
zajmą, będzie jej terytorium aż do rana,
dopóki nie nadejdą inni. Znajdujemy
w piasku ich ślady, kapsle, szkło, rybi kręgosłup,

węgiel drzewny, pudełka zupełnie bez związku,
a głębiej szmaty, spinki, włosy w środku ziemi.

listopad 2003

Choć granice kolonii są nietrwałe (istnieją, „dopóki nie nadejdą inni”), a odkrywane w ziemi ślady czyjejś obecności nie pozostawiają złudzeń co do jej dziewiczości, gra warta jest wysiłku, pozwala na chwilę poczuć błogość bycia u siebie, zakreślenia obszaru, który posiada się na wyłączność, wzięcia we władanie. Pamięć o dziecięcym sukcesie każe dorosłemu poecie nie porzucać marzeń o koloniach, tworzyć światy kuszące egzotyką, zapraszające do zamieszkania; pamięć przypomina dorosłemu Środkowoeuropejczykowi o euforii, jaką daje poczucie władzy i bycia zdobywcą.

Dobrze być władcą i zdobywcą, dobrze także być reprezentantem cywilizacji w odległym kraju, gubernatorem, podróżnikiem, posłem, ostatecznie nawet egzulem, z dala od zgiełku stolicy, wolnym od trywialnych zatrudnień, oddającym się temu, co naprawdę ważne: kontemplacji

świata, rozmyślaniom nad jego naturą, sztuce. O tym marzy bohater wierszy Różyckiego i to marzenie uznać chyba trzeba za element na swój sposób konstytutywny dla wyobraźni poetyckiej opolskiego poety.

Odnajdujemy je między innymi w zbiorze refleksji *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, który w przedziwny sposób rymuje się ze zbiorem *Kolonie*. Tytułowe miejsce to nazwa miasta w Dacji, rzymskiej prowincji, które stało się na wiele lat miejscem wygnania Owidiusza, po tym, jak ten naraził się cesarzowi Augustowi. W losach starożytnego poety zobaczył Różycki obraz archetypiczny – wizerunek artysty w nierozumiejącym go społeczeństwie. „Nikt nie wie, że jest poetą, nikt nie czyta poezji. To, co napisał, jest zupełnie bezużyteczne, bo napisane w obcym języku, a dodatkowo napisane dla obcych ludzi, dla innej kultury. [...] Czy ktokolwiek potrzebuje poezji w Tomi? Czy ktokolwiek chciałby posłuchać ody?” (T 9)⁷ – pyta współczesny pisarz. Pyta, rzecz jasna, retorycznie, zna bowiem odpowiedź – zna ją również czytelnik. Mimo to historię poety wygnańca autor uzna ostatecznie za historię zwycięstwa:

Jego talent i jego powołanie zostały wystawione na największą próbę i z próby tej wyszły zwycięsko – *Elegie* pisane po drodze i w samym Tomi stworzyły legendę Owidiusza i pokazały, że w tym mitycznym pojedynku cesarz – poeta cesarz nie ma szans, chociaż to poetę łatwiej zmienić w trupa (T 9).

Zwycięstwo autora *Ars amandi* stało się możliwe nie pomimo, lecz właśnie dzięki tragedii, jaka go spotkała. Poezja i jej wartość rządzą się prawami, które są niedostępne władcom tego świata. W tym sensie przykład Owidiusza może być pociechą również dla jego późnych wnuków. Być może dlatego tak zafascynuje Różyckiego wyczytana w podręcznikach hipoteza badaczy, głosząca, że wygnanie starożytnego poety było jedynie wytworem jego wyobraźni, fikcją, która stała się uznaną powszechnie prawdą dzięki literaturze. Talent sprawił, że świat musiał skapitulować przed siłą fantazji, pokazując prawdziwą moc słowa pisanego.

Wątek „kolonialny” pojawi się w *Tomi* w innej jeszcze postaci, stanie się częścią relacji bohatera z podróży odbytej wspólnie z poetami z różnych krajów Europy. Sposób, w jaki opíše okolice Kaliningradu,

7 T. Różycki, *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, Warszawa 2013. Lokalizując cytaty, odnoszę się do tego wydania, obok numeru strony umieszczając literę „T”.

wywołuje nieoczekiwane – zważywszy na czas i osobę obserwatora – skojarzenia z narracjami o charakterze kolonialnym:

Olbrzymie, bezkresne tereny pastwisk, na których nie ma bydła; łąki w nieskończoność, ale bez zajęcy; chaszczce kilometrami i ani jednej sarny; step. Tak jakby w to miejsce mniej więcej w środku Europy wstąpiła entropia, jakby zamieszkała tam dziwna siła nieobecności. Wokół ogrodzone lasy i nieliczne, rzadkie i jakby zbudowane z papieru, przycupnięte tymczasowo wioski i osiedla, wszystko zazdrośnie zasłonięte od strony torów szpalerami drzew i krzaków, spoza których można się jedynie domyślać jakichś budynków. Dziwne wrażenie, że ten środek Europy jest pustynią, że to nie Europa, że jesteśmy w Nigdzie, w Pustce. Być może pociąg omija wszystko, co ominąć można. Ale też kraj ten wygląda, jakby zniszczone zostało wszystko, jakby wygolono z niego ślady cywilizacji i ustawiono coś, jakby dekoracje, trochę namiotów i trochę blaszanych bud. W pewnym sensie ogarnia mnie zazdrość [...]. [...] pociąg zbliża się do miasta, do Kaliningradu, do Królewca. I widzę przez okno dekoracje rodem z sennego koszmaru, z kosmicznego sennego koszmaru Tarkowskiego. Gorzej, takiej brzydoty nie można wyśnić: to musiał zaprojektować ktoś, kto uczył się koszmaru u Kafki, Beksińskiego i Kubina. Puste rdzewiejące budowle o czarnych oczodolach, potwory o dziesięciu piętrach, hale porośnięte drzewami, nieprawdopodobne, nieistniejące kolory. Czy jest cokolwiek brzydszego od miast sowieckich? Z pewnością miasta chińskie. Wtedy też pomyślałem, że ta natura po drodze, ten stan dziewiczy, a raczej polodowcowy, to tylko iluzja: pod spodem, pod ziemią, w lasach stoją silosy z raketami wycelowanymi w Londyn, Paryż, Berlin, Warszawę i Kraków, w Wenecję i w Brukselę (T 97–98).

Obraz Rosji, jaki kreśli, nietrudno oczywiście wpisać w schemat opisywania wschodniego imperium, schemat tak często przywoływany także przez naszych pisarzy (od Adama Mickiewicza po Andrzeja Stasiuka). Pustka – niezagospodarowana, nieludzka, dziewicza i groźna; a równocześnie zdegradowana, przeżarta chorobą. Gnijące ciało potwora, którego niszcząca siła działa niezmiennie, gdyż jego racją bytu jest pięć grożąca światu, z którym identyfikuje się narrator. Jakie uczucia nawiedzają go teraz, gdy przez szybę wagonu kolejowego ogląda to, co zostało z dawnej wielkości? Możemy się domyślać, że są one ambiwalentne – pamięć upokorzenia miesza się ze świadomością, że w pewnym stopniu jest to jego świat, zajmujący w pamięci miejsce w przegródce z napisem „dzieciństwo”; jego, ponieważ zna dobrze rządzące nim kody, jego historię i jego język. I dlatego nie daje się oszukać zorganizowanym przez miejscowe władze spektaklem radosnych powitań, wybierze niesubordynację, tę tak dobrze wyćwiczoną przez mieszkańców Europy Środkowej metodę demonstracji własnej autonomii. Gdy jednak

przyjdzie mu opisać współnika w poetyckiej profesji rodem z Białorusi, podkreśli jego wschodnie cechy, w ten sposób wyróżniając go na tle kolegów z zachodniej części Europy. Na złość obecnym mieszkańcom tego miejsca przypomni także tych, którzy żyli tu wcześniej, zanim historia jak walec nie unicestwiła ich, pozostawiając tylko ledwo tłącą się pamięć o ich życiu.

Los narratora – tak mocno utożsamionego z ofiarami dziejów ostatniego wieku – okazuje się na swój sposób archetypiczny, jest losem jednego z wielu, podobnie jak on noszących w sobie pamięć zniewolenia przez barbarzyńskie imperium. Tę pamięć obiektywizuje teraz przy pomocy artystycznych kodów, tłumaczy „własnymi” autorami: Josifem Brodskim, Franzem Kafką, Brunonem Schulzem, Zdzisławem Beksińskim, Alfredem Kubinem, Andriejem Tarkowskim, w ten sposób dojrzewając do przyjęcia gorzkiej prawdy, że starcie między porządkiem a chaosem, myślą a uczuciem, dominacją a podległością stanowi nieodłączną część egzystencji człowieka, gdziekolwiek przyszło mu żyć. Przecież: „Jesteśmy wygnani z raj, przebywamy teraz w innym miejscu, pełnym śladów pamięci, żyjemy, ale na zawsze straciliśmy złudzenia” (T 83).

Gdy na relację podróżnika z jego wyprawy za wschodnią granicę spojrzymy z tej perspektywy, nie szokuje ani nie dziwi jej uderzające podobieństwo do opowieści zachodnich podróżników odwiedzających tereny dawnej Polski. Francuzi, Anglicy, nade wszystko Niemcy – dla których wkroczenie na ziemi zamieszkałe przez Słowian znaczyło znalezienie się na Wschodzie, w dziwnej krainie, pozbawionej wyraźnych granic, kulturowo, ekonomicznie i cywilizacyjnie zapóźnionej, a zarazem emanującej podniecającą energią, egzotyczną mieszkanką brutalnej dzikości i miękkości⁸. Przyjęta przez narratora Różyckiego perspektywa „imperialna” nie wynika jednak z chęci zawłaszczenia – raczej już z pragnienia przypomnienia nietrwałości odgrywanych przez nas ról, przygodności sytuacji, w jakich się znaleźliśmy, umowności współrzędnych określających nasze miejsce na ziemi. Ostatecznie bowiem

⁸ Zwyczajową reakcją na to, co widziane, była propozycja kolonizacji, co rozumiano przeważnie jako ujęcie w ramy owej niepokojącej energii, poddanie jej sile rygoru, która wyzwoli wreszcie uspiony w mieszkańcach tych ziem potencjał. O subtelnych nieraz formach, w jakich manifestuje się „imperialne spojrzenie”, pisała przekonująco Mary L. Pratt w książce *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London 2008.

nad tym, co dane, władzę ma nasza wyobraźnia zdolna tworzyć światy niepodległe ziemskim prawom, uwolnić nas od tyranii nieuniknionego. „Zesłany” do Tomi Różycki powtarza w ten sposób gest Owidiusza, który wygrał pojedynek z cesarzem i z czasem. Trudniej o dobitniejszą manifestację osobistej autonomii, a zarazem wiary w moc sztuki; ta ostatnia odbiera życie, ale i daje nowe. Manifestacją tej prawdy jest między innymi wiersz *Manewry garnizonu* (κ 52):

Na chwilę wyobraźmy sobie, że tu żyję,
tutaj się urodziłem, i moi rodzice
zawsze mieli tu sklepik, i że na ulicy
du Temple jest bistro, i że jest tam miła

kelnereczka – tam bywam. Że nigdy nie było
żadnej Wschodniej Europy, nie było piwnicy
do ukrywania sąsiadów, nie było tych wszystkich
transportów i łapanek, nigdy się nie śniło,

że chodzą po mieszkaniach – założmy na chwilę,
że tak to ma wyglądać: kot wyciąga szyję
do słońca na balkonie, trwa tajna partyjka
szachów między kelnerką a typem po prawej.

On śledzi ruch jej figur, ona niosąc kawę
niby przypadkiem biodrem trąca szachownicę.

maj 2005

Śniąc o koloniach, Tomasz Różycki powraca do doznań zapamiętanych z dzieciństwa, przypomina czas osobny, inny od tego zwykłego, czas, w którym gładka płaszczyzna życia marszczyła się, inspirując wrażliwe dziecko do użycia wyobraźni. W ten sposób rodził się poeta, ktoś świadom własnej inności. Gdy dorośnie, marzyć będzie o koloniach, egzotycznych krainach, odnawiając w ten sposób mit poety – mieszkańca innego świata, niedostępnego dla innych. Mit Friedricha Hölderlina. Swoje krainy szczęśliwe umieści na krańcach, na obrzeżach, szczęście nie urzeczywistnia się bowiem w metropoliach – zbyt skażonych historią, zarazem zbyt współczesnych. Wrocław będzie na zawsze tylko gorszą kopią Lwowa, który pragnie naśladować, a Opole miejscem nie-do-oswojenia, gdyż ciąży na nim piętno „poniemieckości”. Nie ztraci się jednak w swym szaleństwie, marzenie o idylli stanie się dopiero wstępem do odkrycia jej ciemnej strony. Ciemną stroną kolonii – tych

dziecięcych i tych egzotycznych – staną się kolonie jako forma opresji, władzy człowieka nad człowiekiem. Idąc tropem przemocy, poeta odtworzy więzy łączące go z rodziną, miejscem, w którym przyszedł na świat, z którego jego bliscy zostali wygnani. Odkryje w sobie piętno – skolonizowanego i kolonizatora. Bo jest i jednym, i drugim, podobnie jak jest zarazem wygnańcem i zdomowionym, człowiekiem Zachodu i Wschodu. Nie ma więc albo–albo, prostych przeciwstawień i antytez, jest za to świadomość, że moje jest zawsze do pewnego stopnia nie-moje, a obce, na które mnie skazano, jest moje, znaczone bowiem ścieżkami wydeptanymi w ciągu lat tu spędzonych i adresami bliskich.

Bibliografia

- Arno A., Król Z., Szaruga L., Zagajewski A., *Głosy o tomie Tomasza Różyckiego „Kolonie”*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 3.
- Golubiewski M., *Jednostkowość poezji. Pisanie i literatura w „Kolonjach” Tomasza Różyckiego*, „Twórczość” 2009, nr 5.
- „Kolonie”, czyli najnowszy tom poezji Tomasza Różyckiego. Z autorem rozmawia D. Wodecka-Lasota, „Gazeta Wyborcza”, 16 maja 2006.
- Maliszewski K., *Dwadzieścia lat później. „Roczniki 70.” na współczesnej scenie poetyckiej* [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015.
- Pratt M.L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London 2008.
- Różycki T., *Kolonie*, Kraków 2006.
- Różycki T., *Tomii. Notatki z miejsca postoju*, Warszawa 2013.
- Siwor D., *W cieniu wulkanu. O tomiku Tomasza Różyckiego „Kolonie”*, „Konteksty Kultury” 2009, nr 5.

Małgorzata Peroń

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła 11

Spotkanie ze śmiercią

O wierszu *właściciel* Romana Honeta

śmierć śniła się mężczyźnie,
siadła naprzeciw niego i sikała. kości i pióra
powstawały z jej moczu i układały się w ptaki,
i lato, znowu oglądane z bliska
jak głowa larwy, biała w środku. należy ci się
cały świat – szeptała. i wtedy
ten uśpiony mężczyzna zapłakał,
jakby coś sobie przypomniał – czyjąś twarz lub rękę
i to, co potem: pustkę –
brak opancerzony, kiedy sen
mija, kiedy dni odchodzą
(*właściciel*, z tomu *piąte królestwo*)¹

Roman Honet urodził się w 1974 roku w Krakowie. W 1996 roku ukazał się jego debiutancki tom *alicja*. Autor ma w swoim dorobku osiem książek, ostania wydana została w 2016 roku i nosi tytuł *rozmowa trwa dalej*. W 2015 roku Roman Honet został laureatem poetyckiej Nagrody im. Wisławy Szymborskiej.

Jego nazwisko wielokrotnie pojawia się w opracowaniach poezji z tak zwanego nurtu ośmielonej wyobraźni. Autorem tego sformułowania jest Marian Stala. W 2000 roku w rozmowie z Piotrem Mareckim określił w ten sposób jeden z nurtów poezji współczesnej, tworzonej przez roczniki lat 70., debiutujące w połowie lat 90.² Krakowski krytyk za najważniejszego przedstawiciela tego nurtu uznał Romana Honeta. Swoje rozpoznanie podtrzymał w książce wydanej jedenaście

¹ R. Honet, *właściciel* [w:] tegoż, *piąte królestwo*, Wrocław 2011, s. 18.

² Zob. *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawiskach najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki*, „Halart. Magazyn kulturalno-artystyczny” 2000, nr 2–3, s. 64.

lat później³. Do nurtu ośmielonej wyobraźni zaliczyć można także Bartłomieja Majzla, Radosława Kobierskiego, Tomasza Różyckiego, Rafała Rutkowskiego. Nurt poezji imaginatywnej charakteryzuje się także przy pomocy określeń: „swoisty nadrealizm”, „śmiała wyobraźnia”, „wyzwolona wyobraźnia”, „surrealizm”. Jest odmienną propozycją w stosunku do neolingwizmu, skupionego na zjawiskach języka (Jarosław Lipszyc, Joanna Mueller), znajduje się także obok poetyckich eksperymentów Andrzeja Sosnowskiego. Igor Stokfiszewski stwierdził, że obie te dykcje (nadrealizm i neolingwizm) należą do najważniejszych zjawisk kształtujących poezję po 1989 roku⁴. Imaginatywizm jest także odrębną propozycją w stosunku do „brulionowego” wiersza Marcina Świetlickiego, operującego migawkami zdarzeń, rozmów, miejsc. Powyższe rozróżnienia mają charakter ogólny i porządkujący, dlatego należy zgodzić się z Marianem Stalą, że w poezji roczników lat 70. nie ma wyraźnego przeciwstawienia „wizji” i „równania”. Obecna jest w niej zarówno „ośmielona wyobraźnia”, jak i „wyobraźnia kontrolowana”, oparta na konceptualizmie, skłonna do poetyckich eksperymentów i językowej gry⁵.

Literackie zjawiska tworzące nurt ośmielonej wyobraźni mają swoje podłoże także w surrealizmie – artystycznym i intelektualnym ruchu, który powstał w okresie powszechnego kryzysu ideowego, wywołanego po pierwszej wojnie światowej. Ogłoszony w 1924 roku przez André Bretona *Pierwszy manifest* sprecyzował warunki swobodnego przejawiania się wyobraźni człowieka, z całą jej ekspresyjnością oraz porzuceniem przywiązania do racjonalności i logiczności⁶. Poeci roczników lat 70. nie są uczestnikami tak wyraźnego doświadczenia pokoleniowego, jakim jest wojna. Mimo to Artur Nowaczewski podjął ryzykowną próbę wyłonienia wspólnych cech tej grupy pisarzy, próbując zespolic ich w pokolenie poetyckie. Z pewnością przyczyniło się do tego powstanie poetyckiej formacji Na Dziko, skupiającej takich pisarzy jak Bartłomiej Majzel, Radosław Kobierski, Wojciech Kuczok, Krzysztof Siwczyk, Krzysztof

3 Zob. M. Stala, *Nocna alchemia. Notatki o poezji Romana Honeta* [w:] tegoż, *Niepojęte. Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 101.

4 I. Stokfiszewski, *Poezja a demokracja*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 10, s. 14.

5 Zob. J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z kłasykami)*, „Życie Literackie 1958, nr 3, s. 1 i 6.

6 Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 24–25.

Śliwka⁷. Nowaczewski do wspólnych doświadczeń tego pokolenia zaliczył szereg zjawisk natury społeczno-politycznej. Przywołanych twórców ukształtowały efekty transformacji: odkłamywanie historii, wzrastający konsumpcjonizm, otwarcie na kulturę Zachodu, rozwój nowych mediów, przyspieszenie obiegu informacji⁸. W literaturze doświadczenie to skutkuje ukazaniem świata w ciągłym przeobrażeniu, w ciągłej zmianie, ale także w jego chybotliwej, niepewnej, a nawet już zużytej formie. W tomie *piąte królestwo* Honeta poruszamy się po mieście – znaku nowoczesności, ale i degeneracji. Raz po raz czytelnik „potyka się” o zużyte butelki, słyszy skrzypienie zmurszałych drzwi czy patrzy w wybite szyby okien. Jak zauważa Marian Stala, podstawą dla wspólnoty poetyckiej tego pokolenia jest nie tyle doświadczenie społeczno-polityczne, co raczej to o charakterze duchowym – to „świadomość istnienia w rozbitym świecie”⁹. Punktem wyjścia dla surrealistów była natomiast wiara, że przez sztukę możliwa jest rewolucja społeczna i mentalna. Poglądy André Bretona, Maxa Ernsta, Giorgia de Chirico, mimo że ukształtowane w dobie kryzysu, zakładały optymistyczną wiarę w przemianę społeczeństwa, przede wszystkim gloryfikowały zbawienną moc nowej sztuki. Surrealiści stanowili silną grupę, tworzącą także teoretyczne podwaliny (manifesty, programy, czasopisma, wystawy). Przypisanie poetów do nurtu ośmielonej wyobraźni dokonało się niejako arbitralnie, poza nimi samymi. Nie da się jednak zaprzeczyć, że wspólne są im sposoby obrazowania (oparcie się na warstwie doświadczeń wizualnych, tradycja groteski i absurdu) oraz wielokrotnie przywoływana wspólna tematyka (miasto, świat postapokaliptyczny, człowiek jako samotny wędrowiec). Twórczość nurtu ośmielonej wyobraźni korzysta najpełniej z zaproponowanych przez surrealistów artystycznych technik tworzenia obrazów, filmów, poezji. Bliskie są jej także wybrane aspekty filozofii nadrealizmu: odrzucenia świata wiedzy pozytywnej, racjonalnego myślenia i logiki, wszechmoc wyobraźni, oniryzm, zniesienie sprzeczności w nieoczekiwanym zestawieniu sensu i obrazów, nieufność wobec zastanych norm społecznych i tradycji¹⁰.

⁷ Zob. *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*, oprac. D. Pawelec, Katowice 2004.

⁸ Zob. A. Nowaczewski, *Roczniki siedemdziesiąte odbębiają wartość*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 15–25.

⁹ M. Stala, *Nocna alchemia...*, s. 101.

¹⁰ Zob. K. Janicka, *Światopogląd...*, s. 12–26.

Przywołany na początku wiersz Romana Honeta *właściciel* może być odczytany w kontekście realizacji głównych założeń nurtu ośmielonej wyobraźni. Ważnym dla niego tłem jest tradycja literacka, wiersz autora *alicji* to odległe echo poetyckich dialogów ze śmiercią. W warstwie kompozycyjnej wyraźnie zaś widoczne są wpływy technik surrealistycznych (kolaż), polegających na wybieraniu realistycznych elementów i zestawianiu ich ze sobą na dowolnych, alogicznych zasadach¹¹.

Sytuacja liryczna wiersza osadzona została w konwencji tak gloryfikowanego przez surrealistów snu. Poszczególne sekwencje przyplływają jako plastyczne, wyraziste zdarzenia. Pojedyncze obrazy odsłaniają kolejne; widziane z oddalenia i nieostro, nagle się przybliżają i wyostrzają (od „lata” do „głowy larwy, białej w środku”), po czym ponownie ulegają zatarciu („czyjaś twarz lub ręka”). Obraz zostaje zmontowany w technice surrealistycznego kolażu, pozwalającego łączyć odległe obrazy w jedno absurdałne, niepokojące ujęcie. Zabieg ten – montowanie z fragmentów – stanowi jedną z charakterystycznych cech poezji Honeta i obecny jest od początku jego drogi twórczej. Przykładem może być w zasadzie każdy jego liryk, jak na przykład *człowiek, który wędrował przez węża* z tomu *piąte królestwo*, w którym w przestrzeni szesnastu wersów znalazło się blisko dwadzieścia różnych kadrów (miasto o zmierzchu, starcy, biegnące psy, konwój pomocy humanitarnej, kaznodzieja, chorzy, zegary, słonie, walka na ulicy, noc, proteza, oczy, róża, igła, wąż, człowiek-wędrowiec, jajo złożone w wężu, ścierwo, trzęsące się ręce)¹². Z tych ujęć powstała opowieść o odrealnionym mieście i jego mieszkańcach.

Surrealiści opracowali metodę tworzenia poezji i gier słownych w technice automatyzmu psychicznego. W założeniach Bretona tworzone w ten sposób literackie sekwencje ukazywały moc niczym nieskrępowanej, swobodnej wyobraźni. Nieoczekiwane zestawienia słów ujawniały bogactwo asocjacji, rozbijały logiczny mechanizm zdania i uwalniały słowo od obowiązujących znaczeń¹³. Oswobodzenie słów z ich użytkowego charakteru, odejście od jego słownikowych sensów oraz logicznej koherencji ich powiązań zaproponował jeszcze przed surrealistami Arthur Rimbaud w *Samogłoskach* (zbiór *Poezje*, 1871), w których brzmienie

¹¹ Zob. P. Mróz, *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistym*, Kraków 1998, s. 29.

¹² R. Honet, *człowiek który wędrował przez węża* [w:] tegoż, *piąte królestwo...*, s. 7.

¹³ Zob. K. Janicka, *Światopogląd...*, s. 180.

głosek wypełnił barwami. Wydaje się, że wierszach Honeta widoczne są bardziej artystyczno-wizualne pomysły Maxa Ernsta niż literackich zabiegów André Bretona (automatyzm procesu twórczego złączony z fascynacją odkryciami Sigmunda Freuda w dziedzinie psychologii).

Kolaże Ernsta ujawniają skrawki codziennego życia, złączone w jeden, przetworzony obraz, ukazują świat niedopowiedziany, groźny. Ernst przekonany o tym, że nadrzeczywistość tkwi w przedmiotach, nadał im nowy, hybrydowo-oniryczny status¹⁴. Podobnie jak w obrazach René Magritte'a poezja ośmielonej wyobraźni realizuje założenia nadrealizmu: umiejscawianie przedmiotu w nowym, nieoczekiwanym kontekście, otwarcie sensu na nowe, nieoczekiwane możliwości interpretacyjne, zderzenie odległych rzeczywistości i znoszenie sprzeczności między nimi¹⁵.

Poszczególne obrazy w wierszach Honeta spaja wzrok patrzącego, który mówi: „miasto ujrzałem”. Filmowe kadry są mocne, wyraźne, zestawione ze sobą nie w optyce prawdopodobieństwa i odwzorowania rzeczywistości, ale snu – przekształcenia i odkształcenia świata. Skutkuje to wypełnieniem całego tomu sugestywnymi wizjami, jak w wierszu *wdowiec i złoty mróz*:

nocą nad miastem przewala się ryba
z cementarnym paleniskiem w pysku

bóg rodzi się
w czynszowej kamienicy – wsuwają
mu na czoło latarkę górniczą,
wręczają kij i grabie

psy wyją
na zaśnieżonych hałdach elektrowni,
stróż podnosi gazrurkę, leżącą w krzewach
jak igła w oszronionej operze – ta fanfara

dla nocy i złotego mrozu
lub pieśń o wdowcu
i butach w domu pogrzebowym – kupił je wczoraj

spodobały się:
pożegnała go uśmiechnięta¹⁶

¹⁴ Zob. A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 179.

¹⁵ Zob. P. Mróz, *Surrealizm a filozofia...*, s. 28.

¹⁶ R. Honet, *wdowiec i złoty mróz* [w:] tegoż, *piąte królestwo...*, s. 29.

Marian Stala podkreśla, że poetyckie wizje Honeta zbudowane są z urywkowych, rozpraszających się i trudno uchwytnych dla czytelnika obrazów; w *Nocnej alchemii* pisze:

Dawne i nowe wiersze Romana Honeta łączy ze sobą strategia tworzenia, którą można nazwać nastawieniem na obraz. Wiersze Honeta są na ogół mniej lub bardziej spójnymi (albo: mniej lub bardziej luźnymi) ciągami obrazów, czasami przekształcających się w urywkowe, raczej naszkicowane niż wyraźnie narysowane, zdarzenia i sytuacje. Niewiele w tych wierszach bezpośrednich wyznań i refleksji, nie ma wysuniętego na pierwszy plan portretu tego, kto mówi; są za to obrazowe sugestie i odpowiedniki przeżyć, jest mocna aura czyichś egzystencjalnych doświadczeń¹⁷.

W wierszu *właściciel* dominuje ostry i somatyczny obraz spotkania (śniącego ze śmiercią) i utraty (śniącego i drugiej osoby). Poszczególne kadry onirycznego kolażu można łatwo opowiedzieć: śmierć przychodzi do mężczyzny, kuca przed nim i sika, z jej moczu powstają pióra i kości, które następnie przemieniają się w ptaki. Mężczyzna płacze. Trudność sprawiają kolejne sekwencje wiersza. Pojawia się nieostre i niejasne wspomnienie osoby, przeczcucie straty i świadomość pustki. Czytelnikowi problem sprawia logiczne powiązanie obrazów ze sobą, ich wzajemna zależność, wreszcie uchwycenie głosu mówiącego – obserwatora zdarzeń. Obserwator pełni funkcję podobną do tej, jaką wyznaczyli artyści nadrealiści. Jest on jak sejsmograf, który notuje słowa i obrazy w swobodnym i zmiennym rytmie skojarzeń¹⁸.

Honetowski video-art przypomina pod względem obrazowania i sposobu montowania surrealistyczne filmy z początku XX wieku. Szybko zmieniające się kadry ukazywały miasto w jego onirycznej, niepokojącej odsłonie¹⁹. Poetyckie kreacje światów Honeta przypominają scenariusze filmowe, które od lat 20. zaczęli tworzyć „spadkobiercy Rimbauda”: Robert Desnos, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Luis Buñuel, Salvador Dalí, René Magritte²⁰. Warto w tym miejscu przytoczyć za Agnieszką Taborską fragment scenariusza filmu *Skradzione serce*

¹⁷ M. Stala, *Nocna alchemia...*, s. 36–37.

¹⁸ Zob. K. Janicka, *Światopogląd...*, s. 189.

¹⁹ Agnieszka Taborska pisze, że „spacer po mieście był dla surrealistów czynnością irrealną”. A Taborska, *Spiskowcy wyobraźni...*, s. 157.

²⁰ Tamże, s. 173–175.

Soupaulta z 1934 roku, ponieważ doskonale uwidacznia on wpisanie poetyki Honeta w wizualne tradycje surrealizmu:

Gnany przez wiatr wędrowiec sunie lunatycznym krokiem, coraz bardziej podobny do marionetki. Wreszcie pada przed karetką pogotowia, która wiezie go do szpitala. Ze stołu operacyjnego ucieka jednak serce pacjenta, dając początek zasadniczemu epizodowi pościgu, którego trasa wiedzie przez nadbrzeża Sekwany, ulice i place, a nawet wymarłe mieszkania i puste fabryki. Przez całą pogoń bicie serca słychać raz lepiej, raz gorzej, jego rytym to zwalnia, to przyspiesza. [...] przemarszowi przez Paryż towarzyszą urągające prawom fizyki wydarzenia: dłoń oddziela się od ciała i zwiisa w powietrzu, wskazując kierunek; ni stąd, ni zowąd pada wielkie drzewo, odsłaniając dziurę w ziemi, z której dochodzą uderzenia serca. Panika biegnących udziela się przyrodzie: wyje wiatr, wałą pioruny, ulewa powoli zmienia się w potop. Do akcji wkraczają policjanci, strażacy i helikopter. Niepowodzenie w poszukiwaniach grozi katastrofą. Tropiciele wypytują kelnerów, sklepikarzy, dozorczyńnię. Przeżywają kolejne rozczarowania: raz mamy ich kształtem zakryta szmatą dźwignia w fabryce, innym razem – śpiący w kolyse kot. Już myślą, że znaleźli zgubę w niesionym przez Sekwanę pakunku, ale okazuje się, że to tylko paczka z pierzem. Wreszcie na szkolnym dziedzińcu zawiniątko z sercem znajduje dziewczynka, porywa je, ucieka na przedmieścia i zakopuje. Bicie serca słychać coraz słabiej²¹.

Wędrowanie przez miasto, które zapisuje Honet, pełne jest – jak w przywołanym powyżej scenariuszu – zaskakujących obrazów. Przedmioty zmieniają swój kształt, wywołują niepokój i poznawczy dysonans. Ta nadrealistyczna koncepcja organizacji poetyckiej wizji pozwoliłaby przychylić się do zdania Marcina Sierszyńskiego, który stwierdza, że:

[...] choć *piąte królestwo* wcale nie ucieka od toposów śmierci, tęsknoty, straty – poeta nie potrafi ułożyć z nich spójnej historii [...]. Także w sferze fantazji dzieje się coś dziwnego. Poeta osiągnął w omawianym tomiku punkt krytyczny, który natychmiast przekroczył. Coraz trudniej znaleźć w wierszach spójność czy chociażby moment zaczepienia przydatny w rozumowym odbiorze tekstu. Czasem od niezrozumienia ratuje jedynie poprawność gramatyczna. Rzekłbym: krytyczny surrealizm, znajdujący się już poza jego granicami. Osławiona „ośmielona wyobraźnia” ponad znaną nam imaginacją. Nawet gdy Honet już zdaje się budować wiersz wokół jakiejś osi, nagle gubimy trop, pojawiają się nowe wątki, a stare odchodzą w zapomnienie, niedopowiedzenie, pozostawienie samym sobie²².

²¹ Tamże, s. 174.

²² M. Sierszyński, *Genetycznie sensualna fantazja Honeta*, <http://portlitteracki.pl/przystan/teksty/genetycznie-sensualna-fantazja-honeta/> [dostęp: 1.04.2017].

Pomocne przy interpretacji hermetycznego wiersza *właściciel* może być także odwołanie do tradycji literackiej, w odniesieniu do której utwór ten byłby kolejną odsłoną dialogów ze śmiercią.

W wierszu Honeta opisane zostało spotkanie. Do mężczyzny przychodzi śmierć (podobnie jak do Mistrza Polikarpa, a bardziej obraz przypomina spotkanie z wiersza *Wywiad* Mirona Białoszewskiego). Przyjścia śmierci doświadcza wielu bohaterów *piątego królestwa*, a przejawy jej działalności znaczą niemal każdą cząstkę poetyckiego świata. W omawianym utworze widoczna jest ona w optyce snu, co nieco wygasza jej grozę i ostateczność. Spotkanie z nią ma wymiar – paradoksalnie – bardzo ludzki („usiadła naprzeciw”) i intymny („sikała”). Sensualno-cielesny, trywializujący i jednocześnie świeży, odarty z wszelkich teologiczno-filozoficznych kontekstów obraz śmierci szokuje i intryguje. Śmierć jest żywa – podobna do człowieka, co więcej: nie zabiera, nie niszczy, ale ma moc kreacji, tworzenia. Z jej ciała, a raczej jego wydzielin, tworzą się kości i pióra. Ta konkretność materii, ale i jej lichota, prostota, zwyczajność pozwala odzyskać świat w jego zmysłowym doświadczeniu. Bohaterowi trudno opowiadać o niej inaczej niż przez pryzmat jej uczłowieczonej, a zatem znanej mu, bliskiej postaci. Obraz śmierci zanurzonej w brudzie, odchodach, ma zaszokować, odebrać racjonalne argumenty, pozbawić możliwości wezwania na pomoc całego zaplecza kulturowo-teologiczno-filozoficznego. Spotkanie ze śmiercią wygląda bowiem inaczej, niż podpowiada nam owo zaplecze.

W swoich dogłębnych i trafnych analizach poezji Honeta Jakub Winiarski podkreśla skłonność poety do „brnięcia w ciemność lirycznego wyrazu”, do zderzania porządków, do kreowania świata kontrastów; pisze też krytyk o języku, „w którym możliwe staje się opowiedzenie metamorfoz świata ludzi, przedmiotów i uczuć, ukazanie jego życia, co i rusz chwytanego na przechodzeniu od wzniosłości do absurdu”. Dla Winiarskiego poezja Honeta jest poezją

bezustannej transformacji, [...] pomiędzy było i będzie – na gruncie szaleństwa i jasnowiedzenia. Rzecz jasna nie chodzi tu o kliniczną postać szaleństwa, lecz o przywołanie go w charakterze figury retorycznej, pozwalającej odnaleźć źródło tego czystego w swoich najgłębszych pokładach języka, jakim posługuje się w swoich wierszach Honet. [...] Poeta oddaje się przyjemności mieszania obrazów najodleglejszych, byle tylko osiągnąć olśniewający efekt napięcia między dźwiękiem a wizją²³.

²³ J. Winiarski, *Recenzja tomu „alicja” Romana Honeta*, http://poewiki.vot.pl/index.php?title=Strona_osobista:Jakub_Winiarski/Recenzje/Roman_Honet%2C_

W wierszu *właściciel* widoczna jest świeżość w kreowaniu wizerunku śmierci – pominięcie jej majestatu i dystygowanej postawy. Poeta zwraca się w stronę jej życiodajnych cech i zdolności kreacji. Wypowiedziane przez nią szeptem słowa są obietnicą świata: „należy ci się cały świat”. Śmierć ma za zadanie przywracać, a nie odbierać. Ściszone słowa brzmią jednak nie tylko jak obietnica i pociecha, ale także jak kuszenie. Śmierć nie obiecuje raju, ale przypomina o świecie. To ona okazuje się tytułowym właścicielem świata – może go przecież podarować. Sformułowanie: „należy ci się”, otwiera przestrzeń pytań o koncepcję życia i nagrody za zasługi lub kary za przewinienia.

Bezimienny mężczyzna zdaje się wymykać rozmowie. Sytuacja liryczna – tak trudna do jednoznacznego określenia – ulega przemianie. Następuje przejście ze snu w sferę pamięci. Z rozmowy ze śmiercią wyrwa go wspomnienie – niejasne, zamazane – „coś sobie przypominał” – twarz lub rękę. Wspomnienie prowadzi do płaczu. Bohater przeżywa stratę. To właśnie w tym miejscu widać władanie może rzeczywistej, jeszcze innej, potężnej śmierci – rozumianej jako utrata bliskiej osoby. Żalu rozstania nie da się ukoić, nawet jeśli otrzymałoby się „cały świat”. Wiersz Honeta przeradza się w opowieść o ogromnej tęsknocie, o osobowej relacji z drugim, nieobecny. Relacji, która jest silniejsza niż śmierć.

W poetyckim świecie autora *piątego królestwa* zdania i słowa zajmują pozycję chwiejną, niejednoznaczną, są zagrożone, poszarpane. Oddają fragmentaryczność podmiotu, który żyje w rozbitej rzeczywistości – dotkniętej rozkładem, oblepionej pleśnią. To charakterystyczne elementy Honetowskich przestrzeni: dziwność, lepkość, somatyczność i poczucie osamotnienia. W kolejnym tomie już sam tytuł sugeruje podobną tematykę – totalnej pustki: *świat był mój*. W wierszu *spowiadający odwraca się* czytamy:

[...] noce wpadały
 Ukradkiem, na chwilę, przez sad
 Płynęły rzeki z dymiącego szkła
 I pies obłany benzyną świecił nam do snu²⁴.

Pustka to „brak opancerzony”, jak definiuje ją poeta w wierszu *właściciel*, przynależy ona do świata bohatera utworu Honeta. To pustka, której nie

²² alicja²² [dostęp: 2.II.2016].

²⁴ R. Honet, *spowiadający odwraca się* [w:] tegoż, *świat był mój*, Wrocław 2014, s. 20.

da się zasypać, odpędzić, której nawet śmierć nie jest w stanie uśmierzyć, pokonać. Opancerzenie, a zatem mocne trwanie, walka z nią, nawet jeśli miałyby się po swojej stronie śmierć i świat, skazane jest na klęskę. Pozostaje tylko płacz.

Ośmielenie poetów roczników lat 70. polega na tym, że nie boją się zmierzyć ze śmiercią i czynią ją jedną z podstawowych zasad organizujących ich liryczną wyobraźnię. Śmierć odwiedza bohaterów Honeta we śnie, dotyka dzieci, ukazuje się starcom. Podobna optyka widoczna jest w wierszach innych autorów nurtu ośmielonej wyobraźni. W jednym ze swoich wierszy Bartłomiej Majzel wyznaje: „umierałem wczoraj tak ostro jak nigdy [...] / umierałem wczoraj całym latami”²⁵, w wierszu *kikut* pisze zaś: „będziemy rodzić nasiona śmierci”²⁶. Także Radosław Kobierski obsesyjnie przywołuje obrazy śmierci, w wierszu *Chorzów* pisze, że „wszędzie liczy się śmierć”²⁷. W utworze *Safari* wyznaje: „śmierć, która się otarła, jej zapach wszędzie / jest mi znany”²⁸.

W przypadku bohaterów Romana Honeta świadomość utraty rozbija rzeczywistość, miesza porządek, rodzi rozpacz i tęsknotę, powoduje zagubienie podmiotu – także w języku. Zdania zanikają, nie dopełniają historii, ale raczej ją rozbijają, oddając miejsce szalonym wizyjnym obrazom. Oddanie tej niepokojącej atmosfery jest możliwe dzięki odwołaniu do założeń dwudziestowiecznego surrealizmu. Nurt ośmielonej wyobraźni ponownie stawia w centrum potęgę imaginacji, w której obraz spaja odległe rzeczywistości. Jego sugestywność, sensualność rysuje zmieniające się jak w kalejdoskopie różne odcienie zagubienia i utraty. Pokolenie roczników lat 70. zgubiło wiarę w możliwą przemianę świata, raczej zanotowało jego rozkład i rozbitcie. Wspólnotowy i wywodzący się z tradycji dadaistycznej wymiar działań francuskich nadrealistów ustąpił miejsca pojedynczym historiom o przemijaniu i utracie.

25 B. Majzel, *Wyprawa po trzode pachnącą* [w:] tegoż, *Bieg zjazdowy*, Kraków 2001, s. 34.

26 Tenże, *kikut* [w:] tegoż, *Bieg zjazdowy...*, s. 32.

27 R. Kobierski, *Chorzów* [w:] tegoż, *We dwójkę płyną umarli*, Łódź 2002, s. 14.

28 Tenże, *Safari* [w:] tegoż, *We dwójkę...*, s. 15.

Bibliografia

- Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawiskach najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki*, „Ha!art. Magazyn kulturalno-artystyczny” 2000, nr 2–3.
- Honet R., *piąte królestwo*, Wrocław 2011.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
- Kobierski R., *We dwójkę płyną umarli*, Łódź 2002.
- Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z klasykami)*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Majzel B., *Bieg zjazdowy*, Kraków 2001.
- Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*, red. D. Pawelec, Katowice 2004.
- Mróz P., *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistym*, Kraków 1998.
- Nowaczewski A., *Roczniki siedemdziesiąte odbębniają wartę*, „Topos” 2003, nr 1–3.
- Sierszyński M., *Genetycznie sensualna fantazja Honeta*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/genetycznie-sensualna-fantazja-honeta/> [dostęp: 1.04.2017].
- Stala M., *Nocna alchemia. Notatki o poezji Romana Honeta* [w:] tegoż, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011.
- Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.
- Stokfiszewski I., *Poezja a demokracja*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 10.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.
- Winiarski M., *Recenzja tomu „alicja” Romana Honeta*, tekst dostępny na: http://www.poewiki.org/index.php?title=strona_osobista:Jakub_Winiarski/Recenzje/Roman_Honet%2c%alicja%22 [dostęp: 2.11.2016].

Krzysztof Brenskott

Uniwersytet Jagielloński

Cyberludowy jarmark

czyli wgraa Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego
Rzecz o krakowskiej poezji cybernetycznej

Użyty w tytule termin „poezja cybernetyczna”, niezbyt jeszcze zakorzeniony w świadomości polskich literaturoznawców, może przerażać i zniechęcać do lektury. Autor niniejszego tekstu nie jest specjalistą od poezji nowych mediów i potraktował spotkanie z krakowską cyberpoezją jak spotkanie z Innym – na pozór dziwnym i niezrozumiałym, lecz fascynującym. Spojrzenie laika, kogoś z zewnątrz, jak się okazało, nie tylko nie zamyka możliwej interakcji z tą twórczością, ale również wydaje się spojrzeniem pożądanym. Spróbujmy zatem przyjrzeć się dziełu będącemu wynikiem połączonych działań dwóch krakowskich poetów cybernetycznych: Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego. *Wgraa* – tak nazywa się owoc współpracy poetów – jest tomikiem zakorzenionym w cybernetycznej poetyce gry, a najlepiej gra się wtedy, kiedy jeszcze nie wiemy, czego możemy się spodziewać i jaki jest przepis na zwycięstwo.

Łukasz Podgórn i Leszek Onak są założycielami wydawnictwa *Rozdzielczość Chleba*, postulującego całkowite przeniesienie poezji do świata cyfrowego. Proces ten ma na celu demokratyzację poezji i uczynienie jej ogólnodostępną, wyrwaną z „prawnych i ekonomicznych zaraz” nękających „jej dawne terytoria”¹. Nowe medium to jednak nie tylko zmiana w aspekcie wydawniczym – mówiąc słowami krakowskich poetów: „nagie, nieuzbrojone słowo poetyckie domaga się rażenia prądem”. Nośnik zdaje się więc przemieniać to, co nosi, a słowo scala się z prądem. Zabieg ten jest, ich zdaniem, interwencją mającą na celu ocalenie poezji jako takiej: „Wygasanie grupowej licencji na rdzewiejący w zawrotnym tempie silnik poezji skłania nas do natychmiastowego zaktualizowania

¹ Onak L., Podgórn Ł., *Manifest Rozdzielczości Chleba*, <http://xn-ch-ppa33b.pl/manifest/> [dostęp: 31.12.2016].

jej systemu operacyjnego”². W swoim manifestcie autorzy (choć – co za chwilę stanie się zrozumiałe – jest to termin nieadekwatny) wyliczają zmiany, które zajdą w poezji wskutek dokonanej aktualizacji systemu operacyjnego. Po przeprowadzonej reformie nie będzie już autorów i czytelników – zastąpią ich producenci i użytkownicy³. Nie będzie też tekstów – na ich miejscu pojawią się programy, obiekty i pseudokody⁴. Nowymi bohaterami staną się programista i DJ, nową poetyką stanie się poetyka remiksu⁵. Cytując dalszą część manifestu *Rozdzielczości Chleba*: „Przetwarzanie istniejących treści to znakomity sposób na aktywne i satysfakcjonujące obcowanie z tradycją”⁶. Do cech tego „bohaterskiego przemarszu z ery analogowej do cyfrowej” poeci dołączą jeszcze trzy właściwości swojej poezji: intermedialność, wykorzystywanie szumów i usterek oraz kategorię gry⁷. Wszystkie te cechy i postulaty są o tyle istotne, że wpisują się w szerszy kontekst poezji cybernetycznej w ogóle.

Urszula Pawlicka, opisując poezję cybernetyczną, nazywa ją nowym gatunkiem literackim, wykorzystującym język oprogramowania i specyfikę elektroniki⁸. Zdaniem badaczki definiuje się ją przez dwa kryteria: techniczne i ideologiczne⁹. Pierwsze związane są z budową strukturalną nowych utworów i sposobem ich skonstruowania, wiążąc cyberpoezję z kategorią cybertekstu¹⁰. Z ustaleń badaczki wynika, że naczelną cechą cybertekstu, jako specyficznego rodzaju nośnika, stanowi interaktywność, dzięki której funkcja odbiorcy jest prymarna wobec statusu twórcy dzieła¹¹. Czytelnik staje się więc użytkownikiem tekstu, a akt interpretacyjny zostaje zastąpiony aktem interwencyjnym – to użytkownik sam podejmuje próby wytworzenia sensu, które mogą zakończyć się sukcesem bądź niepowodzeniem. W efekcie poezja cy-

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 33.

⁹ Tamże, *Kontekst ludyczny w polskiej poezji cybernetycznej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne” 2012, nr 3, s. 27.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 29.

bernetyczna zarówno w wersji analogowej, jak i elektronicznej jest grą o znaczenie i o nadanie formy skończonej czemuś, co jej nie ma. Bezsens bowiem nie jest, zdaniem poetów cybernetycznych, przeciwieństwem sensu, tylko potencjalną wielością sensów. Od użytkownika zależy, które sensory odkryje. Na podstawie lektury publikacji Pawlickiej możemy wyróżnić trzy zasadnicze cechy tego nowego gatunku:

1. nadawcę, który traktuje utwór jak maszynę – jego praca polega na programowaniu algorytmów, dzięki którym komputer sam wygeneruje dzieło. Usuwa to kategorię autora jako instancji nadającej ostateczny sens, choć to nadal on, jako operator, decyduje o ostatecznym kształcie poezji;
2. estetykę zakłóceń – utwory te bazują na kategorii usterkowości, w związku z tym wiersz rozumiany jest raczej jako wyraz erozji kodu, przypadkowego szumu, zawieszenia systemu. W ten sposób dokonuje się utrudnienie semantycznego odbioru utworu, podbija się stawkę w grze o znaczenie. Z drugiej strony dzięki takim zabiegom wiersz coraz bardziej przypomina efekt pracy programu lub aplikacji;
3. użytkownika, u którego odbiór nabiera charakteru gry¹².

Katalog powyższy daje już pewne wyobrażenie o takiej twórczości. Dodać należy również, że choć poezja cybernetyczna z powodu swojej interaktywności ma charakter ludyczny, to szkoła krakowska jest tej ludyczności niezwykle świadoma. Interesujący nas tutaj autorzy oraz skupiona wokół nich szkoła krakowska w pewnym momencie ogłosiła siebie cyberżułami¹³, dystansując się od cyberpoetów. Cytując ich manifest: „Nastąpiło przesunięcie punktu ciężkości z filozofii, lingwistyki i cybernetyki na ludowość, ludyczność i komentarz polityczny w obrębie krakowskiego obszaru działań”¹⁴. Właśnie ta ludowość jest dla nas niezwykle ważna. Dodajmy jeszcze, precyzując, że zbiór *wgraa* należy do analogowej odmiany poezji cybernetycznej, to znaczy takiej, która istnieje w formie materialnej i jest tworzona z myślą o tradycyjnym nośniku.

Wydany w 2012 roku tomik spełnia założenia poezji cybernetycznej już w samym tytule. Enigmatyczne *wgraa* może być odczytywane jako anagram słowa „gwara”, co wiąże się z tym, że w tekstach obecne

¹² Tamże, s. 30.

¹³ Pisarski M., *Wstęp do teorii cyberżulerstwa*, <http://xn-ch-ppa33b.pl/wstep-do-teorii-cyberzulerstwa/> [dostęp: 31.12.2016].

¹⁴ Tamże.

są wyrazy gwarowe, język jest w istocie zlepkiem różnych polskich dialektów. Gwara, będąca z punktu widzenia literackiej polszczyzny swoistą anomalią, doskonale wpisuje się w poetykę zakłóceń, tak ważną dla poezji cybernetycznej. Język gwarowy stanowi dla użytkownika tej poezji pewną barierę, potęguje wrażenie niezrozumiałości i dziwaczności. Zabieg taki może również wiązać się z innym aspektem poezji cybernetycznej: gwara nie jest językiem, który naturalnie występuje w wariacie pisany. To zjawisko raczej fonetyczne. Zatem jej użycie wpisuje się w zabiegi poetów starających się nadać analogowej twórczości wymiary multimedialne i dynamiczne.

W tytule poza gwarą kryje się również zbliżony językowo gwar. To właśnie on wydaje się dominować w tym małym tomiku. Gwarność osiąga się tutaj przez zestawianie i zderzanie ze sobą różnych, bardzo odległych kodów. Gwara zostaje skonfrontowana z językiem programowania, kodem czatów internetowych, słownictwem sieci. Zaburzenia w odbiorze nie będą już więc ograniczać się do regionalnej fonetyki i leksyki, ale obejmą również błędy systemu operacyjnego, *glitchy*, brakujące pliki i niewczytane dokumenty. *Wgraa* to też wgrać – gwara zostaje wgrana do przestrzeni wirtualnej, do świata Internetu, który pożera i miesza wszystko, co tylko znajdzie się w jego obrębie. Internet – o czym pisano w wydanej również przez Rozdzielczość Chleba publikacji na temat remiksu¹⁵ – tworzy poprzez mieszanie różnych elementów i umieszczanie ich w nowym kontekście. Dotyczy to również omawianego tomiku. W ten sposób ujawnia się kolejne znaczenie tytułu. *Wgraa* jest bowiem grą, z którą użytkownik zmaga się już od samego początku. Samo odczytanie znaczenia tytułu okazuje się niełatwym zadaniem, a kolejne etapy – zgodnie z logiką gier komputerowych – będą już tylko coraz trudniejsze. Należy jednak zaznaczyć, że *wgraa* jest projektem bogatym w sensy – z tego też powodu skupimy się na pokazaniu jednego ze sposobów, w jaki można do tej gry podejść, nie podejmując się próby całościowej interpretacji tomiku.

W grach komputerowych, do których w swych wypowiedziach odnoszą się Onak i Podgórn, po rozpoczęciu przygody niejednokrotnie musimy stworzyć własną postać. Nie dziwi więc użytkownika tego tomu fakt, że już w drugim wierszu zostaje skonfrontowany z problemem

¹⁵ Por. G.D. Stunza, *Wirtualne państwo. Zmiksuj rzeczywistość* [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011.

podmiotowości. Utwór *Kaszubskie nuty* jest zremiksowaną wersją tradycyjnej kaszubskiej pieśni. Charakterystyczne obrazki wraz z podpisami zachowały się tu jednak tylko fragmentarycznie. Większość obrazu jest przykryta losowymi literami i cyframi imitującymi usterkę techniczną bądź błąd systemu operacyjnego. Odbiór języka kaszubskiego sam w sobie stanowi wyzwanie dla przeciętnego czytelnika, a zostaje dodatkowo utrudniony przez wadliwą technologię, tworząc w ten sposób wspomniany już szum informacyjny. W strukturę zdeformowanych kaszubskich nut włączony zostaje jeden dość dziwny element: obrazek przedstawiający komputer oraz podpis „to je ja”¹⁶. W ciągach wadliwego kodu możemy odnaleźć również następujące zdanie: „A nie dopusce na nas pokuszenio, ale nas zbawi ode ego jego. Amen”¹⁷. Język sakralny, język modlitwy sprzężony zostaje już nie tylko z gwarą i kodem komputerowym, ale również z pojęciami psychoanalizy. Zbawianie od ego, które zresztą pojawia się w miejscu tradycyjnie zarezerwowanym dla złego, współgra z założeniami poezji cybernetycznej, dla której autor dzieła traci swą podmiotowość. Staje się operatorem, zaś komputer wykonuje za niego pracę. W ten sposób Onak i Podgórnicy mówią czytelnikowi, że autorem jest program, autorem jest komputer. Ego zostaje wyciszone i wyłączone, ogranicza się jedynie do moderowania pracy aplikacji.

Odsącony z ego sposób tworzenia zostaje wyłożony w *Ars poetica* Leszka Onaka. Jest to kolejny utwór tomiku, który składa się z obrazu koguta z kursorem zamiast głowy oraz z połączeń klawiszowych kojarzonych z operacjami kopiowania i wklejania (CTRL + C, CTRL + V, CTRL + R)¹⁸. Poeta stworzył poetykę niezwykle syntetyczną i zwięzłą, poetykę na miarę XXI wieku. Proces twórczy realizuje się przez remiks, a więc przez wycinanie i sklejanie gotowych elementów. Mówiąc o remiksie, mash-upie mówimy o „połączeniu danych lub funkcjonalności dwóch lub więcej różnych źródeł zewnętrznych dla stworzenia nowej usługi”¹⁹. Do remiksowania poeci wykorzystują jednak specjalne algorytmy, istniejące programy lub nowe aplikacje, dzięki czemu ich podmiotowość jest jeszcze bardziej ograniczana. Komputer staje się współtwórcą dzieła.

¹⁶ L. Onak, Ł. Podgórnicy, *wgraa*, Kraków 2012, s. 4.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 5.

¹⁹ M. Gulik, A. Nacher, P. Kaucz, *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu* [w:] *Remiks...*, s. 7.

Jako przykład realizacji tych założeń przywołać można utwór *Kroki Akermańskie*. Jak uprzedzają poeci, „tekst jest remiksem utworu Adama Mickiewicza *Stępy Akermańskie*”²⁰. Zostajemy również poinformowani o sposobie powstania tekstu: jest on efektem przetłumaczenia oryginału trzynastcie razy w translatorze Google. Jak możemy się domyślać, to, co pojawiło się znów w języku polskim, nie jest bliskie oryginałowi. Przeczytajmy dwie ostatnie strofy:

Stójmy! – jak milczeć! – Słuchaj obsługi dźwigu,
Umożliwiającej niewolnictwo motyloom, jak trawa.

Dobra trawa została naruszona.
W tej ciszy – głosu
Słyszałbym interesujące Litwy żywice.
– Daj spokój, nikt nie chce²¹.

Istotny jest więc nie tyle finalny produkt, co sam proces jego powstawania. Akt twórczy został przesunięty poza granice tomiku, rozgrywa się tam, gdzie nie możemy go zobaczyć. Twórcy mówią nam również, że tekst jest produkcją niemal w całości wygenerowaną przez translator, oni sami zaś dokonali drobnej korekty, polegającej na wprowadzeniu interpunkcji. Autorem utworu stają się więc równocześnie translator Google, Leszek Onak i – w pewnym sensie – Mickiewicz. Dla użytkownika zaś interesujące jest to, że nie odczytujemy już sensu samego tekstu – ten nas nie interesuje – koncentrujemy się na procesie jego powstawania. Nie stawiamy pytania: „Co oznacza sam utwór”, ale: „Co oznacza proces, w którym tekst powstał”.

Podobny charakter ma remiks *Trenu I* Jana Kochanowskiego, *Bat Country on LCD*. Utwór sam w sobie nie przedstawia niczego konkretnego – jedynie zakłócenia imitujące awarię ekranu i kilka losowych liter. Całe napięcie interpretacyjne zostaje więc przesunięte na tekst oryginalny i pytanie o to, jak on może się odnosić do współczesnej rzeczywistości wirtualnej? Urszula Pawlicka, analizując ten utwór, zwróciła uwagę na pojawiające się w *Trenie* wyrażenie „błąd wiek człowieczy” i odniosła je do współczesnej poezji, będącej poezją błędu i usterki. Jak dalej pisze badaczka: „Utrata danych, zawieszenie systemu czy niedziałający program to lament człowieka XXI wieku, którego stan niemocy

²⁰ L. Onak, Ł. Podgórn, *wgraa...*, s. 18.

²¹ Tamże.

i frustracji oddać może wyłącznie sztuka i literatura cyfrowa”²². Jest to również kolejny przykład technologii wchłaniającej różne, obce względem siebie elementy i scalającej je w swojej strukturze.

Brak podmiotowości autora zastąpionego przez technologię to tylko symptom nowej rzeczywistości. My, jako użytkownicy, również zostajemy wciągnięci w grę o własną podmiotowość, własne człowieczeństwo. Scalenie gwary z kodem internetowym możemy przecież odczytywać jako zapowiedź tego, że każdy i wszędzie stanie się częścią większej, bo globalnej wioski. Mieszkańcem Internetu. Przykładem może być tekst *Skajpaj* przedstawiający rozmowę przez Skype’a osób posługujących się gwara. Wirtualna rzeczywistość staje się dla nich rzeczywistością zwyczajną, może nawet domyślną. Mariaż nowego i starego, technologii i gwary dokonuje się w następującej wypowiedzi: „Godos, żeś zjadła kontrol iksa?”²³. Internet pochłania i przyjmuje wszystko, łamiąc tym samym podział na to, co jest i co było. Dyskursy przestają się wzajemnie wykluczać i zwalczać – zlewają się, tworząc szum informacyjny. W utworze *Mistweet*, *Retweet* możemy przeczytać dialog złożony ze zlepionych, losowych liter: „[Me:] b8rez ufm / [Batteries:] hmb mmi rtm...”²⁴. Dopiero lektura zamieszczonego pod dialogiem słownika pozwala rozpoznać w szeregach liter skróty oraz przypisać im odpowiednie znaczenie. Z kolei w *DOoCzeKaĆ KiLoOgRamÓw.! xddd*²⁵ poeci wykorzystują specyficzny sposób zapisu, kojarzący się z młodszymi użytkownikami Internetu, jeszcze bardziej utrudniając odbiór tekstu. Dzieło Onaka i Podgórnego zdaje się nam mówić, że przestrzeń Internetu jest w istocie jednym wielkim szumem, a my – biorąc codziennie w niej udział – sami stajemy się jego częścią. Czy my też możemy podpisać zdjęcie komputera słowami „To je ja”?

Czytając tomik z tej perspektywy, jako grę o nasze człowieczeństwo, za punkt kulminacyjny będzie można uznać tekst *Przepisz kod*. Utwór opiera się na kodach CAPTCHA. To rodzaj zabezpieczenia stosowanego w Internecie, którego celem jest niedopuszczenie botów i programów komputerowych do korzystania z danych przeznaczonych dla ludzi. Najczęściej zabezpieczenie to stawia przed użytkownikiem Internetu

²² U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna...*, s. 209.

²³ L. Onak, Ł. Podgórn, *wgraa...*, s. 14.

²⁴ Tamże, s. 12.

²⁵ Tamże, s. 9.

zadanie polegające na przepisaniu bądź uzupełnieniu zniekształconych słów. Tym prostym zabiegiem udowadniamy, że nie jesteśmy robotami. Można powiedzieć, że niemal codziennie korzystając z sieci, możemy i musimy udowadniać nasze człowieczeństwo. Poeci wykorzystali w swoim utworze rozdzwięk między założeniami systemu zabezpieczeń (użytkownik musi udowodnić, że jest człowiekiem) a metaforycznym znaczeniem, którego przed chwilą użyliśmy (użytkownik musi udowodnić swoje człowieczeństwo). Stworzyli więc z kodów CAPTCHA swastykę, która jest jednak niekompletna. Pod nią znajduje się hasło: „Udowodnij, że jesteś człowiekiem”²⁶. My jako użytkownicy tekstu jesteśmy tu stawiani przed bardzo trudnym wyborem. Wykonując zadanie i uzupełniając swastykę, możemy udowodnić to, że nie jesteśmy robotem, trudno jednak przypisać do tego aktu cechy kojarzone z człowieczeństwem. Z drugiej strony jeżeli nie wykonamy postawionego zadania, to zachowamy człowieczeństwo, stracimy jednak status człowieka, przegramy własną podmiotowość. Sytuacji nie ułatwia fakt, że na sprawę można spojrzeć inaczej: uzupełniając kod i potwierdzając nasz status człowieka, bierzemy na siebie odpowiedzialność za wszystko, co się z nim wiąże. Nie uzupełniając obrazka, tracimy status człowieka, tracimy swoją odrębność, swoje ego, jednakże wyrzekamy się również tego, co w naszej naturze wadliwe i złe. Jeszcze inaczej oświetla kwestię tego wyboru przywoływany już status Internetu jako przestrzeni, w której równolegle istnieją wszystkie dyskursy, zmieszane w elektronicznym remiksie. Możemy więc – jako użytkownicy – wyzbyć się naszego ego i pozwolić wgrać się do cyberludowego jarmarku, stać się częścią wirtualnej rzeczywistości bądź bronić naszej podmiotowości, której symbolem stanie się swastyka – zamknięcie na inne dyskursy, przemocowy język wykluczeń. Czy zatem chcemy udowodnić, że jesteśmy ludźmi?

Urszula Pawlicka, omawiając polską poezję cybernetyczną, przywołuje słowa Doroty Sikory, która podała w wątpliwość sens drukowania poezji cybernetycznej: „To, co nie drażni na ekranie, na kartce papieru może jednak stać się mało znośne. [...] Znaki wygenerowane przez «wadliwie działające oprogramowanie pozbawione osobowości prawnej» – migotliwe, ruchome i interaktywne na ekranie – na papierze, przynajmniej według mnie, tracą swą moc”²⁷.

²⁶ Tamże, s. 20.

²⁷ Zob. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna...*, s. 78, D. Sikora, *Awaria zasilania. O „nocach i pętłach” Łukasza Podgórnego*, „Techsty” 2011, nr 7, http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/noce_i_petle.htm [dostęp: 26.02.2017].

Nie sposób nie przyznać choćby części racji badaczce, tym bardziej, że jej głos nie jest odosobniony (dość mocną krytykę twórczości Podgórnego i Onaka przedstawiła również Alina Świeściak²⁸). Dodajmy jednak, że omawiane wydawnictwo pozwala nam wziąć udział w grze między innymi z powodu swojej analogowej formy. Zatrzymując się gdzieś między językiem nowych mediów a poezją klasyczną, pozwala lepiej odczuć, o co toczy się gra i jaka jest jej stawka. Stojąc w połowie drogi, sami zdecydujemy, czy chcemy wykonać ten ostatni krok. Dla dopełnienia obrazu spójrzmy również na te utwory krakowskich poetów, które odeszły od analogowej formy.

Cyfrowe projekty Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego, choć wyrastają z tego samego pomysłu i oscylują wokół podobnych zagadnień, to jednak wzbogacają spojrzenie na problem o nowe elementy. Już w stworzonym w 2011 roku *Sonecie niezachodzącym* poeta podpisał się nie jako autor, a właśnie jako producent. Utwór ten jest w rzeczywistości aplikacją internetową, która – wyciągając aktualne nagłówki z portali informacyjnych – generuje sonet. Jak głosi opis aplikacji: „Ten utwór nie ma swojego autora”²⁹. Dowiadujemy się również, że „ten utwór nie posiada ostatecznej wersji, jest niekończącym, rozciągniętym w czasie działaniem się tekstu. Jest sonetem nie-zachodzącym”³⁰. Zwraca uwagę już nie tylko brak autora, ale również dynamiczny charakter utworu – tekst sam w sobie może przynieść pewną radość, jednak twórcza – ponownie – okazuje się sama metoda powstawania tekstu, nie zaś efekt końcowy. Zresztą w przypadku tego sonetu trudno mówić o efekcie końcowym – każdorazowo generuje się on na nowo, nie istnieje zatem jako jakiś stały produkt. Jeżeli Onak coś sygnuje swoim nazwiskiem, to na pewno nie sam utwór. Chyba że utworem nazwiemy cały proces generowania sonetu, a więc szkielet, nie zaś tkankę tekstu. Opis aplikacji informuje nas również o jednej istotnej kwestii: „Ten utwór nie istnieje bez publiczności”³¹. To my jako użytkownicy uruchamiamy program i – przez kliknięcie w przycisk – każemy mu wygenerować

²⁸ Por. A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2.

²⁹ L. Onak, *Sonet niezachodzący w.i.o.*, <http://http404.org/sonetniezachodzacy/credits.php> [dostęp: 31.12.2016].

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

sonet. Użytkownik staje się więc również operatorem, odpowiedzialnym za kształt poezji cybernetycznej.

Powstała w 2016 roku *Młodość tysiąc osiemset sześćdziesiąt jeden liter później* również opiera się na algorytmie. Na pierwszy rzut oka utwór ten wygląda jak *Oda do młodości* Mickiewicza. Jako użytkownicy zostajemy przywitani następującym poleceniem: „Naciśnij klawisz esc, by doczekać starości”³². Jeżeli podejmiemy grę z utworem i powodowani ciekawością, wykonamy zadanie, to uruchomimy proces usuwający z tekstu losowo wybrane litery. Każda kolejna litera usunięta z tekstu dodaje się do cyfry w tytule i tak, choć z początku mamy do czynienia z *Młodością zero liter później*, to po chwili będziemy mieć do czynienia z *Młodością dziesięć liter później, sto liter później, tysiąc liter później* i tak dalej. Ostatecznie z *Ody do młodości* zostaną już tylko same znaki interpunkcyjne. Utwór ten rozszerza dynamiczność znaną z *Sonetu niezachodzącego* – zmianie ulega już nie tylko wyświetlany tekst, ale również sam tytuł. Znika więc pewna integralność dzieła. Z drugiej strony jako użytkownicy możemy obserwować zmiany zachodzące w tekście, widzimy, co się dzieje z wierszem poddanym upływowi czasu. Młodość na naszych oczach przemienia się w starość, a pełne entuzjazmu słowo staje się bełkotliwe i wybrakowane, by w końcu całkiem zniknąć, tak jak jego pierwotny autor. Na marginesie dodajmy, że inną, lecz niezwykle ciekawą interpretację *Młodości* przedstawiła Pawlicka:

Onak pozostawił wyłącznie znaki interpunkcyjne, wymazując treść, w efekcie dzieło przyjmuje kształt „formularza”, „tekstowego szablonu”, który należy uzupełnić słowami. Twórca insynuuje, że od czasów mickiewiczowskich młodość się nie zmieniła – wykrzykniki wskazują na emocjonalność i zburzenie, przecinki – na wariacyjność i natłok zdarzeń, wielokropki – na momenty refleksyjności i podejmowanych wyborów. Zmianie uległy oczekiwania, wartości i cele, które należy wpisać, współczesnym językiem, między pozostawione znaki³³.

O ile przywołane utwory wymagały od użytkownika tylko jednego kliknięcia, wprawiającego w ruch uprzednio zaprogramowaną maszynę, o tyle projekt *Wczytaj Polskę* zmusza nas do większego wysiłku. Odwiedzających stronę wita następujący komunikat: „Na co czekasz? Polska

³² L. Onak, *Młodość zero liter później*, http://techsty.art.pl/mio/mlodosc_r186r_liter_pozniej/ [dostęp: 31.12.2016].

³³ U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna...*, s. 214.

sama się nie wczyta”³⁴. W dolnej części strony znajduje się instrukcja: „Kliknij w powyższe «Lubię to», by wczytać Polskę”³⁵. Użytkownik, który zdecyduje się wziąć udział w grze, będzie musiał tak długo naciskać „Lubię to”, aż specjalny licznik nie dojdzie do stu procent. Musimy jednak klikać wystarczająco szybko, gdyż z każdą kolejną chwilą licznik opada, a im dalej zaszliśmy, tym szybciej będzie się cofał. Co dziesięć procent nagradzani jesteśmy przerobionym na język portali społecznościowych fragmentem hymnu, na przykład: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my klikamy”. Utwór, poza charakterem ludycznym, wydaje się w pewien sposób pokazywać mentalność współczesnego człowieka, którego aktywność – również patriotyczna – ogranicza się do przestrzeni wirtualnej. Era cyfrowa zdaje się mieć swoje konsekwencje nie tylko dla poetów, autorów, ale i dla nas, zwykłych użytkowników. Stajemy się jej częścią i świadomie lub nie, coraz bardziej zaczynamy żyć w świecie Internetu, a coraz mniej w obiektywnie istniejącej rzeczywistości.

Poezja Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego przypomina gry komputerowe. Poeci, wyrzekając się swojego statusu jako autorów, oddają pole do popisu nam, użytkownikom. Strategie przez nich wykorzystywane wpisują się w nurt poezji cybernetycznej jako takiej, jednak ironiczne podejście do technologii, świadomość jej inwazyjnego charakteru i mocno ludyczny charakter tej twórczości czynią ich poetami godnym uwagi.

Bibliografia

- Bodzioch-Bryła B., *Gry w literaturę. Literackie paralele audiowizualne jako wynik konwergencji literatury i nowych mediów*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, t. 5.
- Gulik M., Nacher A., Kaucz P., *Post-teorie i re-praktyki. Wprowadzenie do remiksu* [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011.

³⁴ L. Onak, *Wczytaj Polskę*, <http://xn-ch-ppa33b.pl/nosnik/1+1/wczytajpolske/> [dostęp: 31.12.2016].

³⁵ Tamże.

- Onak L., *Młodość zero liter później*, http://techsty.art.pl/mio/mlodosc_r86r_liter_pozniej/ [dostęp: 14.05.2017].
- Onak L., *Sonet niezachodzący w.r.o.*, <http://http404.org/sonetniezachodzacy/index.php> [dostęp: 14.05.2017].
- Onak L., *Wczytaj Polskę*, <http://xn-ch-ppa33b.pl/nosnik/1+1/wczytaj-polske/> [dostęp: 14.05.2017].
- Onak L., Podgórní Ł., *Manifest Rozdzielczości Chleba*, <http://xn-ch-ppa33b.pl/manifest/> [dostęp: 14.05.2017].
- Onak L., Podgórní Ł., *wgraa*, Kraków 2012.
- Pawlicka U., *Kontekst ludyczny w polskiej poezji cybernetycznej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy, Nauki Społeczne” 2012, nr 3.
- Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- Pisarski M., *Wstęp do teorii cyberżulerstwa*, <http://xn-ch-ppa33b.pl/wstep-do-teorii-cyberzulerstwa/> [dostęp: 14.05.2017].
- Sikora D., *Awaria zasilania. O „nocach i pętłach” Łukasza Podgórníego*, „Techsty” 2011, nr 7, http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/noce_i_petle.html [dostęp: 26.02.2017].
- Stunża G.D., *Wirtualne państwo. Zmiksuj rzeczywistość [w:] Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011
- Świeściak A., *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2.

Streszczenia i słowa kluczowe

Francesca Fornari – Fotografie. Nie tylko *Fotografia*

Rękopisy pisarza odsłaniają proces tworzenia tekstu, poszerzają pole interpretacji i sugerują nowe pytania dotyczące ważnych tematów dzieła Herberta: pamięci, budowania tożsamości tekstowej, maskowania śladów zaangażowania emocjonalnego podmiotu. Ważne dla interpretacji wiersza okazują się zarówno inne wiersze poety, w których pojawia się motyw fotografii, jak i eseje fotografów i badaczy poświęcone sztuce fotografowania.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, krytyka genetyczna, fotografia i literatura

Agnieszka Łazicka – Afekt, percepcja i granice ciała.
O wierszu *Poczucie tożsamości* Zbigniewa Herberta

W utworze problem percepcji wiąże się z kwestią poczucia własnego „ja” i granicami własnego ciała. Główny kontekst rozważań stanowi kategoria afektu, w ujęciach kwestionujących takie rozróżnienie na emocje i afekty, w którym emocje pojmują się jako przedmioty rzeczywistości wewnętrznej, a afekty jako ich cielesną reprezentację.

Słowa kluczowe: emocja, percepcja, granice ciała, indywidualizacja doświadczenia

Piotr Kilanowski – W poszukiwaniu źródeł poezji.
Las Ardeński Zbigniewa Herberta

Biorąc pod uwagę mity uniwersalne w połączeniu z mitami narodowymi i dialogami literackimi, z których skonstruowany jest *Las Ardeński*, artykuł wskazuje na źródła inspiracji uobecnione w wierszu: pamięć o poległych, misję poety jako łącznika między światem konkretnym i światami metafizycznymi, potrzebę wierności kondycji ludzkiej, tradycji kulturowej i wspólnym przeżyciom pokoleniowym.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, poezja i pamięć, misja poezji, *Las Ardeński*, *Struna światła*

Mateusz Antoniuk – Archeologia *Przesłania Pana Cogito*

Autor dokonuje analizy materialnych śladów procesu tekstotwórczego: maszynopisów oraz rękopisów, dokumentujących różne fazy pracy nad tekstem. W artykule przyjęto retrospektywny model narracji: od postaci pierwodrukowej do najwcześniejszego zachowanego i odnalezionego brulionu. W konkluzji *Przesłanie Pana Cogito* okazuje się tekstem przekształcanym głównie pod względem kompozycyjnym (zmiana kolejności wątków).

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, Pan Cogito, proces tekstotwórczy, krytyka genetyczna

Tatiana Pawlińczuk – Artystyczne pojmowanie prawdy
w poezji Zbigniewa Herberta i Stanisława Barańczaka

Autorka stawia pytania, w jaki sposób poeci przedstawiają to, co uznają za prawdę, i wskazuje na jej różne znaczenia (zwłaszcza jako sprawiedliwości). Analizując wiersze poetów, zauważa pojawiające się w nich – niekiedy zaskakujące – chwytów literackie, pomagające wyrazić fenomen prawdy.

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, Stanisław Barańczak, prawda, sprawiedliwość, wartości ludzkie

Anna Węgrzyniak – „Pamiętając o Zbigniewie Herbercie”.
Majolika Marii Korusiewicz

Interpretacja wierszy Marii Korusiewicz ujawnia związki jej twórczości z poezją i eseistyką Zbigniewa Herberta. Poetów łączy: klasycyzująca „filozofia kultury”, tęsknota za utraconym obrazem świata, szacunek dla sztuki zorientowanej na rzeczywistość postrzeganą zmysłami, poszukiwanie stałych wartości, powściągliwość w wyrażaniu emocji.

Słowa kluczowe: korespondencje, Zbigniew Herbert, Maria Korusiewicz, klasycyzm, etyka, estetyka, czułość

Radosław Sioma – „Źródło nieba na ziemi”.
Metafizyka zachwytu: Miłosz – Herbert (rekonesans)

Studium komparatystyczne na temat piękna kobiecego ciała w poezji Miłosza i Herberta. Na podstawie czterech utworów: *Uczciwego opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* i *Esse* Miłosza oraz: *Zobacz* i *Przysięgi* Herberta, stwierdzić można, że mimo okulocentryzmu obydwu poetów pierwszy z nich wydaje się bardziej hedonistyczny, drugi zaś bardziej epikurejski. Ponadto epifanijny charakter *Esse* Miłosza oraz *Zobacz* i *Przysięgi* Herberta pozwala wyróżnić sensualizm percepcyjny, sensualizm afektywny oraz wizyjny.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, poetyka afektywna, sensualizm, zachwyty, metafizyka piękna

Katarzyna Ciemiera – Praca pamięci. O wierszu Miłosza *Roki*

Autorka twierdzi, że w wierszu *Roki* został zaakcentowany moment, który doprowadził do powstania reguły rządzącej pisarstwem Miłosza – „formuły pamięci”. Wskazuje, że łączenie kwestii czasu z Apokalipsą nie zawsze musi być interpretowane jako powrót czasu mitycznego, może też ukazywać doznanie sprzeczności pomiędzy przeszłością, przyszłością a terażniejszością.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, *Roki*, formuła pamięci, Apokalipsa

Ewa Goczał – Ręki Mściwej groźba wiekuista.
O jednej pieśni awangardowej Aleksandra Wata

Przedmiotem lektury jest czwarty utwór z cyklu *Pieśni wędrowca* opublikowanego w 1962 roku jako pierwsza część tomu *Wiersze śródziemnomorskie*. Umieszczony zostaje on w kontekście istotnych dla poety problemów – biografii, ciała, stalinizmu i religii, a wreszcie – sensu pisarstwa. Pozwala to na konkluzję o awangardowym charakterze liryki Wata, a także o możliwości odczytania jego dzieła w perspektywie postsekularnej – jako prekursorskiego wobec wyodrębnionego przez Piotra Bogaleckiego nurtu **teolingwizmu**.

Słowa kluczowe: awangarda, Aleksander Wat, pieśń, teolingwizm

Grzegorz Bąk – *Mare Nostrum* Józefa Łobodowskiego

Wiersz podkreśla związki kultury polskiej z kulturą śródziemnomorską zainicjowane przez Jana Kochanowskiego, ale unikatowe w tradycji polskiej spojrzenie na śródziemnomorskość z punktu widzenia Królestwa Aragonii i Hiszpanii.

Słowa kluczowe: Józef Łobodowski, polska poezja emigracyjna, relacje kulturowe polsko-hiszpańskie

Joanna Adamowska – Tadeusz Różewicz
i artyści Krakowa
(Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski)

Autorka pokazuje, w jaki sposób analiza dzieł artystów plastyków znalazła odzwierciedlenie w tekstach Tadeusza Różewicza, a także interpretuje utwory będące próbą intersemiotycznego przekładu treści awangardowego obrazu na słowo poetyckie lub prozatorskie.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski, przekład intersemiotyczny

Izabela Piskorska-Dobrzeńska – Poezja czasu niepoetyckiego. O *Drzewie* Tadeusza Różewicza

Zarówno użyte środki wyrazu artystycznego, budowa liryku, jak i informacje dołączone do pierwodruku oraz inne teksty Różewicza pozwalają wyznaczyć kontekst interpretacyjny, koncentrujący się wokół zagadnień: antypoezji, (pozornej) Arkadii utraconej w czasie drugiej wojny światowej oraz pisania wierszy jako czynności ocalającej poezję.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, drzewo żywe, drzewo umarłe, druga wojna światowa

Magdalena Łopata – O *Psalmie sielankowym* Tadeusza Nowaka

Szkic stawia sobie za cel poszukiwanie klucza do twórczości Nowaka przy jednoczesnym założeniu, iż fenomen tej twórczości polega właśnie na braku tego klucza. Rozwiązaniem okazują się konteksty innych utworów poetyckich oraz filozoficznych, które wprowadzają wiersz i myśl Nowaka w hermeneutyczny horyzont poszukiwań sensu.

Słowa kluczowe: psalm, Tadeusz Nowak, sielanka, Bóg, natura

Dorota Siwor – TO Tadeusza Nowaka,
czyli o niemożliwych i koniecznych próbach

Szkic koncentruje się na interpretacji *Pieśni o innym świecie* w kontekście cyklu *Pieśni bezsennych*, ale i twórczości pisarza potraktowanej jako całość. Odczytuje próbę wyrażenia niewyraźnego – opisu metafizycznej sfery Bytu oraz zwraca uwagę na szczególną rolę Natury w relacjach między człowiekiem a „innym światem”. Na koniec wskazuje także na szczególne powinowactwa *Pieśni...* z wątkami obecnymi w twórczości Bolesława Leśmiana.

Słowa kluczowe: Tadeusz Nowak, *Pieśni bezsenne*, poezja metafizyczna, Bolesław Leśmian

Katarzyna Niesporek – *Dom*.
O jednym wierszu Tadeusza Śliwiaka

Przedmiotem artykułu jest interpretacja wiersza *Dom* Tadeusza Śliwiaka, który został napisany w 1963 roku we Lwowie (miejscu urodzenia poety; tam też przeżył drugą wojnę światową).

Słowa kluczowe: Tadeusz Śliwiak, *Święty wtorek*, dom, Lwów, miejsce utracone

Krystyna Latawiec – Świat równoległy – szkic wieczności.
Adam Zagajewski: *W drzewach*

Artykuł jest interpretacją wiersza w kategoriach nowoczesnego konceptu, który pozwala ująć materialne i duchowe aspekty bytu w jedność estetyczną. Poeta komponuje z poszczególnych elementów kultury całość semantyczną, będącą zarazem przestrzenią jego intertekstualnej aktywności. Skondensowany dzięki plastycznemu opisowi zachwyty (ośnieniu) pozwala zbliżyć się do tajemnicy czasu zatrzymanego w wytworach rzemiosła, sztuki, cywilizacji. W tak uformowanej ramie kultury można zamieszkać i poczuć więź z przeszłością. Obrazy-segmenty tworzą rodzaj gobelinu, na który składają się motywy figuralne i arabeski. Barwna tapiseria wywołuje przyjemne wrażenia, nawet jeśli poszczególne jej fragmenty są tragiczne w treści. Osnową jest czas, a wątkiem narracja złożona z epizodów wyodrębnionych z historii, literatury czy mitu. Zminiaturyzowane uniwersum estetyczne zawiera sugestię, że coś jednak istnieje pod jego barwną zewnętrzną warstwą, trwa wbrew prawu przemijania.

Słowa kluczowe: symbolika drzewa, Adam Zagajewski, koncept, poetycki gobelin, miniaturyzacja, intertekstualność

Bogusława Bodzioch-Bryła – Przybywając za późno...
Adam Zagajewski *Trzej Królowie*

Wiersz stanowi summę losów ludzkości. Za sprawą łączenia kontekstów kulturowych losy te rozpięte zostają między historią zbiorową

a pragnieniami jednostki, ujętymi w perspektywie wertykalnej i horyzontalnej. W utworze podnoszone są kwestie najbardziej oczywiste – roli sensu życia jednostki, celu, ku któremu jednostka ta pragnie zmierzać.

Słowa kluczowe: Adam Zagajewski, *sacrum*, wędrówka

Anna Hajduk – O martwej naturze rzeczy.
Bronisława Maja studium przedmiotu

Opracowanie proponuje diagnozę kondycji współczesnego człowieka, za punkt wyjścia przyjmując poetyckie rozważania krakowskiego twórcy, który obraz jednostki ludzkiej – słabej, kruchej i niepewnej – konstruuje w opozycji do stałego, niezmiennego i niedostępnego świata materii nieożywionej. Tekst Maja zestawiony zostaje z utworami Zbigniewa Herberta podejmującymi podobną problematykę, lecz prezentującymi odmienną wizję głównego zagadnienia.

Słowa kluczowe: Bronisław Maj, Zbigniew Herbert, człowiek, przedmioty

Michał Kopczyk – Egzotyczne podróże Tomasza Różyckiego

W artykule poruszony zostaje temat podróży obecny w dwu dziełach Tomasza Różyckiego w tomie poezji *Kolonie* (2006) oraz zbiorze refleksji *Tomi. Notatki z miejsca postoju* (2013). Autor artykułu analizuje znaczenia, jakie w twórczości Różyckiego łączą się ze słowem „kolonie” i zauważa, że poeta czyni z niego ośrodek refleksji nad zagadnieniem własnej tożsamości. Bohater utworów Różyckiego czuje się emigrantem, wygnańcem, pamięta, że jego rodzina została po drugiej wojnie światowej przesiedlona na zachodnie tereny Polski. Wygnanie, emigracja okazuje się stanem wspólnym dla wszystkich poetów i tylko oni – za pomocą swej poezji – mogą swojemu położeniu nadać sens.

Słowa kluczowe: Tomasz Różycki, *Kolonie*, *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, kolonie, wygnanie

Małgorzata Peroń – Spotkanie ze śmiercią.
O wierszu *właściciel* Romana Honeta

Poezja Romana Honeta należy do nurtu „ośmielonej wyobraźni”. Do jego najważniejszych cech należą: zestawianie zaskakujących obrazów w technice kolażu, nagromadzenie i sekwencyjność zdarzeń, metamorfozy przedmiotów, oniryzm, niedookreśloność bohatera, który zanurzony jest w rozbity i zniszczony świat, nastrój niepokoju i utraty, niedokończone frazy, potoczność języka. Nurt ten odwołuje się do tradycji surrealizmu, w którego centrum stoi imaginacja, nie zaś domknięta, racjonalna fabuła.

Słowa kluczowe: Roman Honet, surrealizm, nadrealizm, ośmielona wyobraźnia,

Krzysztof Brenskott – Cyberludowy jarmark,
czyli *wgraa* Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego.
Rzecz o krakowskiej poezji cybernetycznej

Analiza, której przedmiotem jest tomik Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego *wgraa*, omawia krakowską szkołę poezji cybernetycznej, zrzeszoną wokół Hubu Wydawniczego Rozdzielczość Chleba. Termin „poezja cybernetyczna” wciąż brzmi obco dla literaturoznawstwa akademickiego, zaś utwory tym terminem opisywane – ze względu na swoją peryferyjność i funkcjonowanie głównie w przestrzeni wirtualnej – wymykają się naukowej refleksji. Ostatnia część artykułu została uzupełniona o refleksję nad cyfrowymi projektami autorów, w których zmiana nośnika poetyckiego wpływa na sam proces czytania utworu.

Słowa kluczowe: poezja cybernetyczna, Leszek Onak, Łukasz Podgórni, *wgraa*, cybertekst

Abstracts and keywords

Francesca Fornari – Photographs.
Not only (*Photograph*) *Fotografia*

The manuscripts of the writer reveal the process of creating the text, expand the field of interpretation and suggest new questions concerning important subjects of the work of Herbert: memory, construing text identity, concealing the traces of the subject's emotional involvement. Other works by the poet turn out to be important for the interpretation of this poem, such as those in which the theme of photographs appears, as well as essays by photographers and researchers dedicated to the art of photography.

Keywords: Zbigniew Herbert, genetic criticism, photography and literature

Agnieszka Łazicka – Affect, perception and the limits
of the body. About the poem (*Sense of Identity*)
Poczucie tożsamości by Zbigniew Herbert

In this poem, the problem of perception involves the question of the sense of "I" and the limits of your own body. The main context for considerations is the category of affect, seen as casting doubt on such a distinction between emotions and affects, in which emotions are understood as objects of internal reality, and affects as their physical representation.

Keywords: emotion, perception, the limits of the body, individuation of experience

Piotr Kilanowski – In search for the sources of poetry.
(*The Ardennes Forest*) *Las Ardeński* by Zbigniew Herbert

Given the universal myths in conjunction with national myths and literary dialogues, out of which *Las Ardeński* is built, the article points to the sources of inspiration presented in the poem: the memory of the fallen, the mission of the poet as a connector between the concrete and metaphysical worlds, the need to stay true to the human condition, cultural tradition and shared generational experiences.

Keywords: Zbigniew Herbert, poetry and memory, the mission of poetry, *Las Ardeński*, [*Chord of Light*] *Struna światła*

Mateusz Antoniuk – The archaeology of
(*The Envoy of Mr. Cogito*) *Przesłanie Pana Cogito*

The author analyses the material traces of the text-creating process: typescripts and manuscripts, documenting various phases of work on the text. The article assumes a retrospective narrative model: from the first printing form to the earliest preserved and discovered notebook. In conclusion, *Przesłanie Pana Cogito* proves to be a text transformed primarily in terms of composition (changing the order of threads).

Keywords: Zbigniew Herbert, Pan Cogito, text-creating process, genetic criticism

Tatiana Pawlińczuk – Artistic understanding of truth in the
poetry of Zbigniew Herbert and Stanisław Barańczak

The author considers the question how poets represent what they regard as the truth, and points to its different meanings (especially as justice). By analysing the poets' poems, she notes the (sometimes surprising) literary devices that appear in them in order to help the authors express the phenomenon of truth.

Keywords: Zbigniew Herbert, Stanisław Barańczak, truth, justice, values

Anna Węgrzyniak – "Remembering about Zbigniew Herbert". (*Maiolica*) *Majolika* by Maria Korusiewicz

Interpretation of the poems by Maria Korusiewicz reveals the ties between her work and the poetry and essays of Zbigniew Herbert. What they have in common includes: "the philosophy of culture", longing for the lost image of the world, respect for the art oriented toward reality perceived by senses, searching for fixed values, restraint in expressing emotions.

Keywords: Zbigniew Herbert, Maria Korusiewicz, correspondences, classicism, ethics, aesthetics, sensitivity

Radosław Sioma – "Source of heaven on earth".
Metaphysics of delight: Miłosz–Herbert (reconnaissance)"

The article is a comparative study of the beauty of the female body in the poetry of Czesław Miłosz and Zbigniew Herbert. Based on four poems: (*An Honest Description of Myself with a Glass of Whiskey at an Airport, Let Us Say, in Minneapolis*) *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* and *Esse* by Czesław Miłosz and: (*Look*) *Zobacz* and (*Oath*) *Przysięga* by Zbigniew Herbert, one can conclude that despite the ocularcentrism of both poets the former appears more hedonistic, while the latter more epicurean. Moreover, the epiphanous nature of *Esse* by Miłosz and *Zobacz* and *Przysięga* by Herbert allows to distinguish between perceptual, affective and visual sensualism.

Keywords: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, affective poetics, sensualism, delight, the metaphysics of beauty

Katarzyna Ciemiera – Work of memory. About the poem
Roki by Czesław Miłosz

The author claims that the poem *Roki* saw the stressing of the moment which led to the creation of the principle governing the works

of Miłosz – the so-called “memory formula”. In addition, she indicates that linking the issue of time with the Apocalypse doesn’t always have to be interpreted as a return of mythical time, as it can also show the experience of a conflict between the past, the future and the present.

Keywords: Czesław Miłosz, *Roki*, memory formula, Apocalypse

Ewa Goczał – Eternal threat of the Vengeful Hand.
About one Avant-garde song by Aleksander Wat

The paper focuses on the fourth poem from the cycle called [*Songs of a Wanderer*] *Pieśni wędrowca* published in 1962 as the first part of the volume [*Mediterranean Poems*] *Wiersze śródziemnomorskie*. The poem is placed in the context of problems important for the poet – his biography, body, stalinism, religion and, last but not least, the meaning of writing. This allows to draw the conclusion about the avant-garde nature of Wat’s poetry, and also opens the possibility of reading his work in a post-secular view – as the precursor of what Piotr Bogalecki referred to as **theolinguism**.

Keywords: Aleksander Wat, Avant-garde, song, theolinguism

Grzegorz Bąk – *Mare Nostrum* by Józef Łobodowski

The poem highlights the associations of Polish culture with the culture of the Mediterranean initiated by Jan Kochanowski, but also offers a unique (for Polish tradition) look at Mediterraneanity from the point of view of the Kingdom of Aragon and Spain.

Keywords: Józef Łobodowski, Polish emigre poetry, Polish-Spanish cultural relations

Joanna Adamowska – Tadeusz Różewicz
and Cracow's artists
(Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski)

The author shows how analysing the works of visual artists was reflected in the texts by Tadeusz Różewicz, and also interprets compositions which are an attempt at an intersemiotic translation of the content of an Avant-garde image into words in poetry or prose.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Witold Wojtkiewicz, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski, intersemiotic translation

Izabela Piskorska-Dobrzeńska – Poetry of a non-poetic
time. *About (A Tree) Drzewo* by Tadeusz Różewicz

The means of artistic expression, the construction of the poem, the information that came with the first printing, and other texts by Różewicz can allow to determine the interpretative context, focusing around the issues of anti-poetry, (apparent) Arcadia lost during the Second World War, and writing poems as a way to save poetry.

Keywords: Tadeusz Różewicz, live tree, dead tree of the dead, World War Two

Magdalena Łopata – About (*Pastoral Psalm*)
Psalm sielankowy by Tadeusz Nowak

This essay is aimed at searching for the key to Nowak's work while assuming that the phenomenon of this work lies in the absence of this key. A solution can be found in the contexts of other poetic and philosophical works, which place Nowak's poetry and thought into a hermeneutical horizon of seeking sense.

Keywords: psalm, Tadeusz Nowak, idyll, God, nature

Dorota Siwor – Tadeusz Nowak’s IT, or about impossible
and necessary trials

The essay’s focus lies on interpreting *Pieśń o innym świecie* in the context of the cycle of *Pieśni bezsenne*, and also on the work of the writer treated as a whole. The author reads the attempt to express the inexpressible – the description of the metaphysical sphere of Being, and draws attention to the particular role of Nature in the relationship between man and “a different world”. Finally, she also points to specific links between *Pieśni...* and the threads present in the works of Bolesław Leśmian.

Keywords: Tadeusz Nowak, *Pieśni bezsenne*, metaphysical poetry, Bolesław Leśmian

Katarzyna Niesporek – (*Home*) *Dom*. About one poem by
Tadeusz Śliwiak

The subject of the article is an interpretation of the poem *Dom* by Tadeusz Śliwiak, which was written in 1963 in Lvov (the birthplace of the poet where he also spent the war).

Keywords: Tadeusz Śliwiak, [*Holy Tuesday*] *Święty wtorek*, home, Lvov, a lost place

Krystyna Latawiec – Parallel world – a sketch of eternity.
Adam Zagajewski: (*In the Trees*) *W drzewach*

The article is an interpretation of the poem in terms of a modern concept which allows to enclose the material and spiritual aspects of being into an aesthetic unity. The poet uses individual elements of culture to compose a semantic whole, which is at the same time the space of his intertextual activity. Condensed thanks to a vivid description, delight (enlightenment) allows to get closer to the mystery of time frozen in handcrafted objects as well as works of art and civilisation. One can inhabit a frame of culture thus formed, and feel a connection to the past. Images-segments form a kind of tapestry, consisting of figural motifs

and arabesques. The colourful tapestry invokes a pleasant experience, even if its individual parts are tragic in content. The carcass is time and the thread is the narration comprised of episodes extracted from history, literature or myth. Such a miniaturised aesthetic universe contains the suggestion that there is something under his colourful outer layer after all, and that something lasts against the law of passing.

Keywords: Adam Zagajewski, tree symbolism, concept, poetic tapestry, miniaturisation, intertextuality

Bogusława Bodzioch-Bryła – Arriving too late...
Adam Zagajewski (*The Three Kings*) *Trzej Królowie*

The poem is a summa of the fates of humanity. By combining cultural contexts, these fates are strung between the history of the collective and the desires of the individual, seen in the vertical and horizontal perspectives. The poem raises the most obvious issues: the role of the meaning of life of an individual and the aim toward which he or she wishes to go.

Keywords: Adam Zagajewski, *sacrum*, journey

Anna Hajduk – About the still life of things.
Bronisław Maj's study of an object

This article contains a diagnosis of the condition of modern man, taking as a starting point the poetic meditations of this poet from Cracow, who constructs the image of a human being – weak, fragile and precarious – in opposition to the permanent, unchanging and inaccessible world of inert matter. The text by Maj is juxtaposed with the works of Zbigniew Herbert which undertake similar issues, but which present a different vision of the main problem.

Keywords: Bronisław Maj, Zbigniew Herbert, man, objects

Michał Kopczyk – Exotic travels of Tomasz Różycki

The article touches upon the subject of travels which is present in two works by Tomasz Różycki in the poetry volume [*Colonies*] *Kolonie* (2006) and in the collection of thoughts entitled [*Tomi. Notes from the Stopping Place*] *Tomi. Notatki z miejsca postoju* (2013). The author of the article analyses the meanings which are associated with the word “colony” in Różycki’s works, and notes that the poet turns it into a reference point for the issues of his own identity. The protagonist of Różycki’s works feels like an immigrant and an exile, remembers that his family was resettled to the western area of Poland after the Second World War. Exile and emigration turns out to be a condition common to all poets and only they – through their poetry – can give meaning to their situation.

Keywords: Tomasz Różycki, *Kolonie*, *Tomi. Notatki z miejsca postoju*, colonies, exile

Małgorzata Peroń – Encounter with death.

About the poem (*owner*) *właściciel* by Roman Honet

The poetry of Roman Honet belongs to the trend of “emboldened imagination”. Its key features include: a compilation of startling images in the collage technique, the accumulation of and sequential character of events, metamorphoses of objects, oneirism, indefiniteness of the protagonist who is immersed in a wrecked and ruined world, the mood of anxiety and loss, unfinished phrases and colloquial language. This trend refers back to the tradition of surrealism, in whose centre lies imagination rather than a complete and rational plot.

Keywords: Roman Honet, surrealism, hyper-realism, emboldened imagination

Krzysztof Brenskott – Cyber-folk fair, or *wgraa* by Leszek Onak and Łukasz Podgórn. About Cracow's cyber poetry

The analysis, whose subject is the book *wgraa* by Leszek Onak and Łukasz Podgórn, discusses the Cracow School of cyber poetry, associated with the Rozdzielczość Chleba Publishing Hub. The term “cyber poetry” still sounds alien to the academia, and the works it is used to describe elude scientific reflection due to their peripheral character and their presence mainly in the virtual space. The last part of the article was supplemented by a reflection on digital projects of the authors, in which changing the poetic medium affects the very reading process of a poem.

Keywords: cyber poetry, Leszek Onak, Łukasz Podgórn, *wgraa*, cybertext

Biogramy autorów

Dr Joanna Adamowska – autorka książki *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości* (2012).

Dr Mateusz Antoniuk (Uniwersytet Jagielloński) – kierownik projektu badawczego „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego” (NPRH), realizowanego na Wydziale Polonistyki UJ. Stypendysta Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University (w ramach programu „Fellowships for Visiting Postdoctoral Scholars”, 2014), członek Society for Textual Scholarship (USA) oraz European Society for Textual Scholarship. Członek Komisji Badań Genetycznych i Dokumentacyjnych nad Literaturą przy Oddziale Polskiej Akademii Nauk w Łodzi. Autor książek: *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (2015), *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (2009), *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (2006).

Prof. Grzegorz Bąk (Uniwersytet Complutense w Madrycie) – slawista, hispanista i historyk. Profesor tytularny na Wydziale Filologii Uniwersytetu Complutense w Madrycie. Autor i współautor prac na temat historii Polski i historii relacji polsko-hispańskich, między innymi: *Historia de los pueblos eslavos* [Historia narodów słowiańskich] [w:] *Historia de las literaturas eslavas* [Historia literatur słowiańskich] (1997), Fernando Presa González, Grzegorz Bąk, Agnieszka Matyjaszczyk Grenda, Roberto Monforte Dupret, *Soldados polacos en España durante la Guerra de Independencia 1808–1814* [Żołnierze polscy w Hiszpanii podczas hiszpańskiej wojny o niepodległość 1808–1814] (2004), współredaktor *Śladami pisarza. Józef Łobodowski w Polsce i w Hiszpanii* (2016). Tłumacz literatury polskiej (wraz z Mabel Velis): Stanisław Lem, *Pokój na Ziemi* (*Paz en la Tierra*) (2012).

Dr Bogusława Bodzioch-Bryła (Akademia Ignatianum w Krakowie) – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa. Autorka książek: *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* (2011; 2006), *Kapłan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego* (2009), *Z nowymi mediami w kulturze i o kulturze. Scenariusze zajęć edukacji medialnej dla nauczycieli* (2015); współautorka książek: *Przeptywy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku* (2016); *Literatura i nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX/XXI wieku* (2014, 2015), *Nowy leksykon szkolny* (2005), *Leksykon wiedzy szkolnej* (2008).

Krzysztof Brenskott (Uniwersytet Jagielloński) – autor publikacji *Bóg złego Prawa. Próba gnostyckiej interpretacji „Procesu” Franza Kafki*, „Konteksty Kultury” 2015, t. 12, nr 2. i *Dyskurs krytyczny o dyskursie opisującym gnostycyzm w twórczości Czesława Miłosza* zawarty w tomie *Miłosz. Dyskursy* (2016).

Katarzyna Ciemiera (Uniwersytet Jagielloński) – studentka polonistyki-komparatystyki i zarządzania kulturą. W Wilnie uczestniczyła w projekcie „Gatves gyvos” organizowanym przez Instytut Polski w Wilnie i Pracownię Kultury Litwy na Wydziale Polonistyki uJ.

Prof. Francesca Fornari (Uniwersytet Ca’ Foscari w Wenecji) – wykłada literaturę polską. Jest autorką monografii o poezji Józefa Czechowicza *Architettura dell’immaginazione* (2010), artykułów i esejów poświęconych literaturze polskiej XX wieku. Tłumaczyła między innymi poezję Ryszarda Krynickiego, Julii Hartwig, eseje i wiersze Zbigniewa Herberta.

Ewa Goczał (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – absolwentka filologii polskiej i rosyjskiej, doktorantka w Katedrze Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej na Wydziale Filologicznym. Publikacje: *Aneksja kolektywu czy dyktat wybiórca? Z zagadnień antologii tłumaczeń (na przykładzie nowych wyborów poezji rosyjskiej)*, „Przegląd Ruscystyczny” 2017, nr 1, *Szklane klisze albo dwie strony (z) Księgi Ficowskiego wiersze o Schulzu*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, w druku: *Odnajdując „wspólny język ognia”: Jerzy Ficowski wobec mistycyzmu żydowskiego (prolegomena), Wyjścia. Awangardyzacja jako asumpt do kanonizacji (kazus Różewicza-poety)*.

Anna Hajduk (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – absolwentka filologii polskiej, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą topiki biblijnej w polskiej i polsko-żydowskiej poezji o Zagładzie. Publikacje: *Piętno Shoah w poetyckich tekstach o Zagładzie*, „Rocznik Przemyski. Literatura i język” 2015, t. 51, „Wymyślić nieśmiertelność”. *O śmierci i wieczności w wierszu Zbigniewa Herberta „Co robią nasi umarli”* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2015), *Wiersz „Substancja” Zbigniewa Herberta w świetle szkicu „Człowiek i jego rzeczywistość” Romana Ingardena* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016). W druku: *Ofiarowanie Izaaka – reinterpretacje biblijnej opowieści o Abrahamie w polskiej poezji współczesnej* oraz „*Hosanna uniesiona na samo dno*” – ironia w „*Odczytaniu popiołów*” Jerzego Ficowskiego.

Prof. msc. Piotr Kilanowski (Uniwersytet Federalny Parany w Kurytybie, Brazylia) – wykładowca literatury polskiej w Katedrze Polonistyki, którą kierował w latach 2011–2014; tłumacz. Przełożył na język polski między innymi poezje Paula Leminskiego, na język portugalski między innymi poezje Jerzego Ficowskiego, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej i Anny Świrszczyńskiej.

Dr hab. prof. ATH Michał Kopczyk – polonista, historyk literatury, wykładowca Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, redaktor naczelny pisma naukowego „Świat i Słowo”. Ostatnio wydał: *Pytanie o wspólnotę. W kręgu twórczości Zbigniewa Herberta, Andrzeja Bobkowskiego i Mieczysława Jastruna* (2013), *Obecność innego. Studia o literaturze współczesnej* (2013).

Dr hab. prof. UP Krystyna Latawiec (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – autorka rozdziałów tematycznie związanych z dramatem i poezją zamieszczonych w monografiach zbiorowych. Wydała książki: *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego* (1994), *Dramat poetycki po 1956 roku: J.M. Rymkiewicz, S. Grochowiak, T. Karłowicz* (2007); współredagowała tomy: *Dramat w historii – historia w dramacie* (2009), *Szekspir wśród znaków kultury polskiej* (2012), *Emil Zegadłowicz – daleki i bliski* (2015).

Agnieszka Łazicka (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – doktorantka w Zakładzie Historii Literatury Młodej Polski i Dwudziestolecia Międzywojennego Instytutu Literatury Polskiej. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą cielesnemu podłożu świadomości w twórczości Zbigniewa Herberta. Autorka publikacji: *Poezja i poznanie. O poemacie „Eliasz” Bolesława Leśmiana*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 7, *Wokół uznania realności świata. Poezja Zbigniewa Herberta a fenomenologia Romana Ingardena* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016), „Zatrważający związek człowieka z samym sobą”. *Znaczenie fantastyki E.A. Poe’go dla twórczości Ch. Baudelaire’a* [w:] *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Współzależności, paralele, przenikanie* (w druku).

Magdalena Łopata (Uniwersytet Jagielloński) – studentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Przygotowuje pracę magisterską o świetle we wczesnej twórczości Czesława Miłosza.

Katarzyna Niesporek (Uniwersytet Śląski) – doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej. Autorka monografii: „Ja” *Świetlickiego* (2014), *Eda. Szkice o wyobraźni i poezji* (2015), *Boskie, ludzkie. Szkice o poetyckim doświadczaniu Boga* (2017).

Dr Tatiana Pawlińczuk (Żytomierski Uniwersytet Państwowy im. Iwana Franki) – redaktor odpowiedzialna uniwersyteckiego czasopisma naukowego „Ukraińska Polonistyka”. Tłumaczka literatury polskiej.

Dr Małgorzata Peroń (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II) – autorka książki *Plastyczna mapa świata. Poezja Janusza S. Pasierba wobec sztuk wizualnych* (2015) oraz artykułów poświęconych twórczości Zbigniewa Herberta i ks. Janusza S. Pasierba.

Izabela Piskorska-Dobrzeńska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – absolwentka polonistyki i historii sztuki. Doktorantka w Zakładzie Literatury Polskiej Romantyzmu i Pozytywizmu. Współredaktorka książek: *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)* (2017) i *Norwidowski świat rzeczy* (w druku).

Dr hab. Radosław Sioma (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – literaturoznawca, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej. Autor książki *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego* (2009) oraz *Krzesto i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta* (2017). W przygotowaniu: „Uwiedziony na zawsze”. *Dyskurs miłosny w poezji Zbigniewa Herberta*.

Dr Dorota Siwor (Uniwersytet Jagielloński) – asystent na Wydziale Polonistyki; redaktor pisma naukowego „Konteksty Kultury”. Autorka książki *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka* (2002) oraz kilkunastu szkiców opublikowanych w tomach zbiorowych. Redaktor i współredaktor zbiorów szkiców, między innymi: *Literatura polska po przełomie 1989 roku* (2007), *Etniczność. Tożsamość. Literatura* (2010), *Dwie dekady nowej (?) literatury* (2011), *Mosty i zasieki. Spotkania polskiej i czeskiej literatury w XX wieku* (2013), *Trans-fuzje. Spotkania polskiej i czeskiej kultury w XX i XXI wieku* (2016), *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej* (2016).

Prof. dr hab. Anna Węgrzyniak (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej) – kierownik Katedry Literatury i Kultury Polskiej, autorka prac o poezji i prozie XX i XXI wieku, do roku 2015 redaktor naczelna pisma naukowego „Świat i Słowo”. Ważniejsze publikacje: *Nie ma rozpusty większej niż myślenie: o poezji Wisławy Szymborskiej* (1996), *Egzystencjalne i metafizyczne: od Leśmiana do Maja* (1999), *Czytam więc jestem: studia, interpretacje, glosy* (2004), *Ja głosów świata imitator: studia o poezji Juliana Tuwima* (2005).

Od Wydawcy

Przez pięć listopadowych dni 2016 roku w Krakowie odbywały się XIII Warsztaty Herbertowskie – międzynarodowa konferencja organizowana przez Akademię Ignatianum i Instytut Myśli Józefa Tischnera. Partnerem wydarzenia były Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Fundacja PZU oraz Gmina Miasta Krakowa. W spotkaniu wzięli udział nie tylko przedstawiciele świata naukowego z całej Polski, ale także z zagranicy – łącznie aktywnie reprezentowanych było dwadzieścia uczelni z całego świata, z czego dziewięć uczelni zagranicznych i jedenaście uczelni krajowych.

Celem konferencji było przedstawienie interpretacji wierszy poetów, w szczególności związanych z Krakowem, począwszy od II Rzeczypospolitej aż do dzisiaj, a także spotkanie tłumaczy poezji polskiej na języki obce oraz literaturoznawców sławistów z zagranicznych placówek naukowych. Wybrane prace zostały opublikowane w półroczniku Akademii Ignatianum „Perspektywy Kultury” (nr 14–16) oraz w niniejszej publikacji. Osobno zaprezentowane zostały szkice poświęcone poezji Jana Polkowskiego – ukazują się w Bibliotece Pana Cogito w pozycji zatytułowanej: *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)* pod redakcją Józefa Marii Ruszara i Izabeli Piskorskiej-Dobrzeńckiej, w której zebrano krytycznoliteracki dorobek ostatniego czterdziestolecia.

Zasadniczo tom zawiera interpretacje utworów poetyckich (z dużą przewagą wierszy Patrona konferencji), a także eseje o charakterze komparatystycznym, ukazujące relacje Herberta z innymi polskimi twórcami XX wieku. Niemniej tematyczna paleta jest rozległa i nie ogranicza się do interpretacji wierszy najslawniejszych poetów (Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Aleksandra Wata, Adama Zagajewskiego), ale przypomina twórców ciekawych i oryginalnych, choć z bardzo różnych

powodów mniej znanych (do takich należy emigracyjny poeta Józef Łobodowski) czy nieco zapomnianych (jak Tadeusz Nowak i Tadeusz Śliwiak). Osobną grupę stanowią interpretacje wierszy poetów urodzonych w drugiej połowie XX wieku (Maria Korusiewicz, Bronisław Maj, Tomasz Różycki i Roman Honet), a nawet najmłodszych, zakwalifikowanych do „cyberpoezji” – zjawiska powstałego w XXI wieku. W każdym przypadku mamy do czynienia z radością pisania – zarówno poetów, jak i ich badaczy – a sugestia ze sławnego wiersza Wisławy Szymborskiej, że jest to czynność dokonująca zemsty na naszej kruchości i nieuchronnym przemijaniu, jest dość przekonująca. Niech radość czytania będzie udziałem PT Czytelnika.

Józef Maria Ruszar

Kierownik Warsztatów Herbertowskich

Indeks osobowy

A

Adamowska Joanna 153–154, 165,
174–175, 304, 319
Adorno Theodor 51
Agamben Giorgio 11, 22
Alechnowicz Iwona 185, 189
Alfons II Cnotliwy 146
Alighieri Dante 233
Anastazy (uczeń św. Jakuba) 146
Andrzejewski Bolesław 195, 199
Antoniuk Mateusz 57–58, 71, 302, 319
Arbus Diane 22
Arno Anna 267, 269, 275
Artaud Antonin 282
Assmann Aleida 20–22
Augustyniak Piotr 92, 97
Augustyn św. 113, 117
Austria Juan de 148

B

Babecka Karolina 152
Babecki Juliusz 152
Bachelard Gaston 219–221,
224–225, 228
Bach Jan Sebastian 229, 236
Bachtin Michaił (Бахтін Михайло
Михайлович) 73–75, 81–82

Bacon Francis 162
Baczyński Krzysztof Kamil 186
Balbus Stanisław 191, 193, 199,
201–202, 204, 206–207, 209,
212–215
Barańczak Stanisław 52, 54, 69,
71, 73–74, 78–83, 128, 134,
139–140, 258, 264, 302
Barański Janusz 222, 228
Bargielska Justyna 139
Barlińska Izabela 152
Baron-Milian Marta 136, 139
Barthes Roland 12–13, 17, 20, 22–23
Bartoś Izabela 252–253
Baudrillard Jean 93, 222
Bauman Zygmunt 245, 253
Bąk Grzegorz 143, 152, 304, 319
Bednarska Kamila 154, 174
Beksiński Zdzisław 272–273
Berger John 12, 23
Berman Marshall 138–139
Białoszewski Miron 255, 284
Biedrzycki Krzysztof 252–253
Błoński Jan 103, 111, 219, 228
Bochnak Adam 154
Bodzioch-Bryła Bogusława 241,
243, 252–253, 299, 306, 320

Bogalecki Piotr 139, 304
 Bolecki Włodzimierz 137, 140–141
 Bondone Giotto di 89
 Borowski Andrzej 67, 71
 Borowski Jarosław 139–140
 Braun Kazimierz 153–155
 Brenskott Krzysztof 289, 308, 320
 Bresson Cartier 13
 Breton André 278–281, 287
 Brodski Josif 273
 Broniewski Władysław 45, 47, 54
 Browarny Wojciech 252–253
 Brudnicki Jan Zdzisław 200
 Brutus Decimus Iunius 85–86
 Brutus Marcus Iunius 85–86
 Brzozowski Jacek 182, 190
 Brzozowski Tadeusz 153–154,
 170–175, 304
 Buñuel Luis 282
 Buoninsegna Duccio di 89, 95
 Burek Tomasz 113, 124
 Bursa Andrzej 100

C

Camus Albert 161
 Cardini Franco 21, 23
 Carpenter Bogdana 95–97
 Cervantes Miguel de 148
 Ceserani Remo 20, 23
 Cezar Gajusz Juliusz 85
 Chełmoński Józef 153
 Chevalier Jean 44, 54
 Chirico Giorgio de 279
 Chrobak Józef 164, 175
 Chrzastowska Bożena 242–243, 253
 Chudak Henryk 219, 228
 Cicha Karolina 252–253

Cicha Magdalena 46, 54–55, 92, 97
 Ciemiera Katarzyna 113, 303, 320
 Cieślak Robert 156, 175
 Cieślakowska Teresa 238–239
 Cimabue (Cenni di Pepo) 87, 89,
 92–93
 Ciołkoszowa Lidia 127, 140
 Cirlot Juan-Eduardo 230, 233,
 235, 239
 Corday Charlotte 18
 Cosimo Piero, di 91
 Curtius Ernst Robert 67, 71
 Czapliński Przemysław 46–47, 54,
 105, 112
 Czechowicz Józef 198, 320
 Czerniawski Adam 59, 71
 Czerni Krystyna 153
 Czyżak Agnieszka 128, 140–141

D

Dalasiński Tomasz 265, 275
 Dali Salvador 282
 Dant Tim 222, 228
 Dąbrowski Stanisław 202, 215
 Dembińska-Pawelec Joanna 231,
 234, 236–237, 239
 Desnos Robert 282
 Dmitruk Wiktor (Дмитрук
 Виктор) 74, 82
 Dobrowolski Tadeusz 154
 Doległo Natalia 256, 264
 Dostojewski Fiodor 165
 Drewnowski Tadeusz 153, 163, 175
 Dürrenmatt Friedrich 161
 Dyer Geoff 12, 23
 Dziadek Adam 127, 132, 136,
 140–141

E

Eliade Mircea 230
Ernst Max 279, 281

F

Fabiś Magdalena 252, 254
Falicka Krystyna 157, 175
Fedewicz Maria Bożenna 157, 175
Fellini Federico 162
Ficowski Jerzy 160, 175, 320–321
Filipowicz Aleksander 163–164, 175
Filipowicz Kornel 162–163, 167
Fiut Aleksander 113–114, 116, 124
Flawiusz Józef 21–22
Folga-Januszevska Dorota 154, 175
Fornari Francesca 11, 301, 320
Frasaszek Andrzej 21, 23, 43,
46, 54, 95, 97, 109, 111,
117–118, 124
Francesca Piero, della 95
Frank Hans 249
Fréanud André 241
Freud Sigmund 281

G

Gadamer Hans-Georg 218, 228
Gajcy Tadeusz 256
Gallus Korneliusz 15
Garbol Tomasz 94, 97
Garliński Józef 243, 254
Gawor Leszek 124
Gheerbrant Alain 44, 54
Ghirlandaio Domenico 90
Gieysztor Aleksander 183, 189
Głogowska Monika 184, 189

Głowiński Michał 117, 122–123, 125,
157, 161, 175
Goczał Ewa 127, 304, 320
Goethe Johann Wolfgang, von 137
Golubiewski Mikołaj 267, 275
Gorczyńska Renata 117, 125
Goślicki Jan 128, 141
Grochowska Anna 252, 254
Gruszczyński Marcin 25, 38
Gulik Michał 292–293, 299–300
Gutowski Wojciech 106, 112

H

Hajduk Anna 255, 307, 321
Halkiewicz-Sojak Grażyna 110, 112
Haman Ewa 115, 125
Hammer Seweryn 181, 190
Handke Ryszard 157, 175
Heidegger Martin 77, 182, 218, 228
Heraklit z Efezu 231, 233
Herbert Katarzyna 58, 101
Herbert Zbigniew 11–12, 14, 16,
18–19, 21–23, 25–28, 31–32,
36, 39–40, 42–55, 57–59,
61, 63–65, 68–71, 73–79,
82–83, 85, 88–90, 92, 94–97,
99–102, 105–112, 138, 140,
165, 175, 204, 255, 257–259,
263–264, 301–303, 307,
319–320, 321–323, 325
Hermansdorfer Mariusz 154, 175
Herod Agryppa I 146
Hölderlin Friedrich 135, 137, 274
Homer 182
Honet Roman 277–287, 308, 326
Horacy 54
Hubert św. 50

Huntington Samuel 148

Huxley Aldous 155

I

Illg Jerzy 256, 264

Ingarden Roman 321–323

Iwańska Zofia 196, 206

Iwaszkiewicz Jarosław 118, 136, 140

J

Jagodziński Zdzisław 243, 254

Jakobson Roman 244

Jakubowska-Ożóg Alicja 152

Jakub św., Jakub z Composteli 146

James William 32–33

Jan Chrzyciel św. 192

Janicka Krystyna 278–280, 282, 287

Jankowski Zbigniew 243, 254

Janowska Katarzyna 178, 189

Jan św. 178, 187

Januszewski Zygmunt 154, 175

Jarema Maria 153–155, 162–168,
174–175, 304

Jarocki Jerzy 153–154

Jarzębski Jerzy 133, 140, 207, 215

Jasieński Bruno 101

Jasińska-Wojtkowska Maria
244, 254

Jaśtal Jacek 26, 38

Jaworski Roman 156, 161, 175

Jeleński Konstanty Aleksander
129, 140

Jennings Lee Byron 157, 161, 175

Jeremienko Aleksandr 238

Justus Fabiusz 181

Juszczak Wiesław 161, 175

K

Kadłubek Zbigniew 218–220, 228

Kafka Franz 272–273, 320

Kamińska Anna 39, 54, 243, 254

Kania Ireneusz 230, 239

Kantor Tadeusz 154, 167

Kapuściński Ryszard 16

Karasek Krzysztof 40, 54

Karol v, cesarz 148

Karpowicz Tymoteusz 139, 321

Kartezjusz, właśc. René Descartes
25–26

Kaucz Paulina 292–293, 299–300

Kayser Wolfgang 157, 159, 175

Kilanowski Piotr 39, 302, 321

Kisiel Marian 188, 190, 223–226, 228

Klejnocki Jarosław 231, 236–237,
239, 245, 254

Klimowicz Tadeusz 134, 140

Kłoczowski Piotr 117, 125

Kłosińska Anna 261, 264

Knapiek Ryszard 200, 211, 215

Kobierski Radosław 278, 286–287

Kochanowski Jan 47–48, 145,
150–151, 183, 184, 189,
294, 304

Kola Adam Franciszek 77, 83

Kopaliński Władysław 44, 54, 205,
215, 248–249, 254, 262, 264

Kopczyk Michał 265, 307, 321

Kopeć Zbigniew 128, 140–141

Kopera Feliks 154

Korczak Janusz 172

Korinfski Apollon (Коринфский
Аполлон Аполлонович)
131, 140

Kornhauser Julian 263–264

- Korusiewicz Maria zob. Machnik-
-Korusiewicz Maria 85–86,
88–97, 303, 326
- Korzeniewski Bartosz 180, 190
- Kossak Juliusz 149
- Kossowska Irena 158–159, 175
- Kosturek Joanna 80, 83
- Kott Jan 43, 54
- Kowalska Małgorzata 34, 38
- Król Zofia 267, 269, 275
- Krynicky Ryszard 9, 18, 59–60, 71, 320
- Kryszak Janusz 121–122, 125
- Krzemień Teresa 153
- Krzysztofowicz-Kozakowska
Stefania 174–175
- Kubin Alfred 272–273
- Kuczok Wojciech 278
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna
135, 140, 180–182, 189
- Kunce Aleksandra 219–220, 223, 228
- Kwiatkowski Jerzy 52, 54, 264,
278, 287
- L**
- Lam Andrzej 135, 263–264
- La Penna Antonio 15, 23
- Larkin Philip 100
- Latawiec Krystyna 229, 306, 321
- Lechoń Jan 178
- Le Corbusier, właśc. Charles-
-Édouard Jeanneret-Gris 164
- Lec Stanisław Jerzy 51, 54
- Legeżyńska Anna 105, 112, 227–228
- Leśmian Bolesław 213–214, 305,
322–323
- Levinas Emmanuel 109
- Ligęza Wojciech 128, 138–139, 140
- Lipszyc Jarosław 278
- Lurker Manfred 248–250, 254
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 120, 125
- Łazicka Agnieszka 25, 301, 322
- Łobodowski Józef 143–152, 304,
319, 326
- Łopata Magdalena 191, 305, 322
- Łoś Ewa 152
- Łukasiewicz Jacek 40, 46, 52, 54,
128, 140
- Łukasiewicz Małgorzata 218, 228
- Łukianenko Oleksandra (Лук'-
яненко Олександра) 74, 83
- M**
- Machaud Guillaume de 87
- Machiavelli Niccolò 135
- Machnik-Korusiewicz Maria,
zob. Korusiewicz Maria
85–86, 88–97, 303, 326
- Maciejewski Janusz 40, 54
- Magritte René 281–282
- Maj Bronisław 195, 255–257,
259–264, 307, 323, 326
- Majchrowski Zbigniew 153–154,
162, 175
- Majzel Bartłomiej 278, 286–287
- Makowiecka Gabriela 152
- Malczewski Jacek 153
- Malewicz Kazimierz 155
- Maliszewski Karol 265, 275
- Małodobry Agata 163, 165–166,
168, 175
- Mandelsztam Osip 134, 140

Mann Tomasz 137
 Mańko Rusłana (Манько Руслана Михайлівна) 77–78, 83
 Marat Jean-Paul 18
 Marecki Piotr 277
 Marzec Grzegorz 77, 81, 83
 Mazerant-Leszowska Anna 44, 54
 Mazur Daria 111–112
 McElroy Bernard 157, 175
 Merleau-Ponty Maurice 31–32, 34–38
 Michalski Krzysztof 218, 228
 Michałowski Piotr 149
 Michnik Adam 45
 Mickiewicz Adam 149, 165, 169, 272, 294, 298
 Migasiński Jacek 34, 38
 Mikołajczak Małgorzata 42, 48, 54
 Mikulski Kazimierz 154, 170
 Miłobędzka Krystyna 139
 Miłosz Czesław 42, 99–104, 106, 108–118, 120–121, 123–125, 127–129, 136, 140, 162, 169, 175, 195, 199, 210, 231, 235, 239, 255, 269, 303, 319–322, 325
 Morzyńska-Wrzoszek Beata 111–112
 Mróz Piotr 280–281, 287
 Mucharski Piotr 178, 189
 Mueller Joanna 139, 278
 Mus Malwina 252, 254

N

Nacher Anna 293, 299
 Nachlik Oksana 74
 Nadotti Maria 12, 23

Najder Zdzisław 43, 54
 Nałkowska Zofia 187, 189
 Nawarecki Aleksander 232, 239
 Niesporek Katarzyna 217, 306, 322
 Nietzsche Friedrich 188, 190
 Norwid Cyprian Kamil 197
 Nowaczewski Artur 278–279, 287
 Nowak-Rogoziński Mikołaj 125
 Nowak Tadeusz 191–193, 195–215, 305, 323, 326
 Nowicki Bogdan 104, 112
 Nowosielska Zofia 153–154, 174
 Nowosielski Jerzy 153–154, 174–176
 Nyczek Tadeusz 243
 Nycz Ryszard 113, 125

O

Oktawian August zob. Oktawian Gajusz Juliusz Cezar 271
 Oktawian Gajusz Juliusz Cezar zob. Oktawian August 271
 Olejniczak Józef 200, 211, 215, 243, 254
 Olejniczak Marta 210–211, 215
 Olsen Bjørnar 221, 226, 228
 Onak Leszek 289, 292–295, 297–300, 308
 Onimus Jean 157, 175
 Opacka-Walasek Danuta 104, 112, 114, 125
 Opacki Ireneusz 231, 239
 Opoczyńska Iwona 143, 152
 Orwell George 19, 22
 Owidiusz 271, 274

P

Paio, pustelnik 146

Panas Paweł 46, 54
 Parmenides 231
 Paul André 21, 23
 Pauling Linus 172
 Pawelec Dariusz 243, 254,
 279, 287
 Paweł św. 195
 Pawlicka Urszula 290–291,
 294–296, 298, 300
 Pawlińczuk Tatiana 73, 302, 322
 Peiper Tadeusz 101, 255
 Peroń Małgorzata 277, 308, 322
 Pieszczachowicz Jan 219–220, 228
 Pietruszenko Wiktoria
 (Петрушенко Виктория
 Викторовна) 73, 83
 Pietrych Krystyna 128–129, 140
 Piotr św. 211
 Pisarski Mariusz 291, 300
 Piskorska-Dobrzeńska Izabela
 177, 305, 322
 Platon 195, 200, 218, 228
 Płuciennik Jarosław 182–183, 190
 Podgórní Łukasz 289, 292–297,
 299–300, 308
 Pokrywka Marek 154, 174
 Poradecki Jerzy 182, 190
 Porębski Mieczysław 154
 Potocki Jan 144
 Pratt Mary Louise 273, 275
 Prigow Dmitrij 238
 Prokopiuk Jerzy 182, 190
 Próchniak Paweł 128, 140
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 101
 Przyboś Julian 101, 164–165, 168,
 177–178, 190
 Przybylski Ryszard 46, 180, 190
 Przyłębski Andrzej 195, 199

R

Raczkiewicz Marek 152
 Rafael, właśc. Raffaello Santi 165
 Rasputin Maria 19
 Rączaszek Joanna 115, 125
 Rembrandt, właśc. Rembrandt
 Harmenszoon van Rijn 170
 Ricœur Paul 139
 Rilke Rainer Maria 135
 Rimbaud Arthur 280, 282
 Ritz German 238–239
 Rola Maria 21, 23, 43, 46, 54, 95, 97
 Romaniuk Kazimierz 248, 254
 Rorschach Hermann 46
 Rousseau Jean-Jacques 197
 Różewicz Janusz 169
 Różewicz Tadeusz 100–101, 139,
 153–157, 159–180, 182–183,
 185, 187–190, 304–305,
 319–323, 325
 Różycki Tomasz 265–267, 269,
 271, 273–275, 278, 307, 326
 Ruszar Józef Maria 46, 52, 54–55,
 92, 95, 97, 110, 112, 211, 325
 Rutkowski Krzysztof 133, 140
 Rutkowski Rafał 278
 Rzewuski Wacław Seweryn,
 zob. Tadz-ul-Fahr 149

S

Safranski Rüdiger 185, 190
 Schacter Daniel L. 115, 125
 Schiller Friedrich 182, 184–185,
 189–190
 Schopenhauer Artur 195, 199
 Schulz Bruno 207, 215, 269, 273, 320

Scianna Ferdinando 16, 20, 23
 Shallcross Bożena 221, 228
 Sienkiewicz Barbara 137, 140
 Sierszyński Marcin 283, 287
 Sikora Dorota 296, 300
 Sioma Radosław 99, 110–112,
 303, 323
 Siryk Ludmiła 152
 Siwczyk Krzysztof 278
 Siwor Dorota 201, 215, 267, 275,
 305, 323
 Skrendo Andrzej 154, 176
 Sławek Tadeusz 219–221, 228,
 231, 239
 Słobodnik Włodzimierz 185, 190
 Słowacki Juliusz 149, 229, 234
 Sobol Elżbieta 261, 264
 Sobotka Piotr 110, 112
 Sokrates 229, 234
 Sontag Susan 12–13, 22–23
 Sosnowski Andrzej 278
 Soupault Philippe 282–283
 Staff Leopold 182
 Stala Marian 21, 23, 277–279,
 282, 287
 Stalin Józef 134
 Stanek Mikołaj 152
 Stankiewicz Anna 261, 264
 Stankowska Agata 154, 175, 287
 Stasiuk Andrzej 272
 Stern Jonasz 154
 Stokfiszewski Igor 278, 287
 Stolarczyk Jan 153, 176
 Strömberg Ragnar 243, 254
 Stunża Grzegorz Dominik
 292, 300
 Stwosz Wit 94
 Suchodolski January 149

Sulima Roch 207, 215
 Szahaj Andrzej 77, 83
 Szaniawski Jerzy 323
 Szaruga Leszek 267, 269, 275
 Szawerna-Dyrszka Anna 113, 125
 Szekspir William 43, 48, 148, 321
 Szmítke Piotr 93
 Szuster Marcin 138, 139
 Swagrzyk Aleksandra 265, 275
 Szyborska Wisława 90, 138, 140,
 204, 255, 277, 321, 323, 326
 Szymik Jerzy 114, 125
 Szypowska Irena 152

Ś

Śliwiak Tadeusz 217, 219–224,
 226–228, 306, 326
 Śliwiński Piotr 105, 112, 128, 140
 Śliwka Krzysztof 279
 Śmieja Florian 223, 228
 Śniedziewska Magdalena 154, 175
 Świeściak Alina 297, 300
 Świetlicki Marcin 278, 322
 Święch Jerzy 244, 254
 Świrszczyńska Anna 101, 321

T

Taborska Agnieszka 281–282, 287
 Tacyt 181, 190
 Tadz-ul-Fahr, zob. Rzewuski
 Wacław Seweryn 149
 Tański Paweł 265, 275
 Tarkowski Andriej 272–273
 Tatarkiewicz Anna 219, 228
 Tatarkiewicz Władysław 154
 Tatarowski Konrad 50, 55

Taylor Charles 25, 38
 Tchórzewski Jerzy 154–155, 166,
 170, 174–175
 Telicki Marcin 154, 175
 Telus Jacek 207, 214–215
 Teodomir, biskup 146
 Teodor, uczeń św. Jakuba 146
 Terlecki Tymon 143
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 139
 Tomasik Tomasz 100, 101, 112
 Toruńczyk Barbara 125, 231, 239
 Trznadel Jacek 12, 23
 Tukidydes 58
 Tuwim Julian 178, 182, 323
 Twardowski Jan 243, 254
 Tylko Kazimierz 152

U

Uccello Paolo 91
 Ulpian Domicjusz 60, 61
 Uniłowski Krzysztof 188, 190

V

Van Heuckelom Kris 99, 112
 Venclova Tomas 125, 128, 132, 141
 Vermeer Jan, van Delft 90–91,
 229, 234, 236
 Vogler Henryk 162

W

Wat Aleksander 127–141, 255,
 304, 325
 Weinfeld David 22–23
 Wergiliusz, właśc. Publiusz
 Wergiliusz Maro 43, 145

Werner Wiktor 180, 190
 Wespazjan, cesarz 146
 Weyden Rogier van der 159
 Węgrzyniak Anna 85, 303, 323
 Whitney Shiloh 31–38
 Wiegandt Ewa (Wiegandtowa
 Ewa) 105, 112, 243, 253
 Winiarski Jakub 284, 287
 Wirpsza Witold 139
 Witkacy, zob. Witkiewicz
 Stanisław Ignacy 162
 Witkiewicz Stanisław Ignacy,
 zob. Witkacy 162
 Witwicki Władysław 195, 200
 Wodecka-Lasota Dorota 266, 275
 Wojtkiewicz Witold 153, 155–162,
 174–175, 304
 Wójcik Włodzimierz 104, 112,
 188, 190
 Wróblewski Andrzej 154
 Wyka Kazimierz 133, 141
 Wysłouch Seweryna 139, 141,
 243–244, 253–254

Z

Zadura Bohdan 139
 Zagajewski Adam 51, 73,
 109, 229–231, 235,
 237–239, 241–248,
 250–254, 267, 269, 275,
 306–307, 320, 325
 Zaleski Marek 113–114, 125
 Zalewski Cezary 21, 23
 Zarębianka Zofia 243, 254
 Zawodniak Mariusz 47, 50,
 51, 55
 Zegadłowicz Emil 101, 321

Zenon z Elei 12

Zieliński Jan 132, 134, 141

Ziółkowska Maria 44, 55

Zubricka Maria (Зубрицькая
Марія) 82

Ż

Żakiewicz Anna 174–175

Żakowski Jacek 101, 112

Żurek Sławomir Jacek 133, 141

Opiekę merytoryczną nad Warsztatami
Herbertowskimi
sprawuje Rada Naukowa, w skład której wchodzi:

- prof. dr hab. Stanisław Balbus – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki – Instytut Badań Literackich PAN
prof. dr hab. Andrea Ceccherelli – Università di Bologna
prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Przemysław Czaplński – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. dr hab. Jolanta Dudek – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Adam Dziadek – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. Aleksander Fiut – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Wojciech Gutowski – emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu
Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
prof. dr hab. Grażyna Halkiewicz-Sojak – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
prof. dr hab. Jan Andrzej Kłoczowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. Jakub Z. Lichański – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Andrzej Mencwel – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak – Uniwersytet Zielonogórski
prof. dr hab. Zdzisław Najder – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera
prof. dr hab. Arent van Nieukerken – Uniwersytet w Amsterdamie
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. Dariusz Pawelec – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. Jacek Petelenz-Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski
prof. dr hab. Zbigniew Stawrowski – Instytut Myśli Józefa Tischnera
prof. dr hab. Karol Tarnowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. Ewa Wiegandt – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. dr hab. Zofia Zarębianka – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Tadeusz Żuchowski – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. UG dr hab. Marek Adamiec – Uniwersytet Gdański
prof. UAM dr hab. Michał Januszkiewicz – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. UP dr hab. Marek Karwala – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
prof. UKSW dr hab. Wojciech Kudyba – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
prof. UWB dr hab. Dariusz Kulesza – Uniwersytet w Białymstoku

- prof. UP dr hab. **Krystyna Latawiec** – Uniwersytet Pedagogiczny KEN w Krakowie
prof. UG dr hab. **Dariusz Sikorski** – Uniwersytet Gdański
prof. UAM dr hab. **Agata Stankowska** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. UZ dr hab. **Bogdan Trocha** – Uniwersytet Zielonogórski
dr hab. **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański
dr hab. **Alina Biała** – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Kochanowskiego w Kielcach
dr hab. **Tomasz Garbol** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr hab. **Dorota Kozicka** – Uniwersytet Jagielloński
dr hab. **Radosław Sioma** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr hab. **Marta Smolińska** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr hab. **Tomasz Tomasik** – Pomorska Akademia Pedagogiczna
dr hab. **Mirosław Tyl** – Uniwersytet Śląski
dr hab. **Jerzy Wiśniewski** – Uniwersytet Łódzki
dr hab. **Marzena Woźniak-Łabieniec** – Uniwersytet Łódzki
dr hab. **Joanna Zach** – Uniwersytet Jagielloński
dr **Joanna Adamowska** – Uniwersytet Wrocławski
dr **Mateusz Antoniuk** – Uniwersytet Jagielloński
dr **Tomasz Cieślak-Sokołowski** – Uniwersytet Jagielloński
dr **Karol Hryniewicz** – Uniwersytet Warszawski
dr **Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska** – Instytut Badań Literackich PAN
dr **Anna Mazurkiewicz-Szczyszek** – Firma Edytorsko-Edukacyjna Ampersandowie
dr **Michał Mrugalski** – Uniwersytet w Tybindze
dr **Małgorzata Peroń** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr **Dorota Siwor** – Uniwersytet Jagielloński
dr **Magdalena Śniedziewska** – Instytut Badań Literackich PAN
dr **Agnieszka Tomasik** – Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
dr **Adam Workowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
dr **Dagmara Zawistowska-Toczek** – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Kierownik Warsztatów Herbertowskich

dr **Józef Maria Ruszar** – Akademia Ignatianum w Krakowie

Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- Józef Maria Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Wyraz wyluskany z piersi*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006:

część 1: Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Ośrodka Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Paris-Sorbonne (jesień 2004), red. D. Knysz-Tomaszewska, B. Gautier;
część 2: „Pamięć i tożsamość”. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2005), red. M. Zieliński, J.M. Ruszar.
- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1 i 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- Dagmara Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- Anna Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

- *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.
- *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.
- Grażyna Szczukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Małgorzata Mikołajczak, „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Magdalena Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (rozprawa i album), Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2013.
- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.

- *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Wojciech Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Józef Maria Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Jan Andrzej Kłoczowski OP, *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*, red. J.M. Ruszar, Izabela Piskorska-Dobrzeńska, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2017.
- Radosław Sioma, *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2017.
- *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2017.

W przygotowaniu:

- Michał Januszkiewicz, *Rozumieć i być. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2017.
- Stanisław Gawliński, *Nomadyzm po polsku. Szkice o literaturze współczesnej*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- Katarzyna Szewczyk-Haake, *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.

DRUK I OPRAWA

Drukarnia Tekst
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin