

W MOJEJ EPOCE JUŻ WYMIERAM

W MOJEJ EPOCE JUŻ WYMIERAM

ANTOLOGIA SZKICÓW
O TWÓRCZOŚCI JANA POLKOWSKIEGO

(1979–2017)



JMR Trans-Atlantyk
Instytut Myśli Józefa Tischnera

Kraków 2017

BIBLIOTEKA PANA COGITO

pod redakcją J.M. Ruszara

W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości
Jana Polkowskiego (1979–2017)

REDAKCJA NAUKOWA

Józef Maria Ruszar
Izabela Piskorska-Dobrzeńska

RECENZENT NAUKOWY

dr hab. Radosław Sioma

REDAKCJA JĘZYKOWA, KOREKTA I ADIUSTACJA

Paulina Bieniek

PROJEKT OKŁADKI

Marek Górny i Paweł Górny

NA OKŁADCE

Jan Vermeer van Delft
Czytająca list (fragment)

SKŁAD I ŁAMANIE,

PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Anna Papiernik

INDEKS

Marta Migdał, Anna Papiernik

Sfinansowano ze środków Fundacji PZU



FUNDACJA

JMR TRANS-ATLANTYK

INSTYTUT MYŚLI JÓZEFA TISCHNERA

Kraków 2017

ISBN 978-83-935061-7-0

ISBN 978-83-60911-22-8

Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów	13
---------------------------------	----

JÓZEF MARIA RUSZAR

„A wiosną chciałem ciszę nie nicość zobaczyć”

Poeta, poezja i nasz wspólny los	15
--	----

Początki

JAN BŁOŃSKI

Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego	35
---	----

TADEUSZ NYCZEK

Co słyszać w Polsce?	45
----------------------------	----

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK

A jednak to poezja	51
--------------------------	----

MARIAN STALA

List do Jana Polkowskiego	55
---------------------------------	----

MAREK ZALESKI

Poezja Jana Polkowskiego	59
--------------------------------	----

MARIAN STALA

Dotknięcie losu	65
-----------------------	----

ANETA MAZUR

Najwspanialszy ze smutków Europy	71
--	----

MARCIN BARAN

Poeta milczy, świat istnieje dalej	79
--	----

Wokół pewnego sporu

DARIUSZ PAWELEC

Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego <i>Dla Jana Polkowskiego</i>	89
---	----

MARIAN STALA

Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... ..	105
--	-----

KRZYSZTOF KOEHLER

O'Haryzm	123
----------------	-----

MARCIN ŚWIETLICKI

Koehleryzm	125
------------------	-----

Powrót

TADEUSZ NYCZEK

Polkowski *redivivus!* 131

TOMASZ BUREK

Opowieść, która... *Cantus* Jana Polkowskiego 133

MARIAN STALA

Samotny ogień. Wokół poetyckiego powrotu Jana Polkowskiego 139

KRZYSZTOF KOEHLER

Cantus Polkowskiego 147

ANDRZEJ HORUBAŁA

Powrót poezji 155

ANDRZEJ FRANASZEK

Żarłoczna modlitwa kurzu 163

BRONISŁAW WILDSTEIN

Ze środka tajemnicy. O tomie Jana Polkowskiego *Cień* 171

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Polkowski: w doskonałej ciemności (wypisy z historii poezji) 179

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Gest cienia (notatki o *Cieniu* Jana Polkowskiego) 189

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Polkowski: psalm przepaści (pięć notatek z powodu *Głosów*) 195

WOJCIECH KUDYBA

O *Głosach* Jana Polkowskiego 199

PRZEMYSŁAW DAKOWICZ

Na marginesie *Głosów* Jana Polkowskiego
(kartki wydarte z notatnika) 207

JÓZEF MARIA RUSZAR

Gorzka godzina Jana Polkowskiego 233

Proza

KRZYSZTOF KOEHLER

Tropienie śladów 251

ANDRZEJ HORUBAŁA

Święto literatury 259

WANDA ZWINOGRODZKA

Dziedzictwo zła 267

MARIA WOŚ

By świeciła pamięć. (O *Śladach krwi* Jana Polkowskiego) 271

WIESŁAW RATAJCZAK	
Cień ojca	277
WANDA ZWINOGRODZKA	
„Bo jestem z kraju smutnego Iłotów...”	281

Rozprawy i interpretacje

JACEK TRZNADEL	
Jan Polkowski. Męczeńska ikona Rosji	287
ZOFIA ZARĘBIANKA	
Przebudzenie jako odkrycie pulsu wewnętrznej ciemności	
Jan Polkowski, <i>Rzeka</i>	293
STANISŁAW GAWLIŃSKI	
Życie historią	
Interpretacja wiersza Jana Polkowskiego <i>Czy narodziłeś się, człowieku?</i>	299
JÓZEF MARIA RUSZAR	
Popiół i obietnica	
Mityczne Kresy Jana Polkowskiego w wierszach <i>Pniowo</i> i <i>Ortografia</i>	313
WOJCIECH KUDYBA	
Złe miejsca w poezji Jana Polkowskiego	335
KRZYSZTOF KOEHLER	
Jan Polkowski – poeta polski	349
WOJCIECH LIGĘZA	
Osobny. Spojrzenie na całość	353

Rozmowa

IZABELA PISKORSKA-DOBRZENIECKA, JAN POLKOWSKI	
Nieprzeparta chęć mówienia prawdy	
Rozmowa z Janem Polkowskim	377
Spis pierwodruków	399
Nota o Autorze	403
About the Author	405
Summary	409
Bibliografia	411
Indeks osobowy	415

Table of Contents

List of abbreviations used	13
----------------------------------	----

JÓZEF MARIA RUSZAR

“And in the spring I wanted to see silence, not nothingness”	
The poet, poetry and our common fate	15

Origins

JAN BEOŃSKI

Language properly used. About the poetry of Jan Polkowski	35
---	----

TADEUSZ NYCZEK

What’s up in Poland?	45
----------------------------	----

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK

It is poetry after all	51
------------------------------	----

MARIAN STALA

Letter to Jan Polkowski	55
-------------------------------	----

MAREK ZALESKI

The poetry of Jan Polkowski	59
-----------------------------------	----

MARIAN STALA

A touch of fate	65
-----------------------	----

ANETA MAZUR

One of Europe’s greatest sorrows	71
--	----

MARCIN BARAN

The poet is silent, the world goes on	79
---	----

About a certain dispute

DARIUSZ PAWELEC

Eye of the dragon. About Marcin Świetlicki’s poem <i>For Jan Polkowski</i>	89
--	----

MARIAN STALA

Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... ..	105
--	-----

KRZYSZTOF KOEHLER

O’Harism	123
----------------	-----

MARCIN ŚWIETLICKI

Koehlerism	125
------------------	-----

The return

TADEUSZ NYCZEK	
Polkowski <i>redivivus!</i>	131
TOMASZ BUREK	
A story that... Jan Polkowski's <i>Cantus</i>	133
MARIAN STALA	
Lone fire. About the poetic return of Jan Polkowski	139
KRZYSZTOF KOEHLER	
Polkowski's <i>Cantus</i>	147
ANDRZEJ HORUBAŁA	
The return of poetry	155
ANDRZEJ FRANASZEK	
Ravenous prayer of dust	163
BRONISŁAW WILDSTEIN	
From the centre of the mystery. About Jan Polkowski's volume <i>Shadow</i>	171
PAWEŁ PRÓCHNIAK	
Polkowski: in perfect darkness (extracts from the history of poetry)	179
PAWEŁ PRÓCHNIAK	
Gesture of a shadow (notes about <i>Shadow</i> by Jan Polkowski)	189
PAWEŁ PRÓCHNIAK	
Psalm of the abyss (five notes due to <i>Voices</i>)	195
WOJCIECH KUDYBA	
About Jan Polkowski's <i>Voices</i>	199
PRZEMYSŁAW DAKOWICZ	
On the margin of <i>Voices</i> by Jan Polkowski (pages ripped from a notebook)	207
JÓZEF MARIA RUSZAR	
Jan Polkowski's <i>Bitter hour</i>	233

Prose

KRZYSZTOF KOEHLER	
Tracking traces	251
ANDRZEJ HORUBAŁA	
A festival of literature	259
WANDA ZWINOGRODZKA	
The legacy of evil	267
MARIA WOŚ	
So that memory may shine. About Jan Polkowski's <i>Traces of blood</i>	271

WIESŁAW RATAJCZAK	
The shadow of the father	277
WANDA ZWINOGRODZKA	
“For I am from the sad land of Ilots...” [*translation by Catherine O’Neil]	281

Dissertations and interpretations

JACEK TRZNADEL	
Jan Polkowski. Martyr icon of Russia	287
ZOFIA ZARĘBIANKA	
Awakening as the discovery of the inner pulse of darkness	
Jan Polkowski, <i>River</i>	293
STANISŁAW GAWLIŃSKI	
Living by history	
An interpretation of Jan Polkowski’s poem <i>Have you been born, man?</i>	299
JÓZEF MARIA RUSZAR	
Ashes and promises. Mythical Borderlands of Jan Polkowski	
in the poems <i>Pniowo</i> and <i>Ortography</i>	313
WOJCIECH KUDYBA	
Bad places in the poetry of Jan Polkowski	335
KRZYSZTOF KOEHLER	
Jan Polkowski – Polish poet	349
WOJCIECH LIGĘZA	
The separate one. A look at the whole	353

Interview

IZABELA PISKORSKA-DOBRZENIECKA, JAN POLKOWSKI	
Irresistible fancy to speak the truth	
An interview with Jan Polkowski	377
List of first printings	399
Note about the Author (Pol)	403
About the Author	405
Summary	409
Bibliography	411
Index of names	415

Wykaz stosowanych skrótów

Zapis graficzny i interpunkcja wierszy zostały uzgodnione z najpełniejszym wydaniem: Jan Polkowski, *Gdy Bóg się waha. Poezje 1977–2017*, JMR Trans-Atlantyk – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017. Tylko w przypadku znacznych różnic między wersjami poszczególnych utworów posłużono się zapisem pierwotnym, na którym opierali się także autorzy zamieszczonych w tej publikacji tekstów.

- TNJP – *To nie jest poezja*, Wydawnictwo NOWA, Warszawa 1980.
ODD – *Oddychaj głęboko*, Wydawnictwo ABC, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 1981.
OGIEŃ – *Ogień. Z notatek 1982–1983*, Półka Poetów, Kraków 1983.
WIL – *Wiatr i liście. Wiersze*, Wydawnictwo Świt, Kraków 1984 [tom wydany bez wiedzy i zgody Autora; tytuł nadany przez wydawcę].
w84 – *Wiersze. 1977–84*, Puls, Londyn 1986.
DRZ – *Drzewa. Wiersze 1983–1987*, Oficyna Literacka, Kraków 1987.
EZTG1 – *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Znak, Kraków 1990.
EZTG2 – *Elegie z Tymowskich Gór 1987–1989*, rysunki i grafiki: Jerzy Dmítruk, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
CANTUS – *Cantus*, rysunki: Jacek Sroka, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.
CIEŃ – *Cień*, rysunki: Jacek Waltoś, Znak, Kraków 2010.
w87 – *Wiersze. 1977–87*, rysunki: Zbylut Grzywacz, Stowarzyszenie NZS, Kraków 2011.
GŁOSY – *Głosy*, zdjęcia: Maria Gąsecka, Stocznia Gdańska, zima 2008, Biblioteka „Toposu”, Sopot 2012.
ANT – *Antologia*, Kolekcja Hachette, Kraków 2013.

- GG – *Gorzka godzina. Poezje*, rysunki: Jacek Sroka,
Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015.
- ŚLAD – *Ślady krwi. Przypadki Henryka Harsynowicza* [powieść],
Wydawnictwo M, Kraków 2013.
- POLMM – *Polska, moja miłość* [felietony 2013–2014], Wydawnictwo
Pro Patria, Warszawa 2014.

Józef Maria Ruszar

„A wiosną chciałem ciszę nie nicość zobaczyć”

Poeta, poezja i nasz wspólny los

„W mojej epoce już wymieram” – to zdanie wyraża smutną samoświadomość poety, który zdaje sobie sprawę z trudności nawiązania kontaktu z czytelnikiem. Ale myliłby się adresat, sądząc, że chodzi wyłącznie o jakąś nieprzystawalność do epoki, czyli do nowej modnej wizji świata, narzucanej przez młodsze pokolenie¹. Oczywiście, generacje mają swoje kody i artystyczne ideologie, więc z młodymi nieco trudniej się porozumieć, ale przecież banalny podział na starych i młodych nie jest ani głównym, ani jedynym problemem. Teoretycznie wspólnota pokoleniowego losu zezwala na porozumiewanie się bez słów, ale także sporej grupie rówieśników Polkowskiego nie jest łatwo zaakceptować pewną zasadniczą odmienną i niezmienną jego postawy. Tyle że – jeśli nie zepchnęli ideałów i postaw własnej młodości głęboko, do najniższego

¹ Trudno się dziwić, że młodszy, postmodernistyczny krytycy, z ciągłości poezji Polkowskiego czynią zarzut, uważając, że twórca winien zmienić poetykę na bardziej prywatną i indywidualistyczną, bo zajmowanie się losem wspólnym jest „irytujące”. Dlatego autorka recenzji poświęconej drugiemu tomowi, jaki wyszedł po długim milczeniu poety, pisze: „*Cień* zyska uznanie tych wszystkich, którzy oczekiwali, by Polkowski pisał tak, jak miał to w zwyczaju robić w latach 80. Dla tych, którzy uznali *Cantus* za znaczącą i pozytywną przemianę, lektura najnowszego tomu będzie i męcząca, i irytująca. Wprawdzie Polkowski stara się odtworzyć i utrwalić w swych wierszach ważne, osobiste wydarzenia, dać wyraz temu, co jest już cieniem, co istnieje tylko w pamięci, ale niestety zadanie to nie udaje mu się zupełnie. A nie udaje się dlatego, że między wiersze, które miały być intymne i osobiste, wplata znowu – nie potrafię zrozumieć dlaczego – utwory takie jak *Wolfgang Amadeusz M. czy „Jesienią spadają wiatry”*. Kazimierz Wierzyński. Przygniatający patos pojawia się zresztą nie tylko w utworach dotyczących ważnych zjawisk kulturowych i historycznych, przenika także te, które miały zapewne tworzyć indywidualną historię podmiotu”. J. Tabaszewska, *Niezmienny Jan Polkowski („Cień”)*, E-splot, 2011, <http://www.e-splot.pl/-index.php?pid=articles&cid=1265> [dostęp: 30.06.2017].

kręgu swej podświadomości – nie będzie to przypomnienie powodem do radości i satysfakcji. Rozliczenia mogą być gorzkie. To nie przypadek, że Dante na dnie zaświatów umieścił zdradę bliźniego (i siebie samego).

Kwestia wierności i zaprzaństwa należy w poezji autora *Oddychaj głęboko* do najbardziej ważkich. Liryka Jana Polkowskiego często pyta o nie bliźnich, a nawet Boga! Przykładem wiersz „*Nie znam tego człowieka*” (TNJP/ODD), który kończy się dramatycznym pytaniem: „*Nie zaparłeś się mnie Galilejczyku?*”. Do tego wątku przyjdzie jeszcze wrócić. W czasach wielkiego opuszczenia Boga przez ludzi i wielkiej samotności człowieka prowokacyjność tego pytania nie jest czymś przypadkowym, nawet jeśli istnieją bolesne powody, by sądzić, że „Bóg się waha”, czy świat zasługuje na dalsze istnienie.

Po czterdziestu latach tworzenia poezji przyszedł czas – przynajmniej częściowych – podsumowań. Nie jest od nich wolny sam poeta, który (wzorem mogą być *Liryki lozańskie*) nie bez ironii przyznaje, że nie wszystko ułożyło się zgodnie z młodzieńczymi planami: „Miałem zostać lekarzem a zostałem starym człowiekiem” (***) [*Kosmyk siwizny skręcony na palcu*], CANTUS). Towarzyszyła tym przekształceniom krytyka. Prezentowany zbiór recenzji i rozpraw historyków literatury obejmuje niemal czterdzieści lat „poznawania Polkowskiego”: od pierwszych odczytań (Stanisław Barańczak, Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Marian Stala), a właściwie powitań nowego poety na literackim Parnasie, przez recenzje z najnowszych publikacji, od tomu *Cantus* po *Gorzką godzinę*, aż po historycznoliterackie szkice i interpretacje prezentowane podczas Warsztatów Herbertowskich w listopadzie 2016 roku². Jak łatwo zauważyć, poeta wzbudził entuzjazm swym debiutem³, a potem okrzyk-

² W niniejszej publikacji: S. Gawliński, *Życie historii. Interpretacja wiersza Jana Polkowskiego. „Czy narodziłeś się, człowieku?”*; W. Kudyba, *O „Głosach” Jana Polkowskiego*; J.M. Ruszar, *Popiół i obietnica. Mityczne Kresy Jana Polkowskiego w wierszach „Pniowo” i „Ortografia”*. Interpretacyjny charakter mają ponadto analizy publikowane w czasopismach fachowych, jak te: Z. Zarębianki *Przebudzenie jako odkrycie pulsu wewnętrznej ciemności. Jan Polkowski, „Rzeka”* oraz Jacka Trznadla *Jan Polkowski. Męczeńska ikona Rosji*.

³ Opinie te były prezentowane w pismach tak zwanego drugiego obiegu, związkowych w czasie „karnawału Solidarności” albo na emigracji. Uznanie dla młodego poety wyrazili między innymi: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Marian Stala, Marek Zaleski i Grażyna Halkiewicz-Sojak (patrz w niniejszym zbiorze), a także Stanisław Barańczak (tenże, *Wyobraź sobie, że piszesz po polsku* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelotu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn

nięto go najwybitniejszym poetą stanu wojennego, co było prawdą, ale jednocześnie formułą poniekąd z premedytacją zamykającą go w zbyt wąskiej perspektywie. Bardzo szybko okazała się ona niewystarczająca – nie tylko dlatego, że z dziewięciu wydanych dotychczas tomów zaledwie jeden (i to trzeci w kolejności!) związany był z tą ważną cezurą polityczną i mentalną pod koniec xx wieku⁴. Już Stanisław Barańczak zauważał wielopłaszczyznowość tej poezji, która łączy doświadczenie osobiste z losem Polski, historią naszej części Europy oraz odwieczną walką ludzkiego cierpienia z potęgą nadziei. Ta wstępna kwalifikacja w ogóle nie straciła na aktualności. Obecnie dysponujemy już całościowymi, choć na razie w formie artykułów, a nie monografii, objaśnieniami czterdziestoletniej twórczości autora tomu *To nie jest poezja*.

Zbiór recenzji, szkiców i interpretacji został ułożony zasadniczo według klucza chronologicznego: od najwcześniejszych rozpoznań poezji Polkowskiego (*Początki*) po recenzje z ostatnich tomów (*Powrót*), przy czym z pierwszych lektur wyodrębniona została polemika z połowy lat 80. wokół sporu o poetykę angażującą ówczesną młodzież literacką (*Historia pewnego sporu*). Nieporozumienia związane z tą dyskusją rzeczowo objaśnia Dariusz Pawelec w tekście *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”*. Wydaje się, że ówczesna kontrowersja ma już tylko czysto historycznoliterackie znaczenie, głównie z powodu nierozstrzygalnej kwestii, jaką jest wyższość intymności (prywatności) poezji lirycznej nad odczuwaniem losu wspólnoty czy też wysokiego stylu⁵. Jak wiemy z praktyki poetyckiej Polkowskiego, można odczuwać swój los indywidualny jako część dziejów rodziny i historii Narodu jednocześnie. Zresztą miłość (i związana z nią wier-

1988; tenże, *Niewidzialna ojczyzna* [w:] tegoż, *Przed i po...*). Niestety, wydawca nie uzyskał zgody na przedruk szkiców krytycznoliterackich Stanisława Barańczaka od Wydawnictwa a5, a kontakt z wdową po S. Barańczaku okazał się niemożliwy.

4 W niniejszym wydaniu tomy *To nie jest poezja* oraz *Oddychaj głęboko* zostały połączone, dlatego że druga publikacja stanowiła rozszerzoną wersję pierwszej i część wierszy się powtarza. Taki stan rzeczy wynikał z okoliczności historycznych, to znaczy ze specyfiki życia podziemnego i publikowania poza cenzurą w PRL. Jan Polkowski był pierwszym poetą, który zdecydował się debiutować w tak zwanym drugim obiegu (publikacje bezdebitowe), a więc nielegalnie z punktu widzenia komunistycznego prawa.

5 Najpełniejszą poetycką odpowiedzią na propozycję Świetlickiego wydaje się wiersz *** [*Więc jestem ja*] z tomu *Cień*, choć temat pojawia się w wielu innych wierszach tego tomu, na przykład w *** [*Żyć tylko w pojedynczym losie*].

ność) w poezji autora *Gorzkiej godziny* nie jest czymś, co się wybiera. Jej paradoks polega na tym, że jest się uprzednio wybranym:

Myślałem że wybieram lecz tylko uległem
 Na początku początków wybrał mnie psalm matki
 jej śpiewu dom ruchomy wsunął mi za pazuchę
 przeznaczenia węzeł
 wieczny wiatr
 (***) [*Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu*], GG)

To bardzo ewangeliczna sytuacja, o której jeszcze będzie mowa.

Czwarta część wyboru recenzji poświęcona jest prozie i publicystyce Jana Polkowskiego, który jest także autorem powieści *Ślady krwi* oraz felietonów literackich i politycznych *Polska, moja miłość*. Ostatnia część antologii to szkice przekrojowe oraz interpretacje poszczególnych wierszy, jak *Rzeka* (CANTUS) Zofii Zarębianki, *Carskie wrota* (DRZ) Jacka Trznadla, *Czy narodziłeś się, człowieku?* (TNJP/ODD) Stanisława Gawlińskiego oraz *Pniowo* (CANTUS) i *Ortografia* (GG) Józefa Marii Ruzsara, a także historycznoliterackie rozprawki, jak *Złe miejsca w poezji Polkowskiego* Wojciecha Kudyby, mówiące o historii pełnej przemocy. Podsumowujący charakter mają również szkice Krzysztofa Koehlera *Jan Polkowski – poeta polski* i Wojciecha Ligęzy *Osobny. Spojrzenie na całość*.

Wierność to długa opowieść

W czasach młodości poety historyczna rzeczywistość (totalitarna praktyka, to znaczy fizyczna przemoc i nowomowa jako przemoc duchowa) utrudniała zaufanie do słowa. Według Polkowskiego dramat języka nie przewyższał dramatu narodu, ale – sam będąc narzędziem zniewolenia – stawał się tym samym ofiarą kalekiej rzeczywistości. Marna codzienna egzystencja w połączeniu z podwójną opresją obniżała potencjał mowy, utrudniała porozumienie i przeczyła wartości człowieka, skazanego na podrzędną, bo przedmiotową, rolę. Codzienne strach i udręczenie w odpowiedzi żądały uważnego odmierzania słowa, aby nie stało się frazesem, pochopnym pocieszeniem lub zastępczym działaniem. Nie tylko oficjalna propaganda wykoślawiała sens mowy i nakazywała podejrzliwie przyglądać się publicznym wypowiedziom (co czynili poeci Nowej Fali). Kłamstwo torowało sobie drogę do mowy

prywatnej, codziennej. Tymczasem ojczystemu językowi należy się szczerść i wierność – tylko one potrafią uratować współodczuwanie i solidarność z bliźnim, sugerował poeta. Kiedyś, za czasów PRL, fałszowanie języka uzasadniało przemoc i samo w sobie było najgroźniejszą z odmian przemoc, stąd stwierdzenia:

Rozumiem wszystko słowo po słowie
ale to nie jest język którym mówię.
Jest tak jakby wszyscy byli niemi a ty mówisz do mnie
pełen lęku że jesteś ostatnim któremu nie wydarto języka.

I dlatego prośba, czy może raczej apostrofa, do języka miała charakter patetyczny, jak w dalszej części tego wiersza:

Powiedz wolno jeszcze raz
jeszcze Polska nie zginęła
słowo po słowie

podejdz okaleczony
wespzyj mnie
pustko.

(*** [*Rozumiem wszystko słowo po słowie*], TNJP/ODD)

Lojalność wobec języka i wobec własnej kultury (czyli polskiej i europejskiej zarazem) jest odpowiedzią nie tylko na praktykę totalitaryzmu – łatwą do zauważenia, bo jawną. W ostatnich tomach, wydanych w III Rzeczypospolitej, kłamstwo i nieuczciwe słowa pojawiają się bez towarzyszącej im fizycznej opresji – zło świata inteligentniej realizuje swoje cele, atakując bełkotem albo przemilczeniem. „Cielec ciszy” z wiersza *** [*Pod gładką skórą greckich amfor*] (GG) jest teraz trudniejszy do nazwania od fizycznego zniewolenia i biologicznego unicestwienia, a nihilizm czai się nawet w wielkich dziełach kultury, co poeta zauważył jeszcze w czasach PRL:

Ale nicość może także przebywać w najdoskonalszych kształtach
katedry w Chartres lub Beauvais słodko jak jęczmień kiełkować
w zdaniach filozofów wyciekać spod twarzy Rembrandta.
Jest także sobą ozdobiona w ornamenty czerwonych dębów
girlandy więźniów wypełniona kwartetem „Pstrąg” Schuberta
sepiowymi portretami dyskretnie zaszczytujących.

(*** [*Nawet na chwilę nigdy ani w przeszłym ani w przyszłym życiu*], DRZ)

Nicość atakuje w martwej ciszy pojawiającej się po przemilczeniu żywych i umarłych. Pogrzebanie w zbiorowej niepamięci dotyczy przeszłości: wielkiej tradycji grecko-rzymsko-chrześcijańskiej, zapisanej w dziełach wiecznych. Żyjących pozbawia się oparcia i eliminuje, zagłuszając dobro, piękno i prawdę. Tylko poezja jest w stanie uśmierzyć ból, a także bandażami wersów opatrzyć rany zadane złym i wypranym z wartości słowem. Wiara w uzdrawiającą moc języka, nawet żywiącego się tym, co jest realnie dookoła – a więc złem i dobrem, wzniosłością i nędzą – jest znakiem herbowym poezji Polkowskiego, poczynając od pierwszego do ostatniego tomu jego wierszy, w którym znajdziemy całą serię wierszy o języku. Język nie był nigdy w poezji Polkowskiego polem podejrzeń, lecz – dzięki oczyszczeniu z plugawego błota publicznego użycia – umożliwiał pakt z czytelnikiem, zwłaszcza tym, który podziela uwielbienie poety dla piękna polszczyzny. Polkowski, podobnie jak Zygmunt Kubiak, kocha możliwości polskiej mowy wzbogaconej mocną dawką klasycznej łaciny. Niezbrukane słowo poety, czerpiące siłę z Kochanowskiego i Mickiewicza, jest w stanie prawdziwie opisać całą urodę zmysłowego świata, rzeczywistość snów i marzeń oraz lęki i grozę żywiołów historii, a także najtkliwsze uczucia do żony i dzieci.

Atak nicości, wykorzenienie i obcość w świecie (***) [*w mojej epoce już wymieram*], GG) nie są wynikiem abstrakcyjnego lęku nieokreślonej metafizyki, ale zostały ufundowane na codziennym doświadczeniu realnego zła: najpierw komunizmu, a obecnie nihilizmu i pogoni za tysiącem rozreklamowanych rzeczy (najczęściej zbytecznych zresztą). Wskazanie na kalekę egzystencję jako przyczynę skarlenia mowy i płaskiego odczuwania świata powoduje, że etyczna wartość życia w poezji Polkowskiego nie zamyka się w formule pozbawiania godności i szans na samostanowienie w totalitarnym ustroju, ale zwraca współczujące spojrzenie na inne – poza przemocą – działania i mechanizmy wymierzone w dostojność mowy i godność życia człowieka. To im – słowom i ludziom – trzeba pozostać wiernym, choć „*wierność to długa opowieść*” (*Niech przepadnie zgiełk*, DRZ), więc nieustannie trzeba podejmować wysiłek. W przypadku Polkowskiego zobowiązanie ma specjalny odciśnięcie, któremu na imię Kresy.

Najpowszechniejsze rozumienie „pamięci Kresów” odnosi się do wydarzeń związanych z drugą wojną światową, okupacją sowiecką, hitlerowską, ponowną okupacją sowiecką i zainstalowaniem rządów komunistycznych w Polsce oraz przyłączenia ziem dawnej Rzeczypospolitej

do ZSRR. W przypadku Polkowskiego, którego rodzina przez trzysta lat żyła życiem polskiej szlachty na Wileńszczyźnie, mowa więc o wywózkach, niebezpieczeństwie ze strony litewskich nacjonalistów, pierwszej fazie Akcji „Burza”, zdobyciu Wilna i podstępny aresztowaniu żołnierzy AK oraz o wywiezieniu ich do lasów w okolicach Kaługi na Uralu – tego rodzaju wspomnienia zawierają wiersze: *Rok 1940, Zdzisław Chmielewski wędruje przez Azję* (OGIEŃ), *Podróż do Święcian i Pniowo* (CANTUS), *Ortografia* oraz *** [*Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu*] (GG). Ale ten pierwszy okres, rozumiany wąsko, mówi jedynie o zbrodniach i gwałtach Armii Czerwonej, hitlerowcach i szaulisach, deportacjach i obozach pracy – czyli kończy się gdzieś w 1945 lub 1946 roku – a jest to historia słabo udokumentowana, choćby z powodu kiepskiego dostępu do rosyjskich, a nawet litewskich archiwów. Dlatego trudno policzyć straty ludzkie i materialne, a nasze myślenie o tragedii skazane jest na nieprecyzyjne szacunki i pamięć jednostek.

Tymczasem fizyczna eliminacja nie jest jedyną krzywdą! Samo istnienie kresowego stylu życia i obyczaju, a także wkładu Kresów w kulturę polską, podobnie jak zbrodnie z połowy XX wieku były tematem tabu przez cały okres komunizmu i próbowano wymazać je z historii. Jednym ze sposobów eliminacji było zakłamanie językowe: na przykład ojciec Polkowskiego (jak tysiące innych) był „repatriantem”, choć jako żywo nie wracał na swoją ojcowiznę, lecz był z niej wygnany! Tak słowo zadawało kłam realiom. Przez wiele lat przeżycia rodzin ze Wschodu należały do historii oralnej, prywatnej, bo pozostawały jedynie w pamięci jej uczestników i ich potomków. Obecnie są to poniekąd dzieje rekonstruowane z przekazów i przywracane zbiorowej, publicznej pamięci – jest to tak zwana żywa historia⁶, a wymieniony cykl wierszy dotyczących losów rodziny Polkowskich zalicza się do tej kategorii:

Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu
w cerkwi Uralu liczą wrzody odmawiając różaniec
w imperium londyńskiego deszczu gniją ich włosy i sny

⁶ Jest to obecnie ważna dziedzina badań historyczno-socjologicznych, związana także z badaniami nad pamięcią (patrz: A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013; E. Domańska, *Historia egzystencjalna*, Warszawa 2012; M. Halbwachs, *Společne ramy pamięci*, Warszawa 2008; L.M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008; J. Prokop, *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994; B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006).

w zakolu Wilii patrzą jak spławik zanurza się w pamięć
z bochnem domu piosnkami i wszystkim co było

Rósł czas gdy niczego nie zabiera się ze sobą
zdążyć można widok z okna zwinąć w rulon
wepchnąć razem z całym światem za pazuchę
między nuty jaskółcze co na liniach
obozowych drutów piszą hymn

Ojciec w litewskich lasach służył w zwiadzie konnym
by wykryć wroga na czujnej klaczy gnał przez wioskę
wolny – uwieczniony na celowniku karabinu
przez artystów z Berlina bogonośców z Moskwy –
za pazuchą miał tylko bezdomny dym.

(*** [*Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu*], GG)

Zagadnienie prywatnej pamięci, zawartej w wierszach Polkowskiego – nie tylko w kontekście Kresów, ale polskiego losu w ogóle – jeszcze czeka na swe opracowanie, ze szczególnym uwzględnieniem wynikających z niej nakazów lojalności wobec miejsc i ludzi.

Zobowiązanie wierności (jako odpowiedź na plugawienie pamięci) odnosi się zresztą do całego świata, bo czułością obejmuje także przyrodę i przedmioty, a nie tylko bliskich. Tak wszechobejmująca odpowiedzialność skutkuje często patosem i niemal religijną ekstazą wobec drzew oraz dzikich i domowych zwierząt. Trzeba przyznać, że trochę zagadkowa jest ta bliskość, przynajmniej dla mieszczuchów, a może nawet obca i niezrozumiała? Zdumiewa zażyłość, jakieś tajemne porozumienie, miłość i podziw dla tego, co żyje obok człowieka i albo jest po prostu osobne i niezależne (czy to jest główna przyczyna fascynacji?), albo – jak psy – obdarza człowieka „nieludzką miłością”⁷. Nieludzką, a więc jaką? Przyzwyczailiśmy się używać tego określenia pejoratywnie, a przecież w ostatnich wierszach Polkowskiego jest to najwyższy stopień pochwały. I jeszcze jedno: witalizm przyrody jest jednocześnie w jakiś sposób modelowym istnieniem, przykładem trwania, symbolem życia, uporczywej egzystencji – wbrew ludzkiej historii. Najbardziej charakterystyczny pod tym względem jest tom *Drzewa*.

7 Określenie pochodzi z niepublikowanego wiersza *Wolni od miłości* (wiersz czytany przez poetę na wieczorze autorskim 20 czerwca 2017 roku).

Powtórne zakorzenienie w świecie przyrody owocuje wierszami poety, który przecież dorastał w Nowej Hucie – miejscu, które kojarzy się z wielkim przemysłem, a nie z łagodnymi pagórkami Tymowej, która przez ostatnie trzydzieści lat była odskocznią i wytchnieniem od miejskiego gwaru, a „od dwóch zim” jest miejscem półpustelniczego życia poety:

Dwie zimy minęły odkąd zaległem na zboczu niewielkiej góry
przeciętej siedemnastoma zakrętami
gminnej drogi⁸.

Wydaje się, że przyroda – fakt, że już w ogromnym stopniu udomowiona, a w każdym razie bliska i niezbyt groźna – jest przede wszystkim дарowanym pięknem. To uroda świata wskazuje na piękno i dobro Stwórcy, mniej wyraziście obecnego w świecie kreowanym przez ludzi (tu raczej stoi na pozycji przegranej, jak by się można było domyślać). Graby i buki albo czerwona sosna – po pierwsze – są, a ich twarde istnienie nie może być podważone żadnym sprytnym wybiegiem, żadną sofistyką, a po drugie – symbolizują nie tylko pęd życia i witalną siłę, ale również sojusz nieba i ziemi. Las Polkowskiego, ale także marny zagajnik-samosiejka wyrosły na miejscu spalonego dworu w litewskiej miejscowości Pniowo (*Pniowo*, GG) przyszywa wielomilionową nicią garbate wzgórza i odległe chmury, kojąc ludzkie poczucie pustki i osamotnienia w historii, która wydaje się opuszczona przez wygnanego Boga. Kontemplacja przyrody nie ma nic wspólnego z biernością, bo daje siłę do czuwania. Poezja, skoro jest cierpliwą wiernością, przekonuje Polkowskiego, to nieustanne czuwanie, by nie szczeł język i nie umarła pamięć.

Nadzieja bez złudzeń

Dziwna siła bije z tej poezji – niespotykana pewność własnych racji wyłuszczanych spokojnie, ale mocnym głosem, bez zbędnej wrzawy i retorycznych uniesień, acz nie bez patosu, gdy mowa o tragicznym losie. Nie ma w niej łatwych pocieszeń – przeciwnie, dobro rzadko zwycięża i czyni to z wielkim trudem, kosztem wielu ofiar i wyrzeczeń. Ale przecież nie jest to wizja katastroficzna, przepojona beznadzieją.

⁸ *Dwie zimy* (jak wyżej).

Wewnętrzna siła tej poezji nie dopuszcza rozpacz. I – kolejna nie-spodzianka – Polkowski występuje tu w wielogłosie, a nie jako solista, choć wydawać by się mogło, że poeta z natury dba o głos osobny, a nie poszukujący wspólnych brzmień.

Własny ton nie przeszkadza harmonizowaniu dialogu z głosem wielu poetów wspólnego losu – zwłaszcza Polaków i Rosjan, dzielących koszmar XX wieku. Wspólnota z nimi nie opiera się na podobieństwie lirycznych reportaży dokumentujących jedność czy podobieństwo biegu wydarzeń, choć sceny z kresowego życia muszą zdradzać pokrewieństwo nawet z Mickiewiczem, a nie tylko Mandelsztamem, który miał mniej szczęścia od ojca poety, skoro z łagru nigdy nie wrócił. Hart ducha nie znajduje racjonalnego wyjaśnienia, a nadzieja – pojawiająca się dyskretnie, jakby zawstydzona swą jasnością na ciemnym tle – przychodzi nie wiadomo skąd, jakby była aniołem wysłanym wraz z przychodzącym świtem. Status tej ufności nie jest jasno określony. Jeśli już, to prześwituje przez negację, wyraźne zagrożenie – jako odpowiedź na ból niszczenia kruchego piękna i dobra zagrożonej tradycji oraz języka:

Mówił poeta i szedł za nim
Złoty drapieźnik — cielec ciszy
A krzyk i czasu kurz pokrywał
Pustoszący szlak polszczyzny.

(*** [Pod gładką skórą greckich amfor], GG)

W wierszach powstałych już w wieku XXI objawia się troska o niszczący dorobek europejskiej kultury, poniewieranej, wyśmiewanej albo świadomie niszczonej w imię ideologii nicości. Ten motyw, w polskiej poezji wspólny dla Miłosza, Herberta i Różewicza, podszyty jest strachem, że wygnany z Europy i tylekroć zdradzany Bóg, naprawdę sobie poszedł. Przerażająco jałowa pustynia – oto wizja Europy, czająca się nawet w pięknie katedry w Chartres i w portretach Rembrandta, bo współczesność potrafi zarazić nicością cały dorobek pokoleń. Europejskie dzieła sztuki – zdawałoby się, nieśmiertelne – oniemiały? Była o tym mowa wcześniej, już w latach 80. Nowy wiek jest świadkiem tego, jak opuszczone świątynie przeszły we władanie Złego:

Za wybitymi oknami i resztkami drzewi
zmurszałe niespełnione losy stęchły smród
moczu i skłębione ludzkie
śmieci.

Na ścianie wśród ordynarnych rysunków zakłęb
i nie wysłuchanych wyznań wyblakły ślad
po krzyżu.
W prześwicie wibruje żarłoczna modlitwa
kurzu. W migocącym witrażu ognia tańczy
lekko uniośszy dłonie
prawie niewidzialny
diabeł.

(*** [*Za wybitymi oknami i resztkami drzwi*], CANTUS)

W dominującej narracji początku XXI wieku przeważa nietzscheańska nadzieja na „śmierć Boga”, przez co rozumie się wyzwolenie od świętości, hierarchii i zewnętrznych nakazów oraz szansę na dorosłość, pełnię i odpowiedzialność człowieka – twórcę wartości. Czy naprawdę można zabić albo przynajmniej wygnać Boga? I czy Bóg może sobie pójść, tak jak chcieliby niektórzy prorocy nihilizmu? Bo przecież istnieje obawa, że zostanie na zawsze wygnany, to znaczy zapoznany. Wczesny wiersz zatytułowany „*Nie znam tego człowieka*” (TNJP/ODD) kończy się dramatyczną kwestią:

Wyraźnie słyszę pianie koguta
nie przesłyszałem się
w środku betonowego ogrodu pieje
niewidoczny dla mnie.
Zapisuję to zastygam nasłuchuję
lecz ktoś moją ręką pisze dalej:
Nie zaparłeś się mnie Galilejczyku?
(Boisz się?)

Aluzja do historii zaparcia się Piotra, zawarta w tytule, podkreślona została przywołaniem innych okoliczności, nieco uwspółcześnionych w stosunku do opisanych w Ewangelii św. Mateusza. Porównanie własnej postawy do słabości Piotra – skały, na której Jezus obiecał zbudować swój Kościół – ukazuje dramat wierności i słabego ducha. Sumienie budzi sumienie, kiedy jesteśmy nie dość solidarni z bliźnim. Ale co ma znaczyć drugie pytanie, umieszczone w nawiasach? I kto zadaje pierwsze, a kto następne? Od odpowiedzi na te kwestie zależy rozumienie wiersza. Czy pierwsze pada z ust poety? Czy drugie jest odpowiedzią w formie pytania, daną przez Jezusa, czy też jest to *soliloquium*, w którym poeta sam sobie uświadamia obawę, że banicja jest możliwa i Bóg-Człowiek odwróci się od ludzi? Jeśli pyta Jezus, to sprawdza odwagę kogoś, kto

jest świadom zagrożenia. Jeśli mamy do czynienia z monologiem wewnętrznym, to poeta stara się dookreślić własną postawę.

Pozostaje jeszcze pytanie, czy dramat ewentualnego zaparcia się Jezusa jest jakimś bluźnierstwem, czy wynika z wnikliwej lektury Ewangelii? Na pierwszy rzut oka jest to sprzeciw lub wątpliwość wobec Boskiej deklaracji na temat nigdy niegasnącej, nigdy nieopuszczającej, zawsze wiernej miłości. Ale przecież u św. Mateusza czytamy też taką oto wypowiedź – przepowiednię, ostrzeżenie i poradę zarazem:

Nie bójcie się tych, którzy zabijają ciało, lecz duszy zabić nie mogą. Bójcie się raczej Tego, który duszę i ciało może zatracić w piekle. Czyż nie sprzedają dwóch wróbli za asa? A przecież żaden z nich bez woli Ojca waszego nie spadnie na ziemię. U was zaś nawet włosy na głowie wszystkie są policzone. Dlatego nie bójcie się: jesteście ważniejsi niż wiele wróbli.

Do każdego więc, który się przyzna do Mnie przed ludźmi, przyznam się i Ja przed moim Ojcem, który jest w niebie. Lecz kto się Mnie zaprze przed ludźmi, tego zaprę się i Ja przed moim Ojcem, który jest w niebie (Mt 10,28–33).

Wbrew tradycyjnym wyobrażeniom każda minuta naszego życia jest dniem sądu i „koniec czasów” jest zawsze z nami: w każdej chwili grozi nam słabość, której konsekwencją jest brak wierności. Nieustannie jesteśmy poddawani próbie. Wiersz nie powstał w historycznej próżni ani na księżycu, lecz w późnych latach 70. schyłkowego PRL, kiedy wierność bliźniemu łączyła się z realnym strachem o własne życie, potencjalnym więzieniem lub przynajmniej poważnymi kłopotami. Pytanie o wierność to historia długa, trudna, uciążliwa i naznaczona zdradą. Historyczne wyjaśnienia są jednak zbyt wąskie. Heroizm tamtych lat powoduje, że niekoniecznie jasno czujemy, że dzisiejsza pokusa zaprzaństwa wcale nie jest słabsza, a tylko ładniej opakowana. Dlatego wymaga większej czujności, większego hartu ducha i psychicznej odporności na ułudzielską perswazję.

Wcielenie poetyckiego słowa

Liryczna technika Polkowskiego umożliwiająca wejście w cudzą skórę i mówienie z wnętrza bohaterów najpełniej objawiła się w tomie *Głosy*, zbudowanym z wypowiedzi żywych i martwych ofiar Grudnia '70. Powstałe wiersze w przejmujący sposób przekazują cierpienie nie tylko zamordowanych, ale także ich rodzin: matek, ojców, rodzeństwa czy

dzieci, które zostały same ze swym brakiem – dotkliwą nieobecnością bliskich. Cierpienie jest tu nie tylko wszechobecne, ale przede wszystkim długotrwałe, uporczywe i nieznajdujące ukojenia w przemijaniu codzienności. Wbrew przysłowiu czas nie goi ran. Z czysto technicznego punktu widzenia zapis nieistnienia jest najtrudniejszy, bo odpowiednio dobrana poetyka musi przedstawić nicość, konkretną pustkę reprezentowaną przez niezagospodarowane uczucia, nieobecne gesty, cienie dawnej miłości, czyli doznawanie niewyrażalnej, lecz dojmującej nieobecności. Inaczej mówiąc: dla empatii musi się znaleźć przekonującą formę, aby nie była jedynie prywatnym doświadczeniem poety, ale by stała się naszym udziałem.

Głosy Polkowskiego są przede wszystkim tragedią rodzinną – tak potworną, tak poruszającą, że – jak dotychczas – nie ośmieliłem się o tych wierszach pisać⁹. Zbyt wielkie wywołują we mnie poruszenie, abym mógł zdobyć się na recenzencki dystans, analizę stylu i strategii budowania poetyckich napięć. Co jest kamieniem węgielnym sukcesu *Głosów*? Wcielenie i temat. Poeta usunął się w cień, oddając się swoim bohaterom tak, aby go nie było, aby zniknąć w ich umęczonych ciałach i zmaltretowanych duszach. A tematem tomu są pojedyncze ludzkie tragedie, a nie dramat narodowego zaprzaństwa czy publiczna czelność morderców (skądinąd „ludzi honoru”). Historia, zwłaszcza ta pisana dużą literą, właściwie wyparowała i został pojedynczy człowiek ze swoim osobistym cierpieniem. Te dwa elementy stanowią o niezwykłości zbioru w twórczości Polkowskiego, jak i o odrębnej pozycji tomu w historii polskiej literatury współczesnej.

Opłatek Wigilia mama w popielatej sukni
kładzie jak każe zwyczaj dodatkowy talerz
przy pustym krześle. Patrzy nieruchomo
przez nas i drżące powietrze barszcz rybę
i siano gałęzie jodły przez ściany spowite mrozem
na drogę z białego kamienia i pochyloną postać
upadającą pod ciężarem nieuniknionej zdrady.

Brat? (1958–?)

(*** [*Opłatek Wigilia mama w popielatej sukni*], GŁOSY)

9 W niniejszym zbiorze tom recenzują Przemysław Dakowicz, Wojciech Kudyba oraz Wojciech Ligęza.

Jeszcze o etyce i poetyce: ks. Józef Tischner w *Etyce solidarności*¹⁰ tłumaczył solidarność obrazami i słowami wziętymi z Ewangelii: „Jedni drugich brzemiona nieście”. W tym sensie wyręczając ofiary, czy tylko wyrażając ich ból, poeta wcielił ideę solidarności: podjął cudze brzemie. A w sensie tradycji poetyckiej – wystąpił jako chór Antygon. *Głosy* to Antygona rozszczepiona na matkę, siostrę, narzeczoną, żonę, brata, ojca, syna – ludzi kochających, naznaczonych pamięcią i bólem utraty – żalem skierowanym nawet przeciwko umarłym, a nie tylko oprawcom. Ułamkowy charakter wiedzy o tych, co zginęli, i o żywych, którzy usychają z żalości, odzwierciedla niedoskonałość percepcji obolałej duszy, która jest za mała, by pomieścić tyle smutku. Czym innym jest tragedia społeczna czy polityczna, a czym innym klęska osobista, dojmujący brak, przyzywany nieustająco, a za każdym razem z innej perspektywy. Bohaterowie tomu mają żal do świata i ludzi. I nie zawsze pretensje skierowane są pod adresem oprawców – czasami wręcz do ofiar, co brzmi jeszcze tragiczniej:

Kochany Tato strasznie cię nienawidziłem
dlatego że ciebie nie było a reszta świata była.
Pewnie także dlatego że dopiekała bieda.
Pomagał nam wujek parafia sąsiedzi.
Gdy podrośłem zbierałem butelki szmaty i złom.
Jedliśmy wodziankę zacierki ziemniaki
ziemniaki ziemniaki. Nienawidziłem Ciebie
bo byłeś gdzie indziej i nie troszczyłeś się o nas.

(*** [*Kochany Tato strasznie cię nienawidziłem*], GŁOSY)

Oto najbardziej niespodziewany ton tej fugi cierpienia, jakim jest zbiór *Głosy*. Wobec takiego doświadczenia stajemy bezradni. O czym mówią ofiary? Na co się skarżą? Na brak, na niemożliwą realizację miłości. Bo nie ma i nigdy już nie będzie przeżycia czułości ojcowskiej lub synowskiej miłości, bo nie zrealizuje się marzenie, by choćby na chwilę „przysiąc na piasku” albo przeżyć razem jakąkolwiek, choćby najbanalniejszą chwilę. Nieobecność zwyczajnego życia, a nie jakichś nadzwyczajnych marzeń czy przygód okazuje się największą stratą. Kto może zwrócić niebyłe macierzyństwo?

¹⁰ J. Tischner, *Etyka Solidarności*, Kraków 1981.

Celność i precyzja poezji

Przedstawiając zawodowe zainteresowanie poezją Jana Polkowskiego, warto może zadać sobie pytanie, dlaczego czytamy wiersze? I dlaczego wybieramy właśnie poezje Jana Polkowskiego? Kiedy czytamy nie tylko z powodu wykonywanej profesji, ale dla samych siebie, dla własnej radości rozmowy z poetą? Odpowiedzi muszą być z natury rzeczy indywidualne, niech więc dozwolone będą wyznania osobiste wydawcy i redaktora niniejszego tomu, które być może pokrywają się z odczuciami innych czytelników.

Można zasadnie przypuszczać, że w prywatnej lekturze wybieramy wiersze egzystencjalnie ważne, a więc takie, które przy wszystkich urokach i maestrii formy celnie komunikują nam istotne doświadczenie egzystencjalne. Słowa „egzystencjalne” używam z pewnym wahaniem i z obawą, że może dojść do jakiegoś nieporozumienia. Nie chodzi o nawiązanie do egzystencjalizmu czy innej konkretnej filozofii, lecz o zwykłe życie w jego pięknie i trudzie, radości i zwątpieniu, chwilach ekstazy i codziennym zmęczeniu; życie aż za dobrze znane w swej monotonii, a jednocześnie przepełnione tajemnicą. Powołaniem takiej – egzystencjalnie ważkiej – poezji jest precyzja. Paradoksalne to stwierdzenie, skoro mowa o obcowaniu z metaforą, z nie zawsze jasnym obrazem lub nieoczekiwanym porównaniem – a więc formami perswazji z definicji nieuchwytnymi albo wielorakimi, podatnymi na niejednoznaczną interpretację. A mimo to wiemy, że właśnie zaskakująca „niepewna jasność tekstu” (wyrażenie Zbigniewa Herberta) jest w stanie zawładnąć naszą wyobraźnią tak mocno, że oto odkrywamy niezwykłą jego celność.

Często więc nasz podziw, zdumienie i zachwyt wywołuje przedziwna celność poezji! Bywa także, że przekonująca trafność nie dotyczy znanego nam świata, ale otwiera światy nowe, inne, nieoczywiste lub zaledwie przeczute albo dotychczas nienazwane, przychodzące z nieoczekiwanej metafory, ofiarowane dzięki poetyckiemu słowu. Jeśli przesłanie jest wyjątkowo trafne, dzięki słowu doświadczamy epifanii: oto świat, zdarzenie, myśl lub uczucie zostały uchwycone w swym niepowtarzalnym i jedynym pięknie lub w prawdzie albo jednocześnie w jednym i drugim. Światło, które się w nas zapala, pozwala widzieć w całej oczywistości: tak właśnie jest. A czasami nawet, że jest dobre. Czy nie w ten sposób właśnie czujemy, czytając wiersze autora *Gorzkiej godziny*?

Inaczej, choć równie precyzyjne ujął tę zasadę Jan Błoński, pisząc, że poezja Jana Polkowskiego to „język właściwie użyty”¹¹. Jest to emocjonalnie bardziej powściągliwa formuła, a znaczy tyle, że mimo aluzyjności i niedosłowności sformułowań, mimo skrótu chwytającego świat w oszczędnym słowie – wiersze Polkowskiego precyzyjnie budują wspólnotę zrozumienia: swoją poezją poeta tak przemienia czytelnika, że umożliwia mu pozostanie w niebywalej bliskości. Sam krytyk dokonał przy tej okazji wnikliwej interpretacji wiersza *Rok 1940, Zdzisław Chmielewski wędruje przez Azję* (OGIEN), trafnie odczytując historyczną aluzję mimo braku wiedzy na temat rodzinnego tła opowiedzianego zdarzenia:

Lądują dzikie gęsi ślizgają się
na topniejącym lodzie.
Wypełniło się (przeznaczenie przekleństwo
zdrada?) żal? zadośćuczynienie?
Wstawajcie moje panny i kaźcie zaprzęgać!
Do domu do domu!

II 1982

Podczas jednego z wieczorów autorskich Jan Polkowski wyjaśnił, że cytowane zakończenie wiersza przywołuje rodzinne podanie na temat ostatnich słów wywiezionego pradziadka, który zmarł na rękach swoich córek w Kazachstanie¹². Wiersz ten (napisany w czasie stanu wojennego, w więzieniu podczas internowania, co wskazuje na pewne podobieństwo losu kolejnych pokoleń Polaków) dobitnie ukazuje jeszcze dwie inne istotne cechy liryki Polkowskiego: umiejętność wczucia się w personę, która występuje w wierszu, oraz łączenie osobistego, rodzinnego losu z wspólnotowym przeżyciem dziejów.

Poezja jest objawieniem, a właściwie celnym sposobem podzielenia się, przekazania uczuć, myśli i doświadczenia osobistego, które prze staje przez to być tylko osobiste, a zaczyna być wspólne. Oto radość obcowania z poetą: poczucie intymnej jedności, zgody w zjednoczonym odczuciu, że oto możliwe jest tak głębokie porozumienie w sprawach pojedynczych i w odczuciach wspólnych. Poeta wiąże nas słowem z samym sobą i z innymi czytelnikami, umożliwiając powstanie intelektualno-emocjonalnej wspólnoty. Za naszym przyzwoleniem poeta kreuje

¹¹ W niniejszym tomie s. 35.

¹² Zdzisław Chmielewski był ojcem babki Jana Polkowskiego ze strony ojca.

nasze „my” niczym dyrygent orkiestry. Taka jest potęga Logosu! Ów dar jest także przeżyciem bezinteresownej atmosfery udziału we wspólnej tajemnicy poszerzonego świata – nawet jeśli jest to sekret indywidualnego odczucia, niepowtarzalnej obserwacji czy nieoczywistej koincydencji.

A gdy obrazy świata i ważnych przeżyć dotyczą grupowego losu – generacji lub Narodu – umacniamy się w poczuciu jedności przeżywanej historii i przyzywanych wartości: rodzi się wtedy „zmysł udziału”, o którym wspominała Wisława Szymborska (choć w innym kontekście). Nawet przy wybujałym indywidualizmie chcemy odczuwać jakąś jedność z bliźnimi, choćby chwilową – byle była autentyczna, głęboka i nas budowała. Może być bolesna albo radosna, tkliwa lub racjonalnie jasna, oczywista lub zagadkowa czy niejasna, ale musi dawać poczucie przełamania fragmentaryzacji naszego ludzkiego świata i docierania do tajemniczej istoty naszego życia. Poczucie własnej osobności, to, co filozofowie nazywają *principium individuationis*, wypoczywa w cieple bycia razem. Wydaje się, że w szczególny sposób dotyczy to pokoleniowego przeżycia. „My” rodzi się z empatii i solidarności – powiada poeta, a jest to niejako wiedza generacyjna, choć bolesna, skoro obecnie przysypana odłamkami kapitalistycznej wojny o ekonomiczną pozycję. Ale pamięć o doświadczeniu radosnego święta bycia lepszymi, niż się jest w rzeczywistości, wielu uwiera jak cień w stopie na drodze do sytego życia.

Czym jest poezja? Przez czterdzieści lat pisania wierszy poeta dał kilka odpowiedzi, nieco różniących się od siebie, ale nigdy sprzecznych. Moją uwagę zwróciła jedna, bardzo wczesna definicja, pochodząca z debiutanckiego tomu. Jest to właściwie opis emocjonalnej zawartości doświadczenia bliskości i zachwyty:

Język rzeczy, poezja czystych przedmiotów
bez cienia chęci by mówić „stół”
powiedzieć coś więcej.
Ale powiedzieć w sposób tak
przezroczysty by było widać
ten jedyny ciepły trochę kiwający się stół
obarczony zapachami dziecinnymi dotknięciami
zmarłych z jedną szufladą
podpartą wysuwającymi się wraz z nią nogami
by zobaczyć
stanie się poezji:
pierwszy obrót ziemi.

(*Strumień wieczności*, TNJP/ODD)

Oto u progu działalności artystycznej znajdujemy zachwyt, że świat jest i ja jestem, i istnieje możliwość nazywania rzeczy, które przez to stają się nasze/moje, najbardziej pojedyncze, osobiste. Celny opis łapczywie chwyta przedmioty tak, jak przez dotyk lub długie obcowanie, i upewnia, że świat jest i że jest mój, a nawet nasz („nasz” na mocy decyzji poety i wysiłku naszej wrażliwości). Metafizyczna pewność istnienia przedmiotów, wynikająca z doświadczenia obecności rzeczy potwierdzonych historycznie życiem własnym i bliskich, dzięki potędze poezji może zostać ugruntowana przez nazwanie ich swoim jednym jedynym imieniem – zapisana w liczbie najbardziej pojedynczej. Czym więc jest taka poezja i jej stawanie się? Doświadczeniem szczęścia, zapisem pocucia ciepłego związku ze światem konkretnym, istniejącym tu i teraz, a także możliwością wyrażenia radości z owych narodzin dla mnie, poniekąd doświadczenia jego poczęcia, jakby się wracało *in illo tempore* – do świętego czasu powstawania świata. W bardziej podniosłym tonie, nawiązującym do starożytnych hymnów, mowa o tym w wierszu dedykowanym Zygmunтови Kubiakowi – tłumaczowi i znawcy starożytnej literatury, któremu nie tylko poeta zawdzięcza wpływ naszych kulturalnych przodków:

Wysoka mowo
ty stwarzasz szorstki szlif kolorów skrzydeł szczygła i szpaka
szafranowy szyfr piaszczystych łąch
obsypanych szczodrym szkliwem Wisły

(Hymn, CIEN)

Poezja – przynajmniej w tym wypadku – nie jest boskim stwarzaniem *ex nihilo*, ale uroczystym nazywaniem tym jednym jedynym słowem, którym Adam po raz pierwszy nadał imię wszystkiemu, co widział dokoła. Bywa więc obietnicą raj.

POCZĄTKI

Jan Błoński

Język właściwie użyty

O poezji Jana Polkowskiego

Poeta naprawdę nowy stawia opór zrozumieniu: zapewne też przypadek sprawia, że ten czy ów wiersz odsłania nagie jego sekrety. Dla mnie – w wypadku Jana Polkowskiego – był to ten oto, zatytułowany *Rok 1940, Zdzisław Chmielewski wędruje przez Azję* (w87):

Lądują dzikie gęsi ślizgają się
na topniejącym lodzie.
Wypełniło się (przeznaczenie przekleństwo
zdrada?) żal? zadośćuczynienie?
Wstawajcie moje panny i każcie zaprzęgać!
Do domu, do domu!

Sporo ten Polkowski – pomyślałem – wymaga od czytelnika...

Ale ładne te dzikie gęsi, co nadleciały z chińskiego rysunku, nawsuwając myśl o samotności, kontemplacji, może wygnaniu? Ostatnie dwie linijki, wyróżnione spacją, brzmią jak przytoczenie: ze szlacheckiej gawędy, pamiętnika, powieści? Zaś „wypełniło się” powiedział Chrystus, umierając na krzyżu: *consummatum est*, mówi Wulgata, „wykonało się” tłumaczy Wujek, najdonośniej zaś Luter: *es ist vollbracht*. Więc może ten Zdzisław Chmielewski umiera? A kto to był Zdzisław Chmielewski? Nie wiem, chyba tylko autor wie na pewno, co zresztą wystarczy. Bo co robił w Azji, blisko już Chin – nietrudno się domysleć. Może siedł w konwoju i zasnął albo uciekał i zmarł gdzieś w pustkowiu... Może tak było, może inaczej.

Jednak w gasnących oczach miał na pewno te dzikie gęsi, ślizgające się na lodzie. Tak, „wypełniło się”, ale co? To już tylko Bóg – albo historia – mogliby dopowiedzieć. Zdradził go ktoś? Przekleństwo ciążyło nad krajem, skąd pochodził? Te trzy słowa obejmuje nawias, wypowiada je więc chyba poeta, nie bohater. Bo w bohaterze tłucze się już tylko żal, żal za życiem, i także to wieloznaczne zadośćuczynienie. Może

ogarnia go poczucie, że zrobił, co do niego należało, że zadośćuczynił obowiązкови i czuje ulgę, bo zbliża się koniec daremnych wysiłków, koniec cierpień? Mającąc, woła więc do córek, każe zaprzęgać konie, wraca do siebie, do domu.

Tak ja ten wiersz rozumiałem. Jest w tych sześciu liniijkach naszkicowana sytuacja, jest ułamek przedśmiertnego monologu, jest moment wczucia się we wnętrze bohatera. I jeszcze – w punktach jakby – program refleksji, „przeznaczenie przekleństwo / zdrada?”... refleksji, którą może podjąć czytelnik wsparty tytułem, co brzmi jak dramatyczne *didaskalium*. Dużo więc zostało powiedziane, cała historia. Ale jak oszczędnie, jak delikatnie... Mnie zaś ten wiersz dał jeszcze coś więcej, stał się jakby kluczem lirycznej techniki Polkowskiego, poety aluzji i elipsy.

Aluzje są przynajmniej trzy. Do chińskiego egotyzmu (i chińskiej liryki, bo te lądujące gęsi każą podejrzewać *tien-ku*, utrwaloną przez tradycję aluzji obrazkowej – roi się od nich w poezji Dalekiego Wschodu!). Do męczeńskiej śmierci lub, przynajmniej, cierpienia. I do domowego obyczaju, bo tak właśnie zawołałby kresowy gospodarz, każąc córkom zbierać się do drogi. Już jest więc w tym wierszu i rzeka Niemen, i rzeka Amur, Polska na krzyżu i szlachcic, rubacha i domator... Czy na pewno? Wcale nie na pewno; pojawia się, jeżeli całe to towarzystwo potrafi przywołać czytelnik. Poeta każe mu jednak pracować wyobraźnią, przymusza do wysiłku pamięci. Podobnie z szeregiem pytańników: „(przeznaczenie przekleństwo/ zdrada), żal? zadośćuczynienie?”. Stanowią one jakby propozycję interpretacji przedstawionego zdarzenia. Powiedzmy, że wybierzemy „przekleństwo” albo „zdradę”. Wtedy zaobarwią one swym znaczeniem historię Chmielewskiego. Stanie się ona przykładem historycznego fatum albo tragiczną anegdotą o syberyjskim zbiegu. Bo też jest – *in potentia* – i jednym, i drugim, i czymś innym jeszcze. Niech zdecyduje czytelnik, współbudowniczy wiersza! Uczeni teoretycy nie przestają dziś powtarzać, że literaturę tworzą pospół pisarze i czytelnicy. Polkowski wpisuje tę prawdę w strukturę lirycznej wypowiedzi. Znaczenie rodzi się za sprawą maksymalnej mobilizacji (nie tylko literackich) kontekstów. Można też powiedzieć, że – jako układ aluzji – wiersz jest instrukcją, jak tę mobilizację przeprowadzić... Sterując wyobraźnią czytelników, poeta go niejako tworzy, lepi z gliny słów. Ale i on musi zakasać rękawy – i za każdym razem – wiersz dobudować. Tak właśnie rodzi się wspólnota rozumienia. Co też Polkowski wyklada całkiem jasno:

Mówi człowiek,
 Mówi tak, jakby słuchały go tylko:
 światło i ciemność,
 woda i ląd,
 horyzont i kosmos.
 Mówi tak, jakby z rękami zanurzonymi
 w glinie dopiero tworzył
 człowieka
 (który go wysłucha).

Tyle o aluzji, co przywołuje sens, który czytelnik winien własnym wysiłkiem wypełnić. Elipsa zaś uprzęta mu niejako miejsce, usuwając z wiersza to, co oczywiste albo niekonieczne... Ale czy można tu mówić o elipsie (*sensu stricto*)? Może raczej o eliptyczności, o takim mówieniu, z którego dochodzą nas tylko nieliczne słowa, zwroty – najważniejsze. Więc może trafniej byłoby powiedzieć, że Polkowski pojmuje poezję jako umiejętność selekcji? Człowiek czuje, doznaje, myśli, mówi; ale poeta to ten, który umie nazwać to, co istotne, co prawdziwe. Słowo poetyckie to słowo, które zasługuje na zaufanie. Zrodzony w przekonaniu, że nie zdradzamy prawdy albo nie jesteśmy zdradzani. Tymczasem wszystko dookoła zdaje się kłamliwe czy fałszywe:

Rozumiem wszystko słowo po słowie
 ale to nie jest język którym mówię.
 Jest tak jakby wszyscy byli niemi a ty mówisz do mnie
 pełen lęku że jesteś ostatnim któremu nie wydarto języka.

Mowa codzienna czy publiczna (powiedzmy, nowomowa, ale chyba także mowa trywialna?) jest zrozumiała, ale obca, zbędna. A mowa poezji? Tej poezji, którą się dookoła pisze? „Nie trzeba poezji / poniechaj metafor” (*Flaga łopoce na wietrze*, w87) – powtarza Polkowski (*Jam jest bramą owiec*, w87):

Więcej pokory mniej poezji
 ani słowa
 dla niej.

Więc i poezja kłamie? Może nie kłamie, ale mówi nietrafnie, niepotrzebnie. Słowa „poezja”, „metafora” oznaczają tu najwyraźniej taką poezję, która chce być mową zdobną. Ale poetyckość – mniema Polkowski – nie rodzi się ze sposobu mówienia. Wypowiedź, zbudowana tak, by zwracała uwagę na siebie samą – nie przekazuje prawdy o świecie.

A więc Polkowski jest zajadłym antyformalistą, antystrukturalistą... Jego rozumienie poezji jest całkiem różne niż Przybosia czy nawet Barańczaka, bo nie zajmuje go wcale demaskowanie kłamstw czy pozorów języka. „Mniej poezji” nie oznacza, że chciałby pisać prozą, ale raczej, że poezję widzi gdzie indziej niż jego poprzednicy (*Świat prosty jak sen dziecka*, w87):

Mój syn mówi do mnie.
Sen świata staje się jasny.

Sen to majak, złuda, pozór. I ten sen rozjaśnia się, nabywa realności, kiedy mówi dziecko. Jego słowa przynoszą jasność (sens), ponieważ nazywa ono świat prawdziwie. Czyni ten bezładny majak sensem. Takie mówienie – pokorne! – obywa się bez tropów, metafor lub używa ich tylko wtedy, kiedy są konieczne. Bo zadaniem poety nie jest upiększać to, co jest, ale nazywać to, co jest naprawdę. Poezja nie jest odmianą języka, ale samym językiem, językiem właściwie użytym. Językiem w swej naczelnej, nazywającej funkcji. Tak już nieraz marzyli poeci, choćby romantyczni... Dzisiaj to przekonanie mogłoby odsyłać do mniemania, że świat buduje się człowiekowi w języku albo że nawet jest językiem w tej mierze, w jakiej jest światem ludzkim. Ale po co podpieierać się zaraz filozofami, dość przypomnieć, że na początku było słowo i – jak Polkowski – powtórzyć za Miłoszem, że to, „co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”.

Bawiliście się poeci zapominając że z czułością
i bólem trzeba stwarzać świat.

Stwarzać, mówi Polkowski. Może nie z niczego, jak to czynił Bóg, ale z tego, co Bóg dał człowiekowi, aby czynił sobie ziemię poddaną, aby uczłowieczał świat.

I czy w końcu oddzielił ktoś ciemność przedmiotów
od jasności słów?
Czy znalazł się nieczuły na złudny obraz królestw
by wybrać wieczyste istnienie świetlistego dystychu?

Ciemność przedmiotów to ów świat-sen, świat-złuda, o którym poeta rozmawiał z synem. Ten gest oddzielenia wzoruje się na *Genesis*. Złudne królestwa to, oczywiście, królestwa tego świata, co wabią (nie tylko) poetów przyziemnymi pokusami. Bo tylko „świetlisty dystych”

(światliści!) istnieje trwale, naprawdę. Stąd wniosek („*Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia*”. Czesław Miłosz, w 87):

(Przemów księgo).

Po ciężkiej wędrówce dnia jeszcze jeden wiersz:

chleb ser woda kobieta.

Uczynione zostało.

(Wyblakło słońce i weszło w oddzielone od lądu morza).

„*Chleb ser woda kobieta*”, słowa wyróżnione kursywą to oczywiście cytaty z księgi. Tej księgi prawdziwej i poetyckiej, którą trzeba napisać. Te proste słowa są księgą, bo mówią o prawdziwym świecie, który jest – zgodnie ze starym toposem – księgą Boga. Kiedy te słowa zostaną wymówione – uczynione (proszę zwrócić uwagę na to utożsamienie!), blaknie słońce i wchodzi w morza „oddzielone od lądu”. Dzielać żywoły, Bóg czynił ład... I także poeta oddziela „ciemność przedmiotów od jasności słów”. Zadaniem, jakie sobie stawia, jest odkrywanie tego, co jest naprawdę: odkrywanie – dodajmy – przez wyróżnienie, przez selekcję. Jednak to, co jest naprawdę, to nie żadna symbolistyczna istota rzeczy, żaden „niewypowiadalny” absolut. To, co niewypowiedziane (nie-wypowiadalne), nie istnieje, jest snem, złudą, koszmarem. Może to niejasno czy niedokładnie rozumiem i tłumaczę, dostrzegam jednak w tych wierszach zarys (czy powrót) innego, nowego rozumienia poezji. Dlatego też Polkowski zdaje mi się tak ważny, znamienity... On sam przedstawia się autoironicznie jako epigon „pewnych Japończyków i dwóch żydów, / rumuńskiego i rosyjskiego, piszący zresztą po niemiecku” (*Korono losu*). Japońska jest zwięzłość i eliptyczność. Z żydów rozpoznałem Celana, Polkowski dopowiedział mi Yvana Golla. Ale ważniejsi zdają się rodacy, Krynicki i oczywiście Miłosz. Przypomnę teraz wczesny erotyk, który pozwolił mi kiedyś wniknąć głębiej w wyobraźnię poety:

Ogień chodzi po tobie (dzień

coraz krótszy)

zapach sosen głów owce obracają się

wokół czerwonego słońca.

Znowu wyłączono prąd ciemno

w starym drewnianym domu.

Lasy spacerują.

(Chłodne źródło miłości).

Ciała czekają.

Tak pachnie słowo zawsze.

Tak brzmi słowo nigdy.

Jaka jest tutaj zasada wyboru? Uderza osobliwa metafora: „lasy spacerują”. Więc jednak metafora? Tak, bo trzeba powiedzieć coś szczególnego, coś, co spaja całą liryczną sytuację. Pamiętajmy, że „dzień coraz krótszy” i „owce obracają się / wokół czerwonego słońca”. Owce unikają cienia, chcą paść się w świetle. Ale jeśli owce, to także przyległy las; cały krajobraz wprawiony został w spokojny, kosmiczny ruch ziemi. Jest też „ciemno / w starym drewnianym domu” i trzeszczy zsychające się drzewo, jego odgłosy to – zapewne – kroki lasu... I wreszcie „ogień chodzi po tobie”. Ten „ogień” to litota, figura stylu, która osłabia wyrazistość wypowiedzi. Litota przystoi więc takiej poezji, która nie chce błyszczeć, nie podaje się za bardzo za poezję...

„Ogień” oznacza oczywiście pożądanie, podobnie jak zwrot „ciała czekają” mówi, że się, przeciwnie, niecierpliwią... I ten ogień „chodzi” jak owce, jak lasy. Chodzi w spokojnym, wiecznym rytmie słońca. I nie ma już społeczeństwa – podobnie jak nie ma prądu... Więc już przez dobór obrazów mówi poeta, że obchodzi go to, co ważne, wieczne, wspólne wszystkim: ruch miłości jest jak obrót słońca, za którym idą owce i lasy. Może ta sytuacja jest „chłodnym źródłem miłości”? Miłość będzie pełna, prawdziwa, kiedy mężczyzna i kobieta znajdą się w dostojństwie ciszy, pod władzą kosmicznego ruchu przyrody?

Tak z wakacyjnego dnia wydestylował poeta odnowioną scenę pasterską. Sięga niepostrzeżenie po topikę sielanki: czyż antyczni kochankowie nie paśli owiec, nie spotykali się u źródła, nie szukali schronienia w drewnianym szałasie? Czy nie towarzyszył im głóg i horacjańska sosna? Wreszcie – końcowy dystych, który daje tej scenie tonację głębokiej nostalgii. „Tak pachnie słowo zawsze”. Pachnie, więc kusi. Gdyby tak, jak jest teraz, mogło być zawsze! „Tak brzmi słowo nigdy”. Brzmi, rozbrzmiewa donośniej. Bo wiemy, że tak nie będzie nigdy.

Nigdy nie zamieszkamy w Arkadii. Mnie się zdaje, że pisać takie wiersze to niemała sztuka. Nigdy nie zamieszkamy w Arkadii. I Polkowski rzadko trąca tę strunę. Uchodzi – poniekąd słusznie – za poetę politycznego. Ciekawe jednak, że takie wiersze buduje często z przytoczeń, z fragmentów mowy gazetowej, podręcznikowej, administracyjnej.

Panuje nad tym cudzym słowem, umie sprawić, aby zwróciło się ono przeciw sobie i samo siebie demaskowało. Pozostaje wszakże obce, nieosobiste. Tymczasem liryka domaga się języka „prawdziwego”, czyli ciężarnego istnieniem. Co też zostało jasno powiedziane (*Tylko u ciebie nie szukam pocieszenia*, w87):

Czym może być Ojczyzna powstała
z nicości?
Biegłem między drzewami i pachniały drzewa
dotykały mnie liście mchy mury i twarze ale nie było słowa
by je nazwać mogło.

Byłem pustko z tobą w miłosnym uścisku
a Poeta przemierzał paryskie pokoje
i myślami wędrował w nowogrodzką stronę
usiłując przywołać dni stworzenia świata
i dziecinną modlitwę która mokradłom i lasom
zwierzętom i narodom przywraca i zabiera
słodkie bytowanie.

W świecie, który go otacza, słyszy Polkowski „modły o nicość. / Podziemnia psalmu” („*Tobie śpiewa żywioł wszelki*”, TNJP). Mieszka „na brudnej równinie, wśród wrzasku / drobnych handlarzy, nieudolnych złodziei / i okrutnych policjantów”. Wszędzie (*Wrony kotują i spadają*, w87):

Odpadki śmieci śnieg wygłodniałe
ptaki. (Nie mów do mnie: wolny
jak ptak)
Za oknem na białym tle czarne godło
martwa wrona
z rozrzuconymi na wschód i zachód
skrzydłami.

Bowiem (***) [(*Skończyło się Polaczku*)...], w87):

(Skończyło się Polaczku). I patos
i ból. Żadnej roli nie zostawiono
dla ciebie.
Ani żałosnej maski ani tragicznego losu.
[...]
Nic
nie zostało powiedziane

Ma więc na pewno rację Zaleski, pisząc, że „świat Jana Polkowskiego to świat w przededniu katastrofy. Nie wieszczą jej żadne znaki widome [...],

trzeba raczej mówić o zagładzie «zbliżającej się na łapkach kota», jak w wierszu Miłosza¹. Zagłada tkwi niejako immanentnie w świecie, co nas otacza: jego substancją jest – jeśli tak można powiedzieć – stały upust prawdy, upust istnienia. Uderzają gorzkie, zgrzytliwe zakończenia wierszy: „My? / Nieistniejący?”; „Bezkresne lustra i niepewna / śmierć”; „Krzyż raną obiecaną i zadaną / teraz”. Albo jeszcze smutniej („*Moja słodka Ojczyzna*”, w87):

(Moja Niewidzialna Ojczyzno
będziemy sobie wierni).
To już nic nie znaczy.

Oszczędziłeś mnie, (w87)
Boję się. Nikt
dotyka mnie.

Właśnie nikt, nicość, nieistnienie podchodzą zewsząd i łamią nadzieję, ale nie porażają odwagi. Przeciwnie – ta poezja, cała zbudowana na odmowie, nabywa wtedy jakby nowej siły. Rys przypominający Herberta. Jakby echo etosu rycerskiego, który tak lubuje się w wielkości – czy wzniosłości – klęski, bo tylko wtedy, kiedy nic nie przynosi i przynieść nie może, sprzeciw nabywa estetycznej jakby nieskazitelności. Stąd tony wyzwania, prowokacji.

Jam jest
Żyd Murzyn Polaczek Poeta Wolne Pole
(zabijaj).

Ten wiersz nazywa się dziwnie, *Sefer ha-Zohar* (w87), co oznacza *Księgę Blasku*, żydowski traktat kabalistyczny. Pojawiają się też tony, których od pięćdziesięciu lat przynajmniej nie było w polskiej poezji. Można by pokazać, jak Polkowski odnawia symbolikę Polski – Chrystusa albo zwłaszcza topos Matki Polki, nadając mu niepokojącą, cielesną drastyczność. Ale nie jest to na pewno neomesjanizm! Najwyżej neokatastrofizm, nieobcy także Bronisławowi Majowi. Blask – prawdy? usprawiedliwienia? – objawia się w śmierci i to jest może prawdziwe mistycznie, ale bardziej jeszcze poetycko (*Zmierzch*, w87):

¹ Por. M. Zalewski, *Poezja Jana Polkowskiego*, „Arka” 1984, nr 6, s. 53 i w tej książce na s. oo.

Będziemy żyli siostrą-trawo,
jak kurz stojący w słońcu, gdy runie
ostatnia ściana domu.

Położmy się jak kamienie
pod stopami błędzących ludzi
i patrzmy, jak świeci w niebiosach nieskończony
czas końca.

Zamknij oczy
(Dotkniemy swoich rąk jasnym gestem popiołu).

Przekonanie, że czystym można być tylko w śmierci – albo przynajmniej w porażce – spokrewnia jakoś Polkowskiego z Baczyńskim, z którym (jako poetą) nic go doprawdy nie łączy. Ale mówi on do tej zagłady czasem tak jak do kobiety i jest w tym jakiś subtelny rys erotyczny... Ciekawa jest też świadomość, że

Te przekłete słowa
to tylko frazy twojej pieśni to tylko poszukujący doskonałej
ciemności (samotny
ogień).
(*Zmierzch*, w 87)

Więc słowa zagłady, słowa śmierci rodzą się z zagadkowej potrzeby „samotnego ognia”? Z wewnętrznego impulsu, którego pokonać nie można, bo jest u samego fundamentu tej poezji? Bo jeśli poezja jest taką selekcją słów, która odrzuca wszystko, co skażone, przypadkowe, a spełnić się może tylko na samej granicy mowy, na grani milczenia czy nieistnienia? Jeśli jest odmową i wyzwaniem, rzuconym współczesnemu światu, to pamiętać należy, że cały ten świat nie tylko lokalnie polski cierpi na upust bytu, rozmywa się w nijakości? Perspektywa poetycka i polityczna nakłada się jeszcze na metafizyczną. U Polkowskiego Bóg jest obecny, zwłaszcza (czy tylko) przychodząc i odchodząc. Jest jakby rozdarciem, potęgą, która powołuje do istnienia czy w istnieniu umacnia, ale także unieważnia świat – wraz z poetą! – i strąca go w niebyt. Czy dlatego, że świat tak zmarniał, czy też, że został skazany? O wierszach Polkowskiego mówił Marian Stala, że „niemożność dotarcia do Boga w porządku historii (historii zniewolonej) wydaje [...] się centralnym punktem «wizji poety»». Równie jednak możliwe jest to, że negatywna teologia [...] jest [tu] teologią Boga nieistniejącego i wartości, które są

tylko kategoriycznym imperatywem”. Można zaryzykować inne jeszcze rozwiązanie, bo przecie Bóg, który opuścił świat, nie musi wcale być Bogiem nieistniejącym czy ułomnym... Zajadłość, z którą Polkowski smaga „podziemia psalmu”, staje się wtedy wołaniem opuszczonego i jedyną odmianą modlitwy, na jaką go jeszcze stać... Mówi więc:

Kim bowiem byłem jeśli nie jednym ze słów
Boga wypowiedzianym gdy czuł zbliżającą się
(ludzką) śmierć.

Albo:

Przebita ręko błogosław
spalonej księdze.

Aforyzmy cierpienia, palimpsesty zagłady. Fragmenty poezji, która – ufam głęboko – „nie przeminie, kiedy przeminą jej czasy”.

Tadeusz Nyczek

Co słyszeć w Polsce?

W 1968 roku dwudziestoletni studenci palili gazety jako symbol kłamstwa słów. I pisali wiersze – jako wyraz wiary w słowa. W tych wierszach usiłowali odkłamać dla siebie, dla świata, fałszywe życie i fałszywą literaturę. Powstał wręcz cały nurt poetycki stawiający kwestię fałszu języka jako nadrzędną. Wiersze miały być ratunkiem, ocaleniem, drogą powrotu dawnej, mitycznej niemal godności słów złachmanionych w potocznym użyciu, masowej komunikacji i propagandzie.

Dziesięć lat później dwudziestoletni poeci, przynajmniej niektórzy z nich, nie wierzyli już ani w słowa życia, ani w słowa literatury. Nadeszło zwątpienie totalne. Brednia codziennego języka zatykająca usta spłotła się z poczuciem niemocy języka poezji. Na zwątpienie pierwsze nałożył się szczelny system cenzuralno-propagandowy i bezsilność jakichkolwiek opinii zgodnych z rzeczywistym stanem rzeczy. Na zwątpienie drugie – doświadczenia literatury tego dziesięciolecia, zwłaszcza dzieje Pokolenia '68.

Wszystko to zostawiło, co naturalne, wyraźne ślady w twórczości następców. Jak się rzekło, zwątpienie objęło nie tylko język życia, ale i język poezji, jako nieskuteczny, „niemożliwy”, tak łatwy do wymańnięcia go z publicznej świadomości. Przeczyłby temu co prawda argument o powołaniu niezależnego obiegu literatury, niestety, co przyznają także sami autorzy tego obiegu, miał on i ma zasięg nader jeszcze ograniczony (***) [*Rozumiem wszystko...*], w 87).

Rozumiem wszystko słowo po słowie

ale to nie jest język którym mówię.

Jest tak jakby wszyscy byli niemi a ty mówisz do mnie

pelen lęku że jesteś ostatnim któremu nie wydarto języka

– pisze Jan Polkowski w swoim debiutanckim tomie wierszy, znamienne zatytułowanym *To nie jest poezja*. Utrata „poezji” jest dotkliwa, ale

ślepy byłby ten, kto nie dostrzegłby szaleństwa poezjowania w świecie pogrążonym we własnym szaleństwie.

Już nie wróci poezja,
nie wyjdzie z twojego stortuowanego
wiersza

z twojego ciała rozrzuconego wśród śniegów
z lwowskiej celi
z Łubianki

– pisze poeta w innym wierszu, poświęconym pamięci Aleksandra Wata (*Flaga łopoce na wietrze*, w87).

Powstaje prawidłowa reakcja: jeśli nie słowa, nie literatura, to może tylko czyste, zwykłe życie. Te ucieczki są w poezji znane, podpowiada je po prostu odruch naturalny, samoobronny. Albo litery, albo rzeczy, jeśli nie można się z tym pogodzić. Więc rzeczy (*Sprzeczność wewnętrzna*, w87).

Te wszystkie myśli ludzkie rzeczy
dawne i te wśród których poruszam się teraz
nie mogą stać się poezją.

Gdyby mówić o wszystkim bez zbędnych ozdób
wystarczyłby jakiś nieprzetłumaczalny gest
skowyt.
Albo trzeba by było pisać nieprzerwanie tak jak muszę
oddychać spać jeść umierać.

Być może istnieje jeszcze poezja
nie we mnie jednak nie tutaj
gdzie alfabetem jest puls.
I nie pragnę jej odnaleźć żeby napisać wiersz
o Janku Palachu lub Staszku Pyjasie.

„Alfabetem jest puls”. Poezja jest niepotrzebna; żeby wyrazić rzeczywistość, wystarczy ją samą przywołać na papier, a stanie się największą, groźniejszą poezją. To nie paradoks. Marzy wprowadzić Polkowski, aby powiedzieć słowo „stół” w sposób możliwie przezroczystry, „by było widać / ten jedyny ciepły trochę kiwający się stół”, a zatem „by zobaczyć / stanie się poezji” – ale byłby to tylko pusty retoryczny gest od dziesiątków lat powtarzany za Norwidem, gdyby nie źródło czysto egzystencjalne ożywiające ten temat. Bo przemawia przezeń tęsknota

i za ciałem, i za słowem stałym, jasnym, trwałym. Żyjemy bowiem w oku cyklonu, cyklonu zła, które wytrąca wszelką pewność. Nie tylko pewność życia (skoro wydaje się wyroki na winnych i niewinnych, skoro za zwykłe poglądy można znaleźć się w więzieniu albo szpitalu psychiatrycznym). Także pewność słowa: zabranianego, torturowanego, wymuszanego. Słowa w ogóle, nie tylko poetyckiego, albowiem są sytuacje, gdy los metafory bywa jedynie pochodnią losu prostych słów wyznania, zeznania (*Przedmioty mające związek z przestępstwem*, w87):

Czy mogą wrócić do mnie te słowa?
Czy może wrócić sens ich życia?
Czy metafory przeżyją
areszt nie załamia się
i kiedyś popatrzymy sobie w oczy?

A jeśli po śledztwie
zamiast kilku prostych zapisanych w pośpiechu słów
wróci bełkot
mogący wyrazić już tylko strach
lub gładką ślepotę?

Kruchy jest los poezji w świecie, który wypowiedział wojnę słowom. Lingwiści Pokolenia '68, Barańczak, Krynicki, Szaruga, ukazując wieloznaczność języka, demaskowali jego fałsz, atakowali „rzeczywistość zdezinformowaną”. Polkowski, bogatszy o ich doświadczenia nie tylko poetyckie, ale i życiowe, widzący problem także w wymiarze historycznym, ponadrodzimym, nie ma najmniejszych złudzeń: wszystko zależy od sytuacji człowieka. Słowa są tylko pochodną, skutkiem. Człowiek pozbawiony godności, praw i szans samostanowienia bywa tylko bełkotującym mechanizmem: ani się z nim porozumieć, co dopiero żądać wiarygodnego świadectwa, lirycznej metafory. Tu nie chodzi o informacyjny jedynie kryzys języka. Kryzys dotyczy egzystencji. Słowo jest funkcją ciała. Nie istnieje poza ciałem. Ciało zaszczone nie będzie pewne słowa.

Ten swoisty determinizm ma swoje implikacje dalsze. Słowo (wiersz) jest zabawką w rękach okrutnego świata. Można z nim zrobić cokolwiek i nie jest powiedziane, że będzie to miało jakiegokolwiek znaczenie (*Wyprzedzaj, poeto*, w87).

Wyobraź sobie że twój wiersz
wydano w 20 milionach egzemplarzy
i rozrzucono z samolotów

że po wydrukowaniu w Paryżu
jest szmuglowany przez granice
że jest odbity na powielaczu i studenci
rozdają go pod fabrykami i kościołami
że nie wydrukowano go wcale i rękopiśmienną
kopię czyta ktoś zduszonym głosem w zadymionym pokoju
że policja zabrała rękopis jako dowód w sprawie:
o rozpowszechnianie fałszywych
wiadomości mogących wyrządzić szkodę interesom PRL
wyobraż sobie że Tadeusz Łomnicki
recytuje go w telewizji
że na stadionach tłum skanduje jego wersety
że włączono go jako początkowy fragment
nowej konstytucji PRL

Możliwe jest wszystko. Ten sam wiersz, to samo słowo może funkcjonować na dziesiątkach pięter społecznego, politycznego gmachu wartości i doprawdy nigdy nie wiadomo, kiedy i dlaczego tak, a nie inaczej zostanie użyte. Ubezważnawione – dziś skandowane na akademiach, jutro wyklęte. Dziś tom poetycki wychodzi w kilku tysiącach nakładu, jutro obiega przyjaciół w wersji wałkowo-polowej.

Jest w książce Polkowskiego piękny i niesamowity zarazem wiersz, który daleko przekracza ramy najbardziej nawet wyszukanych dywagacji na tematy wzajemnych zależności życia i słowa. Wewnętrzny paradoks, na którym został zbudowany, jest paradoksem polskiej kultury pozbawionej kośćca, szkieletu prawdy mogącego unieść pełną samowiedzę narodu. Ponieważ jest to, jak myślę, jeden z ważniejszych wierszy napisanych ostatnio po polsku, a także ze względu na niejaka jego niedostępność, pozwolę sobie przytoczyć go w całości (***) [*Odwiedzają mnie czasami...*, w87]):

Odwiedzają mnie czasami:
pierwszy przychodzi Wat otulony
w gruby płaszcz tam w niebie zimno
– mówi i rozciera schorowane ciało.
Wchodzi Wierzyński milkniemy
w jego książących oczach tli się
jeszcze dumna rozpacz wysokie łąki
Rusi Karpackiej w fioletowych ornatach
Stryj ranny ryś pył latawców.
Szabli krzyczy Lechoń szabli pokazę

tym chamom. Długo go trzeba uspokajać
i tłumaczyć wszystko od początku.
Później przychodzi Wittlin
i ci z głębi czasu wypełnieni
niezniszczalną wiarą.
Siedzimy gadamy pijemy wódkę
nawet śpiewamy trochę.
No dobrze powiadam
ale mówcie panowie co słyhać
w Polsce?

W tym jakże gorzkim wierszu chyba najtrafniej i najzwięźlej zawarta została świadomość niejakiej zastępczości polskiej kultury, literatury. Jej niepełności fałszującej całość obrazu, wadliwości przyjęcia przezeń pozornie jedynej perspektywy gwarantującej prawdziwość świadectwa: geograficznej tożsamości z ojczyzną. A przecież Miłosz napisał: „Moja wierna mowo / [...] byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej”¹. I choć można oczywiście stwierdzić, że prawda widziana „stamtąd” („stamtąd” to znaczy zza świata, z perspektywy śmierci, historii) jest niepełna, wyrwykowa, nawet swoiście „tendencyjna”, przecież nikt nie zaprzeczy, że bez niej rodzima kultura byłaby uboższa o wielki fundament nieutraconej wiary w prawdomówność i oczywistość języka, mowy, tej drugiej ojczyzny poetów.

Są w książce Polkowskiego wiersze będące tylko i wyłącznie opisem świata przedmiotowego, jakieś notatki z obserwacji, zawidzeń, zapamiętań (*Katakumby*, w87).

Kobieta idzie ulicą je rybę.
Chłód pierwszego dnia września
ostatnie krople deszczu
zapach ryby.

Niczym wyjęte z najnowszych tomów Kornhausera, gdzie też idzie o uchwycenie fenomenu egzystencji faktów, oddanie sprawiedliwości nagim rzeczom, sprawdzalnemu doświadczeniu. To nieliczne dowody na próbę uratowania słów i zdarzeń, utwierdzenia się dzięki nim w oceanie totalnej niepewności. Są wiersze będące małymi modlitwami do człowieka, do metafizyki. Krótkie świadectwa nagłych olśnień poetyckich

¹ C. Miłosz, *Zapísane wczesnym rankiem. Do mowy*, „Kultura” 1969, nr 4, s. 43–44.

niedotkniętych ziemskim brudem, nieliczne światelka w ciemnej tonacji całego tomu (*Usta, ciemność*, w 87).

Obudziłem się. Zatrzymały się wargi
mówiące we mnie.
Teraz nie ma już ani pytań, ani odpowiedzi.
Sens, sen (*omnis moriar*)
cisza
woda życia.

I jest też wezwanie do pomilczenia raczej niż pośpiesznego wypływania, wyrywania z siebie słów, byle więcej, byle dalej, może będzie z tego kolejny wiersz, kolejny zbiór, „niskonakładowe męczeństwo”. Raczej chronić słowa jeszcze przed pochopnym urodzeniem; po co je wydawać na zatracenie, nieuchronną szarpaninę, walkę o namiastkę egzystencji. „Nie śpiesz się, / obdarz tego człowieka milczeniem, / ukryj go pod swoją skórą / gdy zaczną szczuć. / Poczekaj na te słowa, które okażą się wierne, / one osądzą / czy możliwy jest wiersz”. Zamiast dawać mu kruchą poezję – zupełnie dosłownie pomóż człowiekowi. Na metafory przyjdzie czas. Najpierw bądź ludzki, potem poetycki.

Program z moralnego i humanistycznego punktu widzenia maksymalny. Z punktu widzenia literatury – właściwie minimalny, minimalistyczny. Pokolenie '68 mówiło o etyce i poetyce jednocześnie, o etyce zresztą na pierwszym miejscu. Polkowski, który w swoim pokoleniu zdaje się mimo wszystko jednym z wyjątków, mówi niemal tylko o etyce. Choć pisze „prawdziwe” wiersze, nieraz bardzo piękne, pełne wysmakowanych obrazów poetyckich. Jakby wedle zasady, że tylko rzetelna poezja ma prawo głosić własną niekonieczność.

Właściwie należałoby powiedzieć tak: następcy Nowej Fali, odżegnający się od pokoleniowości, związkowości i wewnętrznej solidarności, podzielili się pod ciśnieniem życia na dwa wyraźne obozy: tych, którzy są raczej za etyką, i tych, którzy są raczej za poetyką. Pierwsi zwątpili w słowo i obarczyli je niemal wyłącznie misją etyczną; drudzy odwrócili się od życia społecznego i schronili w piękności słów. W taki oto sposób, nie po raz pierwszy zresztą, za przyczyną dławionych faktów i dławionych słów dokonał się sztuczny, choć realny rozpad organizmu kultury. Trudno o lepszy (gorszy) dowód.

Co na szczęście wcale jeszcze nie znaczy, że tomik Jana Polkowskiego nie jest najciekawszym bodaj debiutem poetyckim przełomu ósmej i dziewiątej dekady.

Grażyna Halkiewicz-Sojak

A jednak to poezja

W poprzednim numerze naszego miesięcznika ukazało się kilka wierszy Jana Polkowskiego. Wśród tekstów narzucających się uwadze swoją doraźnością, reagujących na wydarzenia i procesy zachodzące wokół – ten ton lirycznej refleksji mógł zostać niezauważony. A sądzę, że jednak warto go było dostrzec. Wspomniane utwory pochodzą z debiutanckiego tomu Polkowskiego zatytułowanego *To nie jest poezja* wydanego przez Niezależną Oficynę Wydawniczą w 1980 roku. Tytuł budzi pewną nieufność, podejrzenie o wtórność. Czyżby to, co znajdziemy, odwracając okładkę książki, było po prostu kontynuacją Różewiczowskiej koncepcji antypoezji, powtórzeniem – tym razem z perspektywy końca lat 70. – stwierdzenia, że współcześnie poezja nie istnieje, bo istnieć nie może? To skojarzenie wydaje się potwierdzać niektóre wiersze wyraźnie inspirowane twórczością Różewicza, zwłaszcza jako autora *Form*. Nie wyciągajmy jednak zbyt łatwych i fałszywych wniosków. W gruncie rzeczy zakwestionowanie poetyckości własnej poezji wynika u obu autorów z różnych przesłanek. Dla Różewicza „śmierć poezji” jest naturalną konsekwencją śmierci podstawowych humanistycznych wartości. W świecie pozbawionym wartości sztuka w ogóle, a poezja w szczególności, traci swe naturalne źródła kulturowe, wyrodnije i zanika. Pozostaje w tej sytuacji jedynie świadoma rezygnacja z „pięknego pisania”, szukanie słów najprostszych, wyrażających elementarne prawdy o sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka. Poznawcza funkcja pisarskiej wypowiedzi przytłacza i niemal eliminuje funkcję estetyczną.

Polkowski inaczej dochodzi do własnej formuły „niepoezji”. Nie kwestionuje istnienia wartości nadających sens życiu człowieka i życiu sztuki, chociaż dostrzega, że są one zagrożone. Zagrożenie wynika przede wszystkim z zafałszowania języka, niezdolnego wyrażać prawdy istotne.

Rozumiem wszystko słowo po słowie
ale to nie język którym mówię.
Jest tak jakby wszyscy byli niemi a ty mówisz do mnie
pełen lęku że jesteś ostatnim któremu nie wydarto języka.

Akcent przesuwają się więc z nieufności wobec świata na nieufność wobec języka. Poeta szuka wobec tego sposobu wyartykułowania własnych i prawdziwych słów, odwołując się do emocjonalnego i potocznego sposobu mówienia. Pozwala to uniknąć językowych schematów, ale pozbawia koniecznego dystansu wobec rzeczywistości.

Być może istnieje jeszcze poezja
nie we mnie jednak nie tutaj
gdzie alfabetem jest puls.

Mimo tej tendencji penetrowanie wpływów i pokrewieństw literackich narzuca się po lekturze zbioru nieuchronnie. Pojawiają się skojarzenia z niektórymi wątkami refleksji poetyckiej Czesława Miłosza i Ryszarda Krynickiego. Występujące w dedykacjach lub w tekście utworów nazwiska Aleksandra Wata, Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Wittlina, Jana Lechonia sugerują dodatkowo taki kierunek poszukiwań. Okazuje się jednak, że rzadko mamy tu do czynienia z bezpośrednim i wyraźnym nawiązaniem do pewnych wątków twórczości tych pisarzy. Jest to raczej wyraz zainteresowania powikłaną biografią literackich poprzedników i podziwu dla postawy tych, którzy ocalając suwerenność własnej poezji, płacili za to emigracją i pozorną nieobecnością w polskiej literaturze, ale jednocześnie zyskiwali dystans pozwalający spojrzeć bardziej wnikliwie na skomplikowane polskie problemy. Z tymi problemami boryka się przecież również młody autor. Chcąc po prostu utrwalić w słowach swoje „tu i teraz”, uchwycić rzeczywistość w jej niepowtarzalnym kształcie, potyka się o fatalizm narodowego losu. Zapisywana z pasją terażniejszość końca lat 70. to świat nachylony ku nieokreślonej do końca katastrofie, zagładzie, ewokowanej często przywoływanym motywem ognia. Ogień występuje tu jako żywioł niszczący. Wyraża ten aspekt powtarzająca się metafora płonącego domu. Kilkakrotnie nabiera jednak innego znaczenia, staje się ogniem ofiarnym. Wewnętrzny nakaz ofiarowania siebie, swego samospalenia determinuje postawę podmiotu lirycznego. Przy tym ta ofiara wcale nie ma siły ocalenia zagrożonych wartości narodowych czy w ogóle: etycznych. Jest konieczna jako oczyszczający bunt, jako „uzasadnienie istnienia”, pozwala

walczyć z poczuciem bezsilności, ale nie gwarantuje przewyciężenia go. Bezsilność okazuje się tym bardziej oczywista, im jaśniej widzi się nieuchronność katastrofy i im bardziej poeta uświadamia sobie, że jest to szczególny punkt widzenia, skazujący go na samotność, a może i niezrozumienie. Nadciągający koniec niełatwo bowiem dostrzec wyraźnie. Zbliża się w zwyczajne, spokojne dni, a jasność widzenia tłumi nastrój sztucznie wzniecane go entuzjazmu.

Burzliwe oklaski długo nie milknące
przeradzające się w owacje.
Wszyscy delegaci wstają.
Finis Poloniae.

Marian Stala

List do Jana Polkowskiego

Jestem Panu winien ten list od wielu miesięcy. Od dawna też był on gotowy, choć nie potrafiłem znaleźć dlań ostatecznego, to znaczy dźwigającego wartość Pańskiej poezji, wyrazu. To usprawiedliwienie jest konieczne – mam bowiem świadomość, iż piszę o tym, jakie były i co znaczyły Pańskie dawne wiersze. Nie mogę odpowiedzieć, czy te, które Pan teraz pisze, są inne, bo jeszcze ich nie znam. Piszę zaś o tamtych, zebranych najpierw w tomie *To nie jest poezja*, a potem *Oddychaj głęboko*, po prostu dlatego, iż były i są dla mnie ważne, a o rzeczach ważnych należy mówić głośno.

Być może podstawą nośności Pańskich wierszy jest to, co Miłosz nazywa „dobrym ustawieniem języka”, stronięcie od manieryczności i chwiejności wyrazu, dążenie do krystaliczności i przezroczystości fraz i obrazów, nadającej im walor rzeczy koniecznych... Ta tendencja pozostaje w zgodzie z manifestowanym w niektórych Pana tekstach nastawieniem antypoetyckim. Zawołanie: „To nie jest poezja”, rozumiem jako przejaw odrzucenia języka pięknych słów czy pięknych zdań na rzecz utopii „języka rzeczy, poezji czystych przedmiotów”. A także: języka czystych idei i czystych wartości. Chciałby Pan, jeśli dobrze rozumiem, przenieść twórczość, poezję z dziedziny sztuki (wąsko rozumianej) w dziedzinę współ-egzystencji, współ-odczuwania w możliwie głębokim (płynącym nie tylko z lektury współczesności, ale też Hölderlina? Rilkego?) rozumieniu obu tych terminów. To nie jest śmieszne, lecz piękne i poruszające, gdy kończy Pan *Sprzeczność wewnętrzną* (w87) frazą: „żyję wśród was”. Myślę przy tym, iż powtarzając raz jeszcze gest przeniesienia poezji w przestrzeń istnienia, czyni to Pan nie tylko powodowany niechęcią do sztuki, ale także przekonaniem, iż współczesny język uległ na olbrzymich terytoriach zafałszowaniu, tracąc zdolność odsyłania do rzeczywistości w jej głębokim, istotnym wymiarze. To

przekonanie, zbliżające Pańskie myślenie do poetów Nowej Fali, ma u Pana trochę inne niż u nich konsekwencje. Nie tylko bowiem skłania do konstrukcji „języka rzeczy”, przezroczystej mowy opisującej (odsłaniającej?) momentalną sytuację (jak w *Katakumbach*, w87), ale jest też bezpośrednią przyczyną sięgania po takie słowa i frazy, które samym swym kształtem odsyłają do wartości wysokich i niewątpliwych. Stąd może nieustanna, choć bardzo delikatnie realizowana obecność języka zsakralizowanego, stąd też skłonność nie do ironii, lecz raczej zdramatyzowanego patosu. Nawet tam, gdzie tekstem wiersza jest urzędowe pismo (*Ob. Jan Polkowski – uzasadnienie istnienia*, w87) albo slogan (***) [*Burzliwe oklaski...*], w87), efektem zwieńczającym jest wartość wysoka i bliska właśnie patosu – w drugim spośród przywołanych wierszy, w jego zakończeniu, widać to szczególnie wyraźnie:

Burzliwe oklaski długo nie milknące
przeradzające się w owację.
Wszyscy delegaci wstają.
Finis Poloniae.

Ostatecznie więc rozumiem rzecz tak, iż chodzi Panu o odnalezienie w świecie-bez-wartości, albo raczej: w świecie, w którym wartości splugawiono, mowy godnej i przywracającej godność. Zdaje się zresztą, iż to właśnie pokazanie świata, życia-wśród, życia-wobec jest dla Pańskich przesłan kwestią kluczową...

Kilka rzeczy w Pańskim światoodczuciu uderza mnie przy tym szczególnie. Pierwszą z nich nazwałbym integralnym pesymizmem (albo katastrofizmem) w ukazywaniu czasowego czy historycznego wymiaru ludzkiej egzystencji. Odnoszę wrażenie, iż w Pańskich tekstach powtarza się wciąż perspektywa końca historii, śmierci zbiorowości, w której istniejemy, zniewolenia i wykorzenienia jednostki, skazanej na mówienie „w narzeczu zagłady”. Odpowiadają temu nastawieniu zestawy motywów: od przywoływania świata łagrów i koncentracyjnych obozów, poprzez jednostkowe tragedie Palacha i Pyjasa, aż po zapis świadomości kogoś, kto czeka na „długi / strzał / w tył głowy”.

Można te wątki traktować jako część wypowiedzi politycznej i pewno większość czytelników Pańskiej poezji tak je odbiera: jako głośne i suwerenne „nie” powiedziane rzeczywistości. Nie negując złowrogiego wpływu polityki na egzystencję nas wszystkich, powiedziałbym jednak, iż Pańska poezja nie jest polityczna, albo: jawna polityczność treści jest

w niej tylko początkiem, punktem wyjścia... Czy myślę się, odnajdując w Pańskich wierszach fascynację Mandelsztamem, Watem, Celanem, Brodskim? Zapewne, w ich losie polityka odegrała ogromną rolę, ale ich poezję należy traktować w kategoriach egzystencjalnych czy też metafizycznych... Toteż, mimo iż odniesienia do Rosjan są wyrażniejsze – a obsesja Rosji jest u Pana mocna – istotniejsze wydają mi się ślady lektury i przeżycia Celana. Celanowskie tematy – ciemności, pustki, wykorzenienia, nicości, obcości w świecie – tematy wspólne katastroficznym i egzystencjalizującym światoodczuciom, budują także w Pańskiej poezji przejmujące poczucie zagłady wartości, połączone z przekonaniem, iż w tym wymiarze historii, który jest dostępny naszemu czasowemu doświadczeniu, świat jest przestrzenią odłączenia od Boga, Jego nieobecności. Niemożność dotarcia do Boga w porządku historii (ściślej: historii zniewolonej, pozbawiającej ludzką osobę możliwości suwerennego wyboru, suwerennego kształtowania własnego losu) wydaje mi się centralnym punktem Pańskiej wizji.

W wierszu *Wspomóż nas, Panie*, jednym z najpiękniejszych w Pańskiej poezji, jest to może najdobitniej widoczne...

Przemówił wtedy we wszystkich językach świata
 (słowa wydały się wszystkim znajome)
 jednak tłok i wrzawa nie pozwoliły
 nie tylko zapamiętać ale i zrozumieć
 tej historii którą opowiadał.

Dopiero od tego głęboko negatywnego przeżycia rozpoczyna się u Pana droga zwrotu w stronę wartości. Przyznaję, iż kryje ona zagadki, których nie chciałbym rozstrzygnąć zbyt jednoznacznie... Sądzę jednak, że jest u Pana tak, iż właśnie brak (doświadczenie braku?) Boga w historii kieruje w stronę Jego istnienia poza historią. Podobnie: nieobecność wartości uświadamia mocniej ich absolutne istnienie: zniewolenie jest jakby nieustannym przypominaniem wolności, przerażenie – prawdziwej godności, bezdomność – domu, powracającego u Pana ciągle jako symbol zakorzenienia...

Czy to znaczy, iż znaki pustki zmieniają się u Pana w znaki ukrytej pełni? Może tak jest w istocie, może to tłumaczy wrażenie epifanicznego charakteru niektórych wycinków Pańskiego świata, wyblaskujących ponad strefami cienia... Wtedy pesymizm wspomnianego światoodczucia nabrałby odcienia chrześcijańskiego – i tak właśnie można by

rozumieć (dodam: tak właśnie rozumiem) finał tytułowego wiersza tomu *Oddychaj głęboko*, w którym świat prawdziwej jedności przeczuć można „w modlitwie / albo w chwili śmierci”. Równie możliwe jest jednak i to, że negatywna teologia Pańskich wierszy jest teologią Boga nieistniejącego czy niemającego siły, by zaistnieć dla człowieka – i wartości, które są tylko kategorycznym imperatywem, nadającym sens naszemu istnieniu. Nie wiem, co odpowiedziałby Pan na wątpliwości zawarte w tym pytaniu, ale też nie jest to kwestią najistotniejszą. Jest natomiast tak, iż umiejętność stałego przechodzenia od wymiaru politycznego do teologicznego czy metafizycznego rzeczywistości i związany z tym potencjał pytań i wartości utwierdza wspomnianą ważność Pańskich wierszy. Są ważne, bo pozwalają myśleć o tym, co istotne... Pozwalają przeczuć świat, gdzie rzeczywiście można „oddychać głęboko”... Oddychać powietrzem wolności, obcować z autentycznymi wartościami... Czynią więc te wiersze to samo, co cały (w moim odczuciu bardzo istotny) nurt myślenia w poezji i o poezji lat 70., streszczający się symbolicznie w dwu tytułach: *Sztuczne oddychanie* Barańczaka i *Drugi oddech* Zagajewskiego. Sądzę, iż Pański tom *Oddychaj głęboko* (a także, inaczej, *Wspólne powietrze* Bronisława Maja) to wyciągnięcie dalszych, w innym już języku sformułowanych, konsekwencji tego myślenia. Konsekwencji współbrzmiących także z tym doświadczeniem świata, jakie znaleźć można w niektórych wierszach Ryszarda Krynickiego, jeszcze jednego świadka współczesności, bywającego poetą tyleż politycznym, co metafizycznym...

kwiecień 1982

Marek Zaleski

Poezja Jana Polkowskiego

Świat Jana Polkowskiego to świat w przededniu katastrofy. Nie wieszczą jej żadne znaki widome: nie słyhać głosu archanielskiej trąby ani tętentu koni jeźdźców Apokalipsy. Nie ma tu wojennego pejzażu zapowiedzi cywilizacyjnych klęsk i zniszczenia, kasandrycznych wróżb i przestróg, a więc tego, co składa się zwykle na akcesoria wierszy katastroficznych. Gdyby szukać porównania dla sposobu prezentacji, czy raczej obecności katastroficznych przeczuć, trzeba raczej mówić o zagładzie „zblizającej się na łapkach kota”, jak w wierszu Miłosza. Ale i ta analogia jest właściwie zawodna. W wierszach Polkowskiego zagłada żyje w nas i my żyjemy nią na co dzień; przechowujemy ją w naszej świadomości brzemienniej w pamięć o śmierci jednostek, grup społecznych, narodów (*Translated from Polish*, w87)

Za trzydzieści lat za parę miesięcy za godzinę
ktoś będzie czytał nasze wiersze – otworzy
pachnącą farbą książkę zegnę płachtę czasopisma
ukradkiem wyciągnie samizdat.
W jakiejś chwili w jakimś kraju ktoś odkopie
nasze zetłałe oddechy
jak ja gdy w chwili spokojnej czytam wiersze
pewnego Żyda żyjącego w Polsce
w latach 1921–1943.

Rzeczywistość naznaczona jest tutaj piętnem zagłady tym silniej, im bardziej owa poraniona i obolała pamięć nie może znaleźć swojego wyrazu, a umarli nie mogą zostać sprawiedliwie pogrzebani w zbiorowej pamięci. Świat, jak w chwili przebudzenia, wynurza się z niebytu, z wielokrotnia się dowodami swego istnienia, które dochodzą zza ściany sąsiada, ale ze snu, snu, który jest szyldelem pobitych, skrzywdzonych

i poniżonych, utrudzonych codzienną wojną ze złem, pozostaje pamięć bezimiennych grobów i słów z katakumb.

Tragiczny rozdział historii nie został napisany do końca, stan zagrożenia trwa nieustannie, jego trwanie zmusza piszącego do wyznania: „Opowiadasz / o świecie / w narzeczu zagłady” (*Przy ogniu*, TNJP). Nie ma gwarancji, że katastrofa się nagle nie wydarzy, znienacka i w jakiejś banalnej formie, w dekoracjach, do których tak przywykliśmy, o czym mowa na przykład w wierszu o „*Finis Poloniae*”. Dlatego codzienna rzeczywistość staje się ciężarna o tę drugą, raz kiedyś minioną, a skrycie obecną. Zmienia się w obcowanie żywych z umarłymi: wielorodzinny dom mieszkalny nowego osiedla naraz zaczyna przypominać ojczyznę, którą zamieszkiwało niegdyś wiele narodów, jak w wierszu *Wysoko pod niebem żurawie leciały...*

W tak rysującej się perspektywie autorskiej zwyczajność, samo jej trwanie, ulega nobilitacji, uświęceniu. Zapisy z owej codzienności zyskują nagle wagę podobną tym odcyfrowanym z kamiennych rytów zaginionych cywilizacji. Rzeczywistość istnieje tutaj w dojmującej materialności sensu. Owa kondensacja sensu jest jak gdyby sygnałem obecności Tajemnicy, przestrzenią doświadczenia, w której zdobywamy wiedzę o rzeczach ostatecznych. Wiersze Polkowskiego to mądre wsłuchiwanie się w świat, wyszukiwanie rzadkich i nietrwałych chwil poczucia trwania w potoku przemijającego czasu; wsłuchiwanie się w siebie, czuwanie, by nie zgubić drogi, nie tracić czasu, zawsze znajdować się jak najbliżej wartkiego nurtu egzystencji, omijać mielizny, a kiedy trzeba, płynąć i pod prąd. Gdyby nakręcić film z tej podróży, widza uderzyłaby zapewne wyrazistość obrazu, niczym wyrazistość nieoczekiwane unieruchomionego kadru filmowego albo sekwencji, w której zatrzymano ścieżkę dźwiękową i gesty, sytuacje oraz ich znaczenia nabierają naglej intensywności. Podobnie jest i w tej poezji. Sytuacje liryczne są tutaj pełne spotęgowanego znaczenia, ich zapis sprawia często wrażenie zapisu dokonanego w chwili niezwykłego pobudzenia świadomości. Staje się próbą dotknięcia zakrytej na co dzień sfery realności, próbą przedarcia się w wymiar przeświecającego przez wierzchnie jej warstwy metafizycznego sensu.

Dotyczy to zwłaszcza liryki, wierszy osobistych, utworów, których punkt ciężkości zostaje przesunięty w obszar prywatności, intymności kontaktu ze zjawiskami czy ze zdarzeniami stającymi się przedmiotem refleksji. Wiersze Polkowskiego rzadko kiedy są czystym zapisem stanu

emocjonalnego; mają zwykle za zadanie przeniesienie myśli, stanowią przesłanie.

Znieruchomienie planu, efekt zatrzymania kadru, jaki poeta osiąga poprzez użycie czasu teraźniejszego, rezygnacja z akcji fabularnej na rzecz opisu czy relacji przerywanej stawianymi sobie pytaniami, ufilozoficzenie treści – wszystko to sprawia wrażenie, że mamy do czynienia ze spojrzeniem kogoś, kto stoi w progu przywołanej rzeczywistości. Jest poddany jej prawom i jednocześnie wolny właśnie za sprawą suwerenności widzenia, zdolności przekraczania granic dzięki niezależności i wewnętrznej pewności.

Stan wewnętrznej pewności to kolejna cecha tej twórczości. Wiersze te sprawiają wrażenie pisanych przez człowieka, który uczynił wybór i jest pewny jego słuszności na śmierć i życie, więcej, za sprawą dziwnego wtajemniczenia zna swoją przyszłość i żyje odtąd, prowadząc rachunek sumienia. Poezja ta obmywa swoim spokojem także i czytelnika, przynosi otuchę, choć tak często rozgrywa się w nieludzkiej scenerii i ma za swój temat ogrom zbrodni i cierpienia, jaki stał się udziałem żyjących w XX wieku. Można by rzec, że tragedia jest tej twórczości z ducha przynależna.

Mając ostro zarysowany profil indywidualny, przeżywając świat na sposób bardzo prywatny, poezja ta ciąży ku biegunowi spraw publicznych. W sposobie ich ujęcia zdumiewa szerokością spojrzenia, swoim dojrzałym uniwersalizmem. Wiersze, które z uwagi na swój temat mogłyby zostać zaliczone do gatunku poezji okolicznościowej, wymykają się próbom takiego zaklasyfikowania, właśnie dzięki sile filozoficznego uogólnienia, ironii, przypowieściowości, które to cechy nakazują lekturę tych wierszy jako prolegomenów do historii najnowszej. Głębokie przeżycie tradycji chrześcijańskiej sąsiaduje z historiozoficznym przeżyciem Rosji, doświadczenie Hölderlina dążącego do owej mitycznej Hellady zostaje dopełnione doświadczeniem Mandelsztama. Raz po raz, i niebanalnie, pojawiają się w wierszach polskie losy. Autor to jeszcze jeden czuły kochanek ojczyzny. A znowu Polska, codzienna i znana z podręczników historii, tych napisanych i tych nienapisanych jeszcze, istniejąca w wymiarze obywatelskim, tak jak jawi się on pokoleniu, które za swoją dewizę przyjęło postanowienie „życia w prawdzie”, istnieje tu także w sferze intymnej. To światło lampy na stole, oddech śpiącego dziecka, kształt własnego losu, nowohucki pejzaż za oknem, a ostatnio także widok z okna ośrodka odosobnienia. Właśnie ta

umiejętność krzyżowania perspektyw: dopełnianie problematyki obywatelskiej – metafizyczną, egzystencjalnej – historiozoficzną, sprawia, że Polkowski – w przekonaniu piszącego te słowa – staje w szeregu wiernych tradycji największych polskich poetów, a jego debiut uznać należy za jeden z najciekawszych, o ile nie najciekawszy, na przestrzeni ostatniej dekady.

Wybór dokonany w sferze wartości nie może pozostać, i nie pozostaje, tu bez wpływu na rozstrzygnięcia natury profesjonalnej, na wybór poetyki, rozumienie roli poezji. Pisać tak, jak się oddycha, śpi, je, umiera, żyje, pośród ludzi – oto ideał tej poezji. „Nie trzeba poezji / poniechaj metafor”, pisze za Watem Polkowski (*Flaga łopoce na wietrze*, w87). Gdzie indziej (*Jam jest bramą owiec*, w87):

Więcej pokory mniej poezji
ani słowa
dla niej.

W przekonaniu Polkowskiego jeśli już ktoś decyduje się pisać poezję, to ma być ona pożywieniem, powstaniem z niepamięci, z poniżenia; ma przynosić zdrowie, dawać siłę na przeżycie następnego dnia, ma być nadzieją, ma wymierzać sprawiedliwość. Jest rzeczą wielkiej sztuki autora to, że czyniąc etykę kamieniem węgielnym swojej poezji, w żadnym wierszu nie jest retorem-publicystą. Być może dlatego, że lęk przed tym, że nie zdąży się dać świadectwa, równoważny jest tu z nadzieją na to, że może kiedyś nie będzie to potrzebne, że rozpadną się mury więzień i poeta bezkarnie napisze słowa „wiatr goni liście”, a świat odsłoni mu się w swojej niewinności, jak w chwili swojego pochodzenia (*Oddychaj głęboko*, oDD):

Istnieją jeszcze słudzy wiatru
żyją wielmoże mórz.
Czołami biją o kamienie kapłani rzek
modlą się wierni gór.
Faluje jeszcze powietrze matek
wędrują łąki dzieci.
Obdarowani obdarzają
dzień nocy jasność ona jemu ciemność niesie.

Istnieje świat gdzie ten kto mówi śpiewa
biegnie, pracuje, w sen zapada –
jest deszczem zmierzchem chłodnym wschodem
kwitnieniem tęczę lub przyływem.

Tak jest
lecz my taki świat przeczuc możemy jedynie.
W modlitwie
albo w chwili śmierci.

* * *

Tekst zdjęty przez cenzurę z „Tygodnika Powszechnego”.

Marian Stala

Dotknięcie losu

Obrazy drzew obecne są w poezji Jana Polkowskiego od samego jej początku. Już w pierwszym drukowanym wierszu poety¹ drzewo jest wieloznacznym i wielowartościowym symbolem utraconego przez człowieka Raju... W tomie *Oddychaj głęboko* wspomniany obraz powraca w modlitewnym zwrocie do Boga (*Jam jest bramą oświec, oDD*):

Tak
chciałbym Cię teraz dotknąć
Chrystusie
we wnętrzu gór
wśród głosów wody i drzew.

W *Ogniu* – drzewo jest znakiem bytu, który wprowadza człowieka w całość istnienia: „Drzewo i kamień karmią cię / jak dziecko”... (*Powiedz, oGIEŃ*). Dopiero jednak w ostatnim z wydanych przez Polkowskiego zbiorów poezji² drzewa stają się tematem nadrzędnym, jednoczącym wizję świata i domagającym się osobnej refleksji.

1.

Jakie są owe drzewa, przywoływane w wierszach Polkowskiego, nadające tytuł jego książce? Przede wszystkim: bliskie, znajdujące się obok, dostępne w bezpośrednim doświadczeniu (***) [*Uwielbiona poro ptaków...*], w87):

Otworzyły się moje oczy na pochylone domostwa traw
[...]

¹ J. Polkowski, *Raj*, „Zapis” 1978, nr 7, s. 52.

² Tenże, *Drzewa*, Kraków 1987.

Widzę pręgowane kłosze grabów wyniosłą siwiznę buków
starcze palce dębów –

Ta bliskość wzbudza poczucie bytowego powinowactwa – i przekształca się w czułość. Czułość nie tylko widzenia, wyobrażania czy przypominania, lecz też nazywania, a przez to nadawania drzewom indywidualnego istnienia. Bo to nie są drzewa w ogóle, lecz drzewa zobaczone i dotknięte (** [Nie ma ich jeszcze...], w87) –

[...] siwe buki w fioletowej poświęcie nieruchome jodły
w nakrochmalonych komżach
bezbronna czerwona sosna
czarna olsza spopieliała od mrozu.

Zobaczone (czy lepiej: uobecnione) w ten sposób drzewa narzucają swą konkretność, uderzają siłą swego bycia. (Polkowski mógłby z pewnością powtórzyć w ślad za drugą elegią duinejską: „*Siehe, die Bäume sind*”, „Patrz, drzewa są”...³) Zarazem zaś, oglądane „godzinami [...] bez końca” (** [Godzinami patrzę na ptaki...], DRZ 32), uczynione przedmiotem kontemplacji, drzewa te odsłaniają rozległe pola obiektywnych znaczeń i subiektywnych skojarzeń...

Zgodnie ze starą, choć bardzo indywidualnie zaktualizowaną i przeżyłą tradycją, drzewo jest u Polkowskiego zmysłowym odpowiednikiem bytu, który trwa, nie poddając się niszczącemu wpływowi czasu albo bytu, uczestniczącego w rozumianym religijnie ładzie świata i wcielającego niedostępną człowiekowi tajemnicę istnienia. Dlatego mówi poeta (** [Nie było nic...], DRZ):

Byłem jak inni ale nie odkryło się przede mną
to o czym opowiadają drzewa
[...]
Nie odkryła się jasność
(losu).

Oba odcienie znaczeniowe (ontologiczny i religijny) są w omawianym tomie wyraźne. Równie wyraźne są jednak subiektywne skojarzenia, towarzyszące kontemplacji drzew. Skojarzenia wiodące w zupełnie innym kierunku niż przed chwilą wskazany. Drzewa przypominają o trwaniu,

3 R.M. Rilke, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1975, s. 208 (oryginał), s. 209 (tłumaczenie).

drzewa trwają – ale też: „Sadzenie drzew czy nie jest przyzywaniem śmierci?” (*Sadzenie drzew*, DRZ). Dlaczego? Bo wobec trwałości drzew ludzka historia „to tylko mgnienie”, „to tylko krótki sezon” (***) [*Jestem tu między wami...*], DRZ). Im jaśniej więc odsłania się bezczasowe (w ludzkiej perspektywie) istnienie drzew, tym natarczywiej przypominają o sobie skazane na nieistnienie ludzkie zbiorowości:

[...] (ukrzyżowani niewolnicy oślepieni piewcy
kolorowej Bogarodzicy zmarznięte narody
wypalone narody)⁴.

Inaczej mówiąc: kontemplacja drzew wyraża u Polkowskiego pragnienie odnalezienia „innej ziemi”, nadania ludzkiej egzystencji sensu, który byłby niezależny od przypadkowości doczesnego bytowania. I zarazem: kontemplacja ta bezustannie przypomina o tej ziemi i o konkretnym, niedającym się wyeliminować ani zapomnieć cierpieniu, jakie towarzyszy na niej ludzkiej egzystencji.

Kontemplacja nie jest więc (zdaje się mówić Polkowski) wyciszeniem, odcięciem od świata, uspokojeniem. Jest nieustannym czuwaniem, dążącym do Transcendencji, ale spełniającym się w obliczu ludzkiego cierpienia. Przy czym: im głębsze, im bliższe „innej ziemi” jest to czuwanie, tym mocniej objawia się w nim i poprzez nie ziemski ból. To napięcie, ta sprzeczność towarzysząca kontemplacji – to jeden z najistotniejszych momentów poezji Polkowskiego i jego światoodczucia.

2.

Przywołana przed chwilą sprzeczność przybiera też w *Drzewach* inną postać. Jest nią przeciwstawienie tego, co niedotykalne i dotkliwe.

Niedotykalność to jedna z najważniejszych kategorii myślenia i wyobraźni Polkowskiego. Nie przypadkiem znaleźć można w *Drzewach* wiersz o ewangelicznym tytule *Noli me tangere...*⁵ Bo właśnie to, co niedotykalne (nieprzeniknione, białe, przezroczyste...) – w sposób najbardziej zasadniczy porządkuje świat, nadaje mu sens. Jak w zakończeniu wspomnianego wiersza, gdzie pojawia się

⁴ Tamże.

⁵ Patrz: *Ewangelia według św. Jana*, 20,17.

ciemny śpiew psalmisty ulotny smak dystychu
niezniszczalna klinga rozcinająca Cię na dobro
i zło.

Ale: dążeniu do niedotykalnego towarzyszy wciąż poczucie dotkliwości zwyczajnej, określonej przez wszystkie zewnętrzne ograniczenia egzystencji. Czy inaczej – poczucie dotknięcia przez świat, przez kryjącą się w nim pustkę...

Owo dotknięcie przez pustkę, nicość, to drugi kluczowy moment poezji Polkowskiego, spokrewniający ją z poezją Zbigniewa Herberta i Ryszarda Krynickiego. Jak w wierszach wymienionych poetów, tak i u autora *Drzew* od nicości (przybierającej postać zła małego i wielkiego, politycznego i metafizycznego) nie można się po prostu odgrodzić, nie można od niej uciec. Trzeba stanąć wobec niej twarzą w twarz, trzeba starać się jej nie ulegać. Jest to kwestia nie tylko porządku metafizycznego, ale też moralnego. Bo dopiero niepodległość nicości buduje autentyczne ludzkie istnienie.

Połączenie dążenia do nietykalnego i dotknięcia przez nicość najpełniej chyba wyraża jeden z obrazów przywoływanego już wiersza *Noli me tangere*, w którym pojawia się, stworzona siłą słowa

niedotykalna biel koszuli jeńca (Goya 3 maj 1808 rozstrzelanie
powstańców madryckich) ubierająca świat w fontanny kolorów

Płótno Goi (a raczej jego znakomity poetycko ekwiwalent, wydobywający pełnię sensu jednym błyskiem rozświetlonej od wewnątrz bieli) jest w oczywisty sposób obrazem dotknięcia przez nicość, ubraną w mundury tłumiących powstańczy zryw żołdaków. Nazywając biel koszuli „niedotykalną”, wzmocnił jednak Polkowski – i to niezwykle intensywnie – sensy moralne i religijne zdarzenia. Zarówno bowiem tytuł wiersza, jak ewangeliczna symbolika białej szaty zmieniają śmierć hiszpańskiego jeńca w męczeństwo Chrystusa odkupiające świat. Jeniec umrze, lecz pozostanie nieśmiertelny, świat zaś ubierze się w „fontannę kolorów” – choć jest to także fontanna ludzkiej krwi...

3.

Zarówno koncepcja kontemplacji, jak motyw dotknięcia przez zło wiążą się ściśle z moralną tonacją *Drzew*. Zasadnicze dla tej tonacji jest

przesłanie, które można powtórzyć słowami św. Augustyna: „Nikt [...] nie ma słuszności, wybierając nicość”⁶. W poetycko-egzystencjalnym doświadczeniu, przekazywanym przez Polkowskiego, myśl ta brzmi szczególnie dramatycznie, poeta wie bowiem, iż aby uniknąć wyboru nicości, trzeba się z nią zmierzyć...

To podstawowe przesłanie wiąże się z innym, nakazującym odrzucić litość nad samym sobą, nad własnym losem – litość bowiem oddala od tego, co istotne i więzi człowieka w świecie złudy. „Bolałem nad sobą to znaczy / szukałem sławy wśród maluczkich” – czytamy w jednym z wierszy (***) [*Bolałem nad sobą...*], DRZ). A w innym: „Bowiemy potrafimy tylko litować się nad sobą / owinąć w strach i zasnąć” (*Europa*, DRZ). To jasne, iż te frazy wyrażają postawę gwałtownie przez poetę odrzucaną...

W świecie dotkniętym przez nicość, powiada Polkowski, nie wolno zasnąć, bo to jest równoznaczne z istnieniem niepełnym, kalekim. Trzeba więc czuwać... między pragnieniem niedotykalnego i pamięcią o tym, co dotkliwe. Poezja, w rozumieniu nadawanym jej przez Polkowskiego, jest jedną z najistotniejszych form takiego czuwania.

1989

⁶ Święty Augustyn, *O wolnej woli* (VIII, 22) [w:] tegoż, *Dialogi filozoficzne*, tłum. A. Trombala, Warszawa 1953, t. 3, s. 186.

Aneta Mazur

Najwspanialszy ze smutków Europy

Twórczość Jana Polkowskiego to esencja lat 80. Taki sąd wydali liczni recenzenci poety: Barańczak, Błoński, Miłosz, Nyczek, Stala... Najnowszy zbiór Polkowskiego, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiesze*, zawiera reprezentatywny przegląd dotychczasowej twórczości i jest okazją do potwierdzenia ich opinii. Pokazuje, jak bardzo ta poezja „współbrzmiała z politycznym i duchowym klimatem czasu” (M. Stala) – poczynając od mrocznego końca lat 70. w „*Polskiej awtonomiczkiej oblasti*”, poprzez żarliwy patos i „ogień” (tytuł tomiku z lat 1982–1983) wojennego czasu próby, aż po wyciszenie, jakie ogarnia najnowsze *Elegie*.

Pokazuje też, jak nieodzowna była obecność metafizyki czy wręcz mistyki wobec dławiącej rzeczywistości totalitarnej; jak gwałtowna potrzeba określenia się wobec Europy, jej zachodniego dziedzictwa i wschodniego wynaturzenia; jak odkrywcze wreszcie historyczno-filozoficzne uogólnienie. Potwierdzenie znajduje także opinia o pokrewieństwie łączącym Polkowskiego z Krynickim, Miłoszem, Herbertem. Po tym wszystkim jednak, po oficjalnym mianowaniu poety na ich następcę, warto może przyjrzeć się tej twórczości dokładniej.

Przede wszystkim zatem – jest Polkowski poetą ciemności; zarówno jego estetyce, jak i etyce patronuje wieloznaczność, niepewność, tonacja mroczna i tajemnicza. „To co niejasne nadaje kształty / to co bezkształtne przemawia / co nieme – prowadzi” – tę myśl z *Elegii* uznać można za motto całej twórczości posługującej się poetyką skrótu i szyfru. Jednak w przeciwieństwie do aforystycznej lapidarności Krynickiego wiersze Polkowskiego są jakby niedokończone, ledwo zarysowane. Powierzają swe zwątpienie tajemniczym tytułom i licznym pytańnikom, wyszeptują je w nawiasach. Słynny dialog z nicością, jaki ustawicznie toczy się w tej poezji, przebiega w atmosferze bliskiej zagubienia i wątpliwości (bezradności?) (***) [*Nie było nic...*], EZTG1).

Nie było nic – oto co było (oderwany
od siebie) wymawiałem słowa stare
jak rysunki w jaskini w Lascaux
Czarny byk Czerwony jeleni Żółty koń.

Pozostało niejasne co oznaczają:
sytość i opuszczenie?
bezpieczeństwo i bezdomność?
władanie i poniżenie?

W przeciwieństwie do Krynickiego, który usiłuje pisać o „niepodległych nicości”, do Miłosza, który walczy z pustką, do Herberta, który unicestwia ciemność, Polkowski otwiera jej szeroko drzwi. Zgodnie z paradoksalnym prawem mistyki przychodzi nieraz od niej światło –

Przeszłość i przyszłość zbiegły się w tym skrawku
podkreślonego drutem nieba.
W tym nagłym okrzyku otworzył się czas
widnokrąg i ciało.

To cudownie naga i niezauważalna pełnia – częściej jednak smutek i zagrożenie. Jedyłą bronią poety zdaje się być fakt, że zabrania sobie dokładniejszego opisu wyzywających go ciemnych sił (*Oszczędziłeś mnie*, EZTGI):

Rozpaczalbym ale nie przebaczyłyby mi tego mróz
i zamieć.
Mógłbym napisać Zawsze (śmierć poniżenie
strach).
Ale nie wybaczyłyby mi tego mury judasz
i kraty.

Bo co niewymówione, zmierza do nieistnienia, jak powtórzy za Miłoszem, wiedziony instynktem człowieka uzbrojonego w słowo. Zgodnie z tymże prawem również przywołuje Tego, który „wchodzi / między nieuporządkowane myśli życie” i którego stara się dotknąć chociażby aluzją, przywołaniem symbolu czy gestu. Niczym psalmista, świadom swej bez-siły, chce jednak być blisko i nawołuje pomocy. I tutaj wszak pustka nie daje za wygraną; jest Polkowski autorem jednego z najbardziej przenikliwych zapisów epifanii (*Wspomóż nas, Panie*, EZTGI):

Przemówił wtedy we wszystkich językach świata
(słowa wydawały się wszystkim znajome)
jednak tłok i wrzawa nie pozwoliły

nie tylko zapamiętać ale i rozumieć
tej historii którą opowiadał.

Później każdy przypominał sobie coś innego
jakieś okruchy fragmenty:

*zwierzęta które odeszły z ziemi depcząc
powierzchnie mórz ludy spożywające krę
kobiety z popiołem w piersiach jasne jabłonie
nad płonącym starcem
bóg umywający buty policjantom.*

Tymczasem ciemność obejmowała niebo
i ziemię.

Na opustoszałych stadionach
wiatr toczył butelki szamotał się
z nadpalonymi gazetami.

W niejasnym i wieloznacznym liryku zatytułowanym *Noli me tangere* poeta widzi w gestach świata „niezniszczalną klingę rozcinającą” Tego, który nie chciał być przezeń dotykany, „na dobro / i zło”. Być może swoimi tekstami, czyniącymi tak wiele miejsca ciemności, opowiada się za niejasnością jako kategorią metafizyczną, religijną – przeciwko gwałtowi świata i jego okrutnym, bezlitosnym, tnącym jak miecz dualizmem? Autor przewrotnej, ironicznej parafrazy *Przesłania Pana Cogito* bywa niekiedy wątpliwym pocieszycielem i trudnym szafarzem nadziei. Bywa także kimś innym niż typowy poeta-kreator lat 80., lat pożądliwie oczekujących słowa-czynu. Obok motywu Księgi, która jest powtórzeniem świata, Księgi, z której czerpali siłę Mandelsztam i Brodski – rozbrzmiewa pochwała niepowtarzalności świata, wobec której bezsilne są „błogosławione cierpliwe stada / juki języka / pełne niemowląt” (*Wąskie wargi*, EZTG1):

Za dużo chciałyście powiedzieć płowe słowa
I śmieszna jest wasza chełpliwa nadzieja że gramatyka sprostą śmierci.
Cóż nawet jeśli byłem waszym zakładnikiem
nikogo nie obchodzi czy okazałem się wierny czy uległem.

Ale oto żyję i niespokojna powierzchnia rajskich owoców
pulsuje pod moimi palcami.

I ja oraz moi stronnicy: czarna woda krucha trawa słodki wiatr
oddalamy się by w ciżbie odnaleźć źródło
z którego nie piją mrówki liter.

O, marne wasze papierowe zaklęcia na które patrzę
nieogarnione białą tęczę słów
oddech i ogień.

To dumna kłęska, kłęska miłoszowska, kiedy zachwycenie-przerażenie
życiem zmusza do zamilknięcia, do zdrady języka. Ale u Polkowskie-
go, miłośnika niejasnej epifanii i poszukiwacza absolutu, jest jeszcze
inna przyczyna utrudnionego kontaktu słowa ze źródłem: widzialną
rzeczywistością. Niewiele bowiem na tę ostatnią pozostaje miejsca
wśród uniwersaliów:

Świat to tylko powietrze
światliste sypkie przezroczyste rzeczy
łopocący oddech przez który widzę
czas.

I bardziej materialna jest myśl
[...]

Bardziej dotykalne jest bezdźwięczne słowo
niż drewno mur ciało – niewidoczne
świadełstwo raj.

Młodszy koledzy po piórze zarzucają Polkowskiemu „metafizyczne uzur-
patorstwo”. W nim jednak tkwi uroda tej poezji, w tym, że rozwiewa
się materialna tkanina rzeczy, choć poeta próbuje ją przecież uchwycić.
Wygląda to tak („*Mówiliśmy prostym językiem żywiołów*”, EZTG1):

Widzę i opisuję:
białe niebo brunatna herbata w niebieskawym słoiku
zielony pęd cebuli w metalowej puszcze.
Woda i mleko,
gołe drewno i nagi beton
niemo leżące w niepewnym bezruchu.
Staram się zrozumieć:
Biel chromowa to jest (to może być?) kobieta choroba
utrata tchu sen?
Niedokończona rozmowa ból policzek dziecka
pożegnalny list obietnica (to może być) to jest
cynober ostry i bezwstydnym?
A głód – jasnoniebieski? bez zapachu? bezbarwny? żółć?
sadza?
A sjena palona (drzwi?) błękit paryski (judasz?)

Mówisz tak prosto ziemio a przecież nie rozumiem
chłodna śpiąca (Ojczyzno).

Mickiewiczowska *mimesis* nie jest tutaj możliwa, a żywioły Herberta okazują się skomplikowanym, ezoterycznym szyfrem. *Noli me tangere* – mówi świat Polkowskiemu i ten jest posłuszny. Nie dotyka go bezpośrednio, lecz poprzez zapożyczenie, cytaty, imitację. Stąd popisy erudycyjnej wirtuozerii – wycieczki w malarstwo i muzykę, sieć oryginalnych skojarzeń i wędrówek wyobraźni (od Picassa do św. Marka Ewangelisty, od łagierniczej śmierci Anatolija Marczenki do obrazu Rosji przygniecionej ogromną ikoną).

Oczywiście, jest pewna granica estetycznej sublimacji: rzeczywistość społeczna lat 70. i 80. Ale i tutaj mało poezji konkretnego, lirycznego reportażu czy dokumentu, spotykanej u Woroszyńskiego, Barańczaka, Krynickiego. Pojawia się wprawdzie „biedny kraj”, dramat Nowej Huty, sceneria więzienna; obecne są bezdomność, tragiczomiczność, a nawet patos środkowoeuropejskiego losu. Ale męczeńskie rysy kraju, jakie niekiedy wyłaniają się z wierszy, zaraz rozpadają się, przyoblekają w pustkę (***) [(*Skończyło się Polaczku*)...], EZTG1):

(Skończyło się Polaczku). I patos
i ból. Żadnej roli nie zostawiono
dla ciebie.
Ani żałosnej maski ani tragicznego losu.
Boś ani zapomniany cień
ani samotny wygnaniec.
Ani duch ani żagiew.
Aniś jest przeklęty ani wywyższony;

(***)
Umiera naród
jest tak cicho, że słyszę
jak z mokrych kamieni nad Białką piją pszczoły
i okurzony słońcem jeometra
wytacza brzoźowym trójkątem
nowe granice imperium.

(***)
Burzliwe oklaski długo nie milknące,
przeradzające się w owację.
Wszyscy delegaci wstają.
Finis Poloniae.

Te trzy utwory bez tytułu są może i prawdziwszą diagnozą niż heroiczne manifesty *contra spem spero*. U Polkowskiego brak zjawisk, które można by określić metafizyką niewoli: irracjonalnego źródła wiary i nadziei pulsującego właśnie w zniewoleniu. „Nigdy nie byłem taki wolny – wyznawał Woroszyński – w kamieniejącym grzęzawisku naszej powszedniej głuchej wojny”. Do Polkowskiego wyzwająca metafizyka przychodzi raczej z zewnątrz, nie tkwi immanentnie w zdarzeniach historii. Te ostatnie mogą tylko unicestwić: „Kim jestem jeśli stwarzają mnie / uszy oprawców przerażonych uczniów / i bezwolnego w swej nienawiści tłumu / (Pożoga jej gorzki język)”. Może stąd częsty dystans wobec dziejów, tonacja chłodna i beznamiętna. (Ciekawe, że Polkowski w dużej mierze rezygnuje z ironii i szyderstwa, wypróbowanych sygnałów stężonej emocji). Zapisując echo *Dziecięcia Europy*, jest Polkowski, nasłuchujący pustki wkraczającej w historię, w jakiejś mierze szczerzy:

Historia ma swoje prawa dlatego bez egzaltacji
z perspektywy tysiącletniej cywilizacji patrz
jak mały naród ginie
jak duszą się jego ostatnie pokolenia

Wizja Europy również ulega obsesji autora. Mityczny, kulturotwórczy obszar przemienia się w „martwą macicę Europy”, gdzie pielgrzym z krajów nieistniejących, bo zniewolonych, znajduje tylko inny rodzaj nicości – bo „nicość może także przebywać w najdoskonalszych kształtach / katedry w Chartres lub Beauvais słodko jak jęczmień kiełkować / w zdaniach filozofów wyciekać spod twarzy Rembrandta”. Innym zagrożeniem podminowanego śmiertelnością dziedzictwa jest niedoskonała wierność jego spadkobierców, o której pisze Polkowski nie tylko pięknie i czule („Wierność to długa opowieść / nim spłoną biblioteki tylko jedno słowo / zanim wysiedlą wioskę dopiero początek myśli”), ale również gorzko i przewrotnie (*Europa*, EZTGI):

(Jan Sebastian Bach, na przykład *Es ist das Heil uns Kommen her*
lub *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*) Cóż zdoła
nas poróżnić jeśli to nas łączy?
Bezskrzydłe obłoki prowadzą wszystkich pozostałych
podniebnym gościńcem w barokowe ulice ponad horyzontem.

Tylko nas pozostawiłeś na ziemi?
Czy nasze ręce będą posłuszne Twoim preludium i fugom

będą uprawiać ziemię budować dom hodować bydło i drób
byś widział że są dobre?
Czy to Bóg wybrał tę muzykę by odnowić raj?

Ale jesteśmy śmiertelni i ponad wszystko śmiertelni
organy modlą się za nas
a my stoimy na wyschniętej równinie w żołdackich szynelach
a wokół wszy i żelastwo.

Bowiem potrafimy tylko litować się nad sobą
owinąć w strach i zasnąć
odruchowo osłaniając głowę i brzuch
jakby tam był Weimar, klawiatura Silbermanna
i uderzające w nią
nieśmiertelne palce.

Współczucie dla kruchej, niewiernej cielesności walczy tu z bezlitosnym osądem estety, który ubolewa nad niespełnialnością europejskiego (Boskiego) powołania. Zwycięża chyba ten drugi?

„Najwspanialszym ze smutków soczystym owocem / Europy” nazwać można tę twórczość, dojrzewającą w cieniu totalitarnego zniewolenia. Z wielu względów nie podlega ona jednak stereotypowi poezji owych czasów. Zamiast klarownej prostoty oferuje niejasny zapis, zamiast nastroju i emocji – intelektualny wysiłek i estetyczny chłód. Wątpliwość biblijnej modlitwy wyraziściej niż pewność słowa-czynu określa wiersze Polkowskiego.

Nie wydaje się, by miała dokonać się jakaś zasadnicza rewolucja w tej twórczości. Nowsze cykle, *Drzewa* (1983–1987), a zwłaszcza *Elegie z Tymowskich Gór*, coraz bardziej oczyszczają materię poezji z akcydensów historii, polityki. Coraz bliżej jest misterium natury, jej wieczne trwanie, wobec którego historia i jej sprawy „to tylko krótki sezon (ukrzyżowani niewolnicy oślepieni piewcy / kolorowej Bogarodzicy zamrożone narody / wypalone narody)” (***) [*Jestem tu między wami skrzydlate pagórki...*], DRZ). Coraz prawdziwsze misterium sztuki, wobec której „jakże małe małe wasze sprawy synowie węża i głupca: / znana z Poematu i więzienia niema Ojczyzna i gadatliwy los / mylący pojęcia słowa twarze kości rzeki groby”. Godna najwyższego podziwu staje się czysta esencja: stół, który „mógłby być ponemiecki pożydowski popolski – ale jest drewniany”. W urokliwie mrocznych, ograniczających liczbę słów do minimum elegiach, gdzie wyłaniają się

i zanikają strzępy krajobrazu, symboli, mitów, modlitw, nastrojów, po raz pierwszy nie straszy pustka. Nicość pojawia się jako stan przednatałny, a zatem niewinny i błogosławiony; chwila narodzin archetypów, a może nawet najdoskonalszego zrozumienia świata: „wtedy w ciałku zwiniętym w żaglu macicy / dokonała się synteza: widziałem jak rośnie fuga / słyszałem ochrę i biel dotykałem mgły słów”. Twórczość okazuje się wobec tej niepowtarzalnej inicjacji klęską – „Chciałem przenieść w sobie więcej niż każdemu dane / a szczególnie sposób w jaki świat fragment po fragmencie / mógłbym się upodabniać do Twoich obrazów”. Próbą odnalezienia owych fragmentów, próbą anamnezy byłyby owe elegijne urywki? Teraz jakby zbliżał się dla Polkowskiego czas rozwiązania tajemnic, wyjaśnienia losu.

Górna to i elitarna poezja, w dodatku jawnie manifestująca tę swoją elitarność, zapewne. Czy rzeczywiście może być nużąca dla poetów, co wreszcie nie Polskę i uniwersalia, lecz postkomunistyczne przedwiośnie chcą zobaczyć? Pewnie tak. Dla tych jednak, których zmęczy zgiełk konkretnego, wiersze Polkowskiego pozostaną azylem, gdzie kontemplacja, estetyka i metafizyczny niepokój będą ciągle możliwe.

Marcin Baran

Poeta milczy, świat istnieje dalej

Jan Polkowski może poszczycić się niecodziennym mianem najwybitniejszego żyjącego, a milczącego poety polskiego¹. Już zresztą zewnętrzne okoliczności debiutu Polkowskiego – pominiemy na razie jego niepodlegającą dyskusji rangę artystyczną – były wydarzeniem bez precedensu. Poeta zdecydował się bowiem rozpocząć swoją drogę twórczą w pierwszym po roku 1945 piśmie wydawanym w Polsce poza cenzurą, to jest w kwartalniku „Zapis”. Wybór ten domaga się czegoś więcej niż tylko historycznoliterackiego odnotowania.

W ukazującym się od roku 1977 „Zapisie” publikowali pisarze i publicyści o głośnych już nazwiskach i znaczącym dorobku, których władze polityczne PRL pozbawiły możliwości publikowania w prasie i wydawnictwach książkowych. Ich nieobecność w oficjalnym życiu kulturalnym mogła więc być odnotowana przez czytelników. Natomiast wyniosły gest odrzucenia pisarskiej drogi przyjętej powszechnie za oczywistą, pragnienie pozostawania poza układem, wola aktywnego sprzeciwienia się mu, od razu skazywały debiutanta tamtych lat na niezwykle ograniczone istnienie w świadomości odbiorców. Odrzucenie potencjalnych, ale bardzo prawdopodobnych kompromisów z cenzurą sprowadzało krąg czytelników jego wierszy do wąskiej grupy osób mających dostęp do wydawnictw rodzącego się właśnie drugiego obiegu. Żaden pisarz nie zdecydował

¹ Polkowski zaprzestał pisanie, czy precyzyjniej rzecz ujmując – publikowania wierszy w 1990 roku. W rozmowie półprywatnej uzasadniał tę decyzję całkowitym poświęceniem się działalności politycznej, dziennikarskiej i biznesowej, która wyklucza możliwość pisania wierszy. Trudno wskazać drugiego polskiego pisarza, który zdecydował się na tak radykalny i konsekwentny gest zamilknięcia. Milczenie Ryszarda Krynickiego, jednego z mistrzów Polkowskiego, postrzegam mimo wszystko bardziej jako styl pisanie; prawda, że niezwykle powściągliwego. Krynicki ponadto jest czynny jako tłumacz poezji niemieckojęzycznej i wydawca literatury pięknej.

się wcześniej na tak radykalny krok. Każdy starał się najpierw wysondować elastyczność cenzuralnych zapisów, by dopiero potem zdecydować się na pisanie według ich zmiennych zasad lub na druk poza granicami kraju.

Bezkompromisowy gest Polkowskiego pozwala od razu dostrzec najistotniejszy rys jego wierszy. I nie idzie tu przede wszystkim o ówczesną niecenzuralność wypełniających je faktów historycznych bądź współczesnych, bo nie polityczna tkanka tych utworów stanowi o ich wyjątkowości. Tym, co sprawia, że w przypadku poezji Polkowskiego mamy do czynienia z jednym z najwybitniejszych zjawisk w literaturze ostatniego ćwierćwiecza, jest ostateczność jej kształtu. Jest ona czymś w rodzaju tekstu świętego, tekstu, który można przyjąć lub odrzucić, ale którego nie można zmieniać.

*

Świat wierszy Polkowskiego w pierwszym okresie jego twórczości mieści się między biegunem rzeczywistości dotykanej a biegunem rzeczywistości historycznej. Tak jak w tych dwóch wierszach (*Strumień wieczności*, EZTGI) i (***) [*Umiera naród...*], EZTGI).

Język rzeczy, poezja czystych przedmiotów
bez cienia chęci by mówiąc „stół”
powiedzieć coś więcej.
Ale powiedzieć w sposób tak
przezroczysty by było widać
ten jedyny ciepły trochę kiwający się stół
obarczony zapachami dziecinnymi dotknięciami
zmarłych z jedną szufladą
podpartą wysuwającymi się wraz z nią nogami
by zobaczyć
to stanie się poezji:
pierwszy obrót ziemi.

* * *

Umiera naród
jest tak cicho, że słyszę
jak z mokrych kamieni nad Białką piją pszczoły
i okurzony słońcem jeometra
wytycza brzoźowym trójkątem
nowe granice imperium.

Paradoksalnie – język rzeczy, ten najbardziej podstawowy i dotykalny, doprowadzić ma do konsekwencji niemal abstrakcyjnie kosmologicznych, do pierwszego obrotu ziemi, natomiast apokaliptyczna rzeczywistość umierającego narodu jest sielanką przepelnioną elementami silnie zmysłowymi. Rzeczy małe prowadzą nas ku ogólnikom, prawdy ponadjednostkowe sprawdzane są miarą ludzką. Ten zabieg wzajemnej kontroli ogółu i szczegółu nadaje poezji Polkowskiego szczególną wiarygodność estetyczną i moralną. Poeta bierze bowiem na siebie obowiązek mówienia prawdy – przede wszystkim tej najokrutniejszej, dotyczącej historii. A że na prawdę składa się wiele losów i wiele głosów, jest to liryka, w której miejsce dla siebie znajdzie psalm i prokuratorski nakaz, Osip Mandelsztam i bezimienny proletariusz.

Należy przy tym pamiętać, że trudno uznać Polkowskiego za poetę postrzegającego i opisującego świat zewnętrzny czy świat własnej wrażliwości z pozycji aprobujących. Jak słusznie zauważa Marian Stala – w tej poezji dominuje poczucie „obcości w świecie”². Jest to bowiem świat nicestwiewy, obumierający moralnie i fizycznie, „świat w przededniu katastrofy”³. Dla Polkowskiego Polska lat 70. i 80., Polska znajdująca się w strefie sowieckiej dominacji to przestrzeń apokalipsy zgotowanej przez Antychrysta. Parcia rzeczywistość PRL widziana jako emanacja eschatologicznej zagłady, stosowanie rekwizytów romantycznej martyrologii – z perspektywy roku 2001 taka wizja może się wydać przesadą. Trzeba zdać sobie wszakże sprawę z tego, że taki sposób myślenia motywowany był u Polkowskiego przede wszystkim metafizycznie, religijnie. Jan Błoński wskazuje, że „perspektywa poetycka i polityczna nakłada się jeszcze na metafizyczną”⁴. Z tego punktu widzenia apokalipsa dotyka i dotyczy wszystkich, jest zasadą świata, nie okresu dziejowego. Winni są oprawcy, bo działają przemocą, i winne są ofiary poddające się deprawującym zabiegom. Jak w wierszu *Restauracja „Arkadia” Nowa Huta, plac Centralny* (EZTG1):

Sekretarz Generalny Wszechrosyjskiej Komunistycznej Partii
(bolszewików) Włodzimierz Ilicz Lenin. Obsypany

² M. Stala, *List do Jana Polkowskiego* [w:] tegoż, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 204–208.

³ M. Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego*, „Arka” 1984, nr 6, s. 53.

⁴ J. Błoński, *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, „Res Publica” 1987, nr 3, s. 109–114.

śniegiem sześciometrowy kolos wraca z roboty
do baraku. Wycieńczony głodny. Na nogach trzyma go tylko
wzrok konwoju *gałuboj*. Mróz podaje mu pięść
zatrzaśniętą jak rozgrzane brzęczące stopy. Polarna
noc rozbiera się do naga. Apel.
Na poplamionych obrusach
kołymskiego śniegu.

Pomnik wodza rewolucji staje się monumentem upamiętniającym ofiary stworzonego przezeń systemu, sam Lenin przemienia się w jednego z milionów mieszkańców krajów wyzyskiwanych przez Związek Sowiecki. A wszystko rozgrywa się w scenerii robotniczego miasta przyszłości, Nowej Huty i restauracji o makabryczno-groteskowej w tym kontekście nazwie „Arkadia”⁵.

*

Fundamentalna dla liryki Polkowskiego perspektywa religijna jest doskonale widoczna w jednym z jego najpiękniejszych, ale zarazem najbardziej przerażających wierszy – *Nie znam tego człowieka* (EZTG1):

Wyraźnie słyszę pianie koguta
nie przesłyszałem się
w środku betonowego ogrodu pieje
niewidoczny dla mnie.
Zapisuję to zastygam nasłuchuję
lecz ktoś moją ręką pisze dalej:
Nie zaparteś się mnie Galilejczyku?
(Boisz się?)

W ośmiu liniijkach ten, jak go nazywa Stanisław Barańczak, „poeta miniatury i dyskrecji”⁶ przedstawił dramat religijnej świadomości, jaki przeżywa człowiek żyjący na przełomie II i III tysiąclecia po Chrystusie. Ewangeliczne wyparcie się przez Szymona Piotra znajomości

⁵ I pomnik, i restauracja już nie istnieją, choć jeszcze z początkiem lat 90. można było czytać ów wiersz pośród jego naturalnej scenerii.

⁶ S. Barańczak, *Wyobraź sobie, że piszesz po polsku* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 82.

z Jezusem zostaje powtórzone i staje się udziałem człowieka żyjącego we współczesnym dwudziestowiecznym bloku. Ale prawdziwie porażającego znaczenia tej scenie nadaje dopiero wtrącone zdanie: „*Nie zaparłeś się mnie Galilejczyku?*”. Oto odwrócony zostaje porządek rzeczy, oto możliwa jest świadomość i dopuszczona możliwość odwrócenia się Boga od człowieka. Miłość – podstawę chrześcijańskiej egzystencji – zastępuje (może zastąpić?) ostateczna samotność.

Godny zauważenia jest sposób, w jaki Polkowski posługuje się językiem, łącząc niezwykle wyraziście: klarowny opis, delikatną metaforę i podniosły ton. Efektem połączenia tych elementów jest biblijna prostota i dosadność wielu jego wierszy. Kolejna to część składowa wspomnianej wcześniej ostateczności ich kształtu, dla której ironicznym kontrapunktem jest mowa okaleczona i zdegradowana (z wiersza „*Tobie śpiewa żywioł wszelki*”, EZTG1):

zaczyna sylabizować syn człowieczy
(Długi kaszel alkoholika kłótnia
nieprzytomne głosy te same słowa
zawodzenie).
Modły o nicość.
Podziemia psalmu.

Katastroficzna wizja Polkowskiego miała i swoją drugą stronę. Jak choćby w wierszu *Jam jest bramą owiec* (EZTG1):

Tak
chciałbym Cię teraz dotknąć
Chrystusie
we wnętrzu gór
wśród głosów wody i drzew.

Lecz spełnienie owego pragnienia-modlitwy było od razu negowane (*Oddychaj głęboko*, ODD):

[...] taki świat przeczuć możemy jedynie.
W modlitwie
albo w chwili śmierci.

*

Tak brzmiało przesłanie, które można było wyczytać z dwóch pierwszych książek Polkowskiego – *Oddychaj głęboko* (1977–1981) i *Ogień*

(1982–1983). Dwie kolejne – *Drzewa* (1983–1987) i *Elegie z Tymowskich Gór* przyniosły zauważalną zmianę tonu.

Porządek historii politycznej zaczyna być zastępowany przez porządek dziejów sztuki i natury. Te dwa ziemskie porządki pomagają zbliżyć się do porządku pozaziemskiego, nadnaturalnego.

Nadal prawdziwe jest w odniesieniu do tych późniejszych utworów stwierdzenie Zaleskiego dotyczące wczesnej poezji Polkowskiego, iż

sytuacje liryczne są tutaj pełne spotęgowanego znaczenia, ich zapis sprawia często wrażenie zapisu dokonanego w chwili niezwykłego pobudzenia świadomości, staje się próbą dotknięcia zakrytej na co dzień sfery rzeczywistości, próbą przedarcia się w wymiar przeświecającego przez wierzchnie jej warstwy metafizycznego sensu⁷.

Ale rozpościerając się „między pragnieniem niedotykalnego i pamięcią o tym, co dotkliwe”⁸, poezja ta zdecydowanie przechyliła się na stronę pragnienia niedotykalnego. Pragnienia, które może zaspokoić muzyka Milesa Davisa lub obraz Picassa, kompozycja Bacha lub rysunki z Lascaux. Ezoterycznego pragnienia, które przypomina, że:

[...] z czułością
i bólem trzeba stwarzać świat.
[...]

(*Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia*)

Zatem zmysły poety rozpoczynają pracę i który to już kolejny raz rozpoczyna się misterium postrzegania i stwarzania:

Smak ziemi. Przylepione do nieboskłonu
szybują kruki. Siwieję
powracam.

(***)

Ciemny kielich stoku Machulca
cierpliwie układany przez wiatr posąg
umarłego dnia? Przeznaczenia? Dziecka
palącego po mnie papiery?

Pochyl głowę biedna ziemio
kłaniajcie się dzwony.

7 M. Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego...*, s. 54.

8 M. Stala, *Dotknięcie losu* [w:] tegoż, *Chwile pewności...*, s. 209–213.

Tak oto, dzięki intensywnemu i mistycznemu przeżywaniu sztuki i natury, poeta tworzy tajemniczą przestrzeń nadprzyrodzonej naturalności. Być może jest to przestrzeń religijnego spełnienia? Ale wciąż powraca już wcześniej istniejąca wątpliwość – jak używać słów. Albo jeszcze radykalniej – czy w ogóle używać słów:

Noc Złota dolina.
Potępieni potrząsają dzwoneczkami.
Moja wina nie umiem
milczeć.

*

Poeta milknie, świat istnieje dalej. Czy to oznacza, że świat nie potrzebuje poezji współczesnej? Czy może raczej nie zasługuje na nią? Czy jeszcze inaczej – poezja istnieje, ale na sposób, którego my poznać nie umiemy?

Milczenie Polkowskiego sprawia, że nie sposób zapomnieć o jego poezji. Jego milczenie i jego wiersze są jedną z najbardziej intrygujących zagadek polskiej poezji współczesnej.

Czy ten tajemniczy splot istnienia-nieistnienia mogą rozjaśnić zdania z *Antyeposu* Zbigniewa Herberta?

Uczciwi wiedzieli o istnieniu prapoematu i o tym, że jest niedosiężny i nie-dościgniony, że oddala się z szybkością światła. Przeto topili swoją rozpacz w rozlewiskach mowy, w sztucznych iluminacjach, metastazach stylu – i powiedzmy to wreszcie – w pretensjonalnym gadulstwie. Najszlachetniejsi wybierali otwarcie żył, samobójcze milczenie⁹.

Kraków, czerwiec 2001

⁹ Z. Herbert, *Antyepos* [w:] tegoż, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001, s. 104.

WOKÓŁ PEWNEGO SPORU

Dariusz Pawelec

Oko smoka

O wierszu Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*

Dla Jana Polkowskiego

Trzeba zatrzasnąć drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.
Zawsze się udawało, ale teraz się nie
udaje. Jedyny przypadek,
kiedy po wierszach
pozostaje smród.
Poezja niewolników żywi się ideą,
idee to wodniste substytuty krwi.
Bohaterowie siedzieli w więzieniach,
a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco
użyteczny – w poezji niewolników.
W poezji niewolników drzewa mają krzyże
wewnątrz – pod korą – z kolczastego drutu.
Jakże łatwo niewolnik przebywa upiornie
długą i prawie niemożliwą drogę
od litery do Boga, to trwa krótko, niby
splunięcie – w poezji niewolników.
Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidysz.
Gdyby w tym mieście nadal mieszkał smok
wysławialiby smoka – albo kryjąc się
w swoich kryjówkach pisaliby wiersze
– małeńkie piąstki grożące smokowi
(nawet miłosne wiersze pisane by były
smoczymi literami...)

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
na idealnie kwadratowych skwerach¹.
'88

1.

Można zacząć od pytania, które w lutym 1984 roku postawił Adam Zagajewski:

Co by się stało, gdyby pewnego dnia – pewnego pięknego dnia – Polska odzyskała swobodę życia politycznego? Czy utrzymałoby się to wspaniałe napięcie duchowe, cechujące z pewnością nie cały naród, ale w każdym razie jego całkiem liczną i całkiem demokratyczną elitę? Czy opustoszałyby kościoły? Czy poezja stałaby się – tak jak się to dzieje w krajach szczęśliwych – pokarmem znudzonej garstki znawców, a kino jedną z gałęzi skomercjalizowanej rozrywki? Czy to, co udało się w polskiej sytuacji ocalić, uchronić przed powodzią, przed zniszczeniem, a nawet wznieść powyżej zagrożenia, jak wysoki i piękny mur, czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu, przestałoby istnieć w tym samym dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie?².

W niecałe pięć lat później odpowiedzi nie wprost udziela poeta Marcin Świetlicki, wygłaszając w dniach symbolicznego i przełomowego czerwca 1989 roku, podczas ostatniej mówionej edycji legendarnego, opozycyjnego „pisma” literackiego „NaGłos”, napisany rok wcześniej wiersz *Dla Jana Polkowskiego*.

2.

W roku Okrągłego Stołu i w miesiącu wyborów do Sejmu „kontraktowego” wiersz Świetlickiego, nieznanego, choć nie tak już przecież młodego poety (ur. 1961), po prezentacji mówionej doczekał się publikacji w pierwszym numerze „Tygodnika Literackiego” w czerwcu 1990 roku. Wraz z tą prezentacją pojawiły się, już na łamach tygodnika, pierwsze głosy niepozbawione emocji i sprzeciwu. Popłynęły one

¹ Cytuję według pierwodruku.

² A. Zagajewski, *Wysoki mur* [w:] tegoż, *Solidarność i samotność*, Paryż 1986, s. 27.

zresztą z ust zarówno pisarzy autorytetów, między innymi Jarosława Marka Rymkiewicza, jak i wypowiedzane były przez rówieśników Świetlickiego. „Gwałtowną polemikę” dostrzegł w wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, w przychylnym dla jego autora przedstawieniu sylwetki na łamach wrześniowego „NaGłosu” z 1990 roku, Julian Kornhauser³. Pierwszą najpoważniejszą diagnozą gestu poetyckiego uchodzącego powszechnie za skandaliczny stał się szkic Mariana Stali *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...*⁴, wprowadzający w problematykę nowej polskiej poezji czytelników, znów pierwszego numeru, wznowionego po zawieszeniu w stanie wojennym dwumiesięcznika Instytutu Badań Literackich „Teksty Drugie” (wcześniej „Teksty”).

Stała przytacza inkryminowany wiersz w całości, określając go mianem „programowego pamfletu”. W jego tytule upatruje krytyk dodatkowo „wzmocnienia agresywności wypowiedzi”. I choć odczytuje wiersz jako „bardziej odrzucenie pewnego rodzaju poezji niż atak na jednego tylko, konkretnego poetę”, to w następnym akapicie konkretyzuje: „Czy przesłanki te są wystarczające dla nazwania Polkowskiego «poetą-niewolnikiem» – szczerze wątpię [...]”. Raz jeszcze pojawia się określenie „pamflet Świetlickiego” oraz sformułowane zostają wnioski z lektury:

[...] opcja Świetlickiego jest w swej istocie odmową uczestnictwa w świecie wykraczającym poza przeżycia jednostkowe i międzyosobowe. Nie są ważne idee ani wspólnoty, nieistotna jest polityka, etyka, metafizyka. Naprawdę jest tylko własny, odrębny, osobny świat. Tylko on gwarantuje wolność, tylko on jest wolnością: nie jako idea, broń Boże, tylko jako konkretna, jednostkowa egzystencja. Tylko od niej można rozpocząć budowę świata.

Również w roku 1990, w numerze 14–15 „bruLionu”, po raz pierwszy pojawiły się, na łamach tego pisma, wiersze Marcina Świetlickiego, jako laureata Grand Prix Konkursu na Brulion Poetycki im. Marii Magdaleny Morawskiej, bez wątpienia najbardziej nagłośczonego konkursu poetyckiego przełomu dekad. Jurorami uznającymi talent Świetlickiego byli: Wisława Szymborska, Jarosław Marek Rymkiewicz i Marian Stala. Wraz z wierszami laureata, wśród których nie było *Dla Jana Polkowskiego*,

3 J. Kornhauser, *O wierszach Marcina Świetlickiego*, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 116.

4 M. Stala, *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 46–62.

w tym samym numerze „bruLionu” swoje „nie” dla tego tekstu ogłosił jeden z poetyckich rówieśników Świetlickiego – Krzysztof Koehler (ur.1963), w felietonie *O'Haryzm*⁵.

Zdaniem Koehlera *Dla Jana Polkowskiego* zawiera sąd, który „swym ostrzem zwraca się przeciwko wszelkiej poezji, także przeciw poezji Marcina Świetlickiego”. Zarzuty koncentrują się na zagadnieniach podstawowych, do których należy „skonwencjonalizowanie” poezji: „Skonwencjonalizowana sztuczność – pisze Koehler – wymaga od poety świadomości – a przynajmniej przecucia – celu działania”. I dalej: „Poeta mówi o swej «samotności» czy «ból zęba» w jakimś celu, a cel ów, o ile się nie mylę, wyznacza owa skonwencjonalizowana sztuczność, jest to bowiem zwykle cel immanentny: wartość estetyczna”. Koehler kwestionuje wyrażone – jego zdaniem – w wierszu Świetlickiego uzurpacje do „autentyzmu przeżycia” i brnie w stronę takiego metapoetyckiego jego odczytania, które podstawowym czyni problem: autentyzm *versus* konwencja literacka. Fragment wiersza rozpoczynający się od słów: „Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli...”, prowadzi autora *O'Haryzmu* do postawienia poecie zarzutu o naiwność lub prowadzenie nieczystej gry z odbiorcą, w której poeta „usiłuje sobie i nam wmówić, że skonwencjonalizowana i sfunkcjonalizowana sztuczność poezji jego (piszącego poezje) nie dotyczy”. Świetlicki – w ujęciu Koehlera – „hipnotyzuje i wmawia, że jest wolny, autentyczny, poza wszelką konwencją, a przecież dla nas, czytelników, szamocze się choćby w sieci wersów to, co miało być autentyczne i wolne, jest – bo taka jest poezja – sztuczne i zniewolone”.

Na emocjonalne reakcje po opublikowaniu wiersza *Dla Jana Polkowskiego* jego autor odpowiedział w roku 1991 w szesnastym numerze „bruLionu”, w felietonie *Koehleryzm*⁶, zdradzając przy tym wycucie konwencji obowiązującej felietonistę: „Nie muszę więc – pisał – uciekać się do powoływania na Vermeera van Delft, Sołżenicyna i dra Freuda, aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo że chce mi się siusiu”. Obok tego polemicznego używania sobie na teksie Koehlera sformułował Świetlicki również kilka całkiem serio, jak się zdaje, wypowiedzianych zdań. Pierwszym z nich było podstawowe py-

5 K. Koehler, *O'Haryzm*, „bruLion” 1990, nr 14–15, s. 141–142, w niniejszym tomie s. 123.

6 M. Świetlicki, *Koehleryzm*, „bruLion” 1991, nr 16, s. 39–41 w niniejszym tomie s. 125.

tanie: „A czy nie wolno, czy naprawdę nie wolno walczyć, próbować, mylić się, szamotać?”. Kolejne zdania stanowią zakończenie felietonu: „Stwierdzając, że ząb mnie boli, że jestem głodny, że jestem szczęśliwy – nie piszę tylko dla siebie. Wysyłam sygnały. Mam nadzieję, że zostaną odczytane właściwie”.

Czas pokazał, że nie zostały odczytane właściwie, a przynajmniej dotyczy to sygnałów wysłanych w wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, czego najdobitniejszym zresztą dowodem jest cytowany felieton Świetlickiego. Autor podjął dyskusję, wymanewrowującą w istocie przesłanie formułowane przezeń w tekście spornego wiersza na inny, żywszy już, jak widać, w owym czasie tor literackich zmagają.

Kariera „przełomowego” wiersza nie zakończyła się wraz z odbiorem następującym w reakcji na jego pierwsze ujawnienia. Przy różnych okazjach ten gryzący wiersz-problem wracał jak bumerang i to niemal dosłownie, bo rzecz dotyczyła ciągle tych samych komentatorów. Przykładowo, w opublikowanej w roku 1995 w „Kresach” dyskusji *Na powierzchni literatury i w środku...*⁷. Krzysztof Koehler raz jeszcze odciął się od tezy i charakteru wiersza *Dla Jana Polkowskiego*, stwierdzając bardzo bezpośrednio i z wyraźnym niesmakiem, że: „[...] głównym wierszem programowym przypisywanym generacji (ale znowu: bardziej chyba gwiazd pop) jest wiersz Marcina Świetlickiego kierowany do konkretnej osoby, do Jana Polkowskiego”. W tym samym numerze „Kresów” zamieszczono głosy zebrane w ankiecie *Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*⁸, wśród których zdecydowany sprzeciw wobec twórczości Świetlickiego wyartykułował o jedenaście lat odeń młodszy poeta Wojciech Wencel, określając autora *Zimnych krajów* mianem „piosenkarza” i „pomysłodawcy szczególnej odmiany literatury dla młodzieży”, „skierowanej wyłącznie do młodego czytelnika epoki «luzu»”.

Wencel przyjmuje postawę bliską wcześniejszemu stanowisku Koehlera, podobnie jak on dostrzegając wartość literatury jako „sztuki odniesień”⁹. Zdaniem Pawła Rodaka „Marcin Świetlicki w wierszu *Dla Jana Polkowskiego* napisał o «poezji niewolników», dla której idee, symbole,

7 „Kresy” 1995, nr 21, s. 8–25. W dyskusji udział wzięli: A. Bałajewski, K. Koehler, A. Niewiadomski, A. Sosnowski, R. Grupiński.

8 A. Bałajewski, R. Mielhorski, K. Varga, S. Dłuski, P. Rodak, K. Maliszewski, W. Wencel, K.C. Kęder, K. Uniłowski, M. Baryła, J. Klejnocki, T. Majeran.

9 W. Wencel, *Powrót*, „Kresy” 1995, nr 21, s. 185–186.

wartości, wyobrażenia są istotniejsze niż najzwyczajniejsze, codzienne odczucia i obserwacje...”¹⁰.

Rok później Jacek Gutorow w szkicu *Poezja i tradycja* przywołuje fragmenty interesującego nas wiersza jako współczesnego przykładu ilustrującego gest „rewolucjonisty”, który działa w myśl zasady całkowitej negacji Tradycji: „W odpowiedzi na Rozum gloryfikuje się instynkty, intuicję lub szaleństwo, sens jest wypierany przez nonsens, gloryfikuje się brak zaangażowania, a przede wszystkim – co najprostsze – zdecydowanie odrzuca się przeszłość”¹¹. Komentując fragment:

Patrzę w oko smoka.

I wzruszam ramionami

– zdradza autor cytowanego szkicu poddanie się konwencji odbioru wiersza narzuconej w toku wewnątrzgeneracyjnej potyczki. W kontekście, zwłaszcza tej przytoczonej części wiersza, pójście tropem „sytuacyjnej” nadinterpretacji razi jednak szczególnie: „Lecz czy akt krytyczny – zapytuje Gutorow – (choćby to było nawet wzruszenie ramion) w tym przypadku, przypadku estetycznym, oddała przeszłość?”. I zaraz sam odpowiada:

Pisząc wiersz *Dla Jana Polkowskiego*, Świetlicki obramowuje i ustala wspólny teren, wspólną płaszczyznę, jaką jest dyskurs literacki (podobnie Polkowski mógłby napisać wiersz *Dla Marcina Świetlickiego* – z tym samym rezultatem). Poeta «bruLionu» chce dotknąć żywej treści życia, wyrwać się wszelkim formom; lecz ponieważ każdy akt ekspresji jest już jakąś formą, Świetlicki staje się ofiarą nieskończonej gry luster, z której wyrwać się nie sposób, potwierdza stan rzeczy, przeciwko któremu występuje.

Po sześciu latach powtórzone tu zostały, teza w tezę, zarzuty postawione w felietonie Koehlera *O'Haryzm*. Dodajmy, oderwane od tekstu wiersza i od jego funkcjonowania w określonej sytuacji historycznoliterackiej, zgoła odmiennej w chwili powstania i w czasie podsumowywanej tu recepcji krytycznej. Powtarzanie programowych nadinterpretacji stało się kolejnym krokiem w izolowaniu dostrzeganego w wierszu sposobu ekspresji od – żeby użyć pojęcia właściwego

¹⁰ P. Rodak, *Kilka uwag*, „Kresy” 1995, nr 21, s. 181.

¹¹ J. Gutorow, *Poezja i tradycja*, „Kresy” 1996, nr 25, s. 140–144.

poetyce historycznej – „świadomości literackiej”¹², właściwej zresztą dla konkretnego w tym przypadku momentu historycznego.

„Głośny wiersz Świetlickiego”, jako atakujący poezję Polkowskiego, cytują w tak zwanej pierwszej monografii literatury trzydziestolatków Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski¹³. Jak dość trzeźwo konstatują, wiersz „stał się punktem wyjścia dla debaty nad funkcją poezji po antykomunistycznym przewrocie”. To trafna ilustracja „sytuacyjnego” skrzywienia w odbiorze tekstu, który – przypomnijmy – został napisany w 1988 roku, kiedy o „antykomunistycznym przewrocie” można było co najwyżej pomarzyć, jak czynił to na przykład Adam Zagajewski na kartach *Solidarności i samotności*. Wiersz Świetlickiego, jako „uznany za programowy” oraz „wiersz-manifest”, przedrukowują natomiast w całości w swojej książce „o młodej polskiej literaturze” Izolda Kiec i Rafał Grupiński¹⁴, a dzieje się to już w 1997 roku. Przedrukowują i w zasadzie tyle. Sprawa wydaje się oczywista i dawno załatwiona, zamknięta w pojęciach „program”, „manifest” (jaki? czego?). *Dla Jana Polkowskiego* jest dla poznańskich krytyków jednym z elementów, obok występów zespołu rockowego „Świetliki”, „dobrze przemyślanej, dostosowanej do prawideł współczesnego rynku kampanii, upowszechniającej tę dziwną, elitarną sztukę, jaką jest poezja”. Z tym pospiesznym uproszczeniem także przyjdzie nam się nie zgodzić. Do „sprawy Świetlickiego” wraca również w wydanym w 1997 roku zbiorze „notatek o poezji współczesnej” Marian Stala¹⁵. Pisząc o przemianie poezji Świetlickiego, obserwowanej na przykładzie tomów z lat 1994 i 1995¹⁶, krytyk dość jednoznacznie i bezwzględnie przypomina, że autor *Zimnych krajów* „w roku 1988 polemizował (gwałtownie i niesprawiedliwie) z myśleniem i poezją Jana Polkowskiego”. Natomiast w przypisie do przedrukowanego w książce szkicu *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...* Stala podkreśla ewolucję Świetlickiego, wskazując, że *Dla Jana Polkowskiego* „stał się z czasem jednym z najgłośniejszych utworów Świetlickiego”, a „uciekający przed

¹² Por. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 123–143.

¹³ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. Pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Warszawa 1996, s. 23 i 32–34.

¹⁴ R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997.

¹⁵ M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 157 i 198.

¹⁶ M. Świetlicki, *Schizma*, Poznań 1994; tenże, *Zimne kraje* 2, Kraków 1995.

jednoznacznością poeta zastąpił go w *Zimnych krajach* wierszem *Nie dla Jana Polkowskiego*, zaczynającym się od słów «Bardzo wiele kłopotów w związku z tamtym wierszem». Jak dodaje krytyk: „Te kłopoty można było przewidzieć [...]”.

3.

Przywołane, spośród licznych „śladów recepcji” wiersza Marcina Świetlickiego, przykłady ukazują trzy podstawowe sposoby jego lektury. Po pierwsze, każą upatrywać sensu tekstu w antytetycznej relacji dwóch konkretnych twórczości: „gwałtowna polemika” (Kornhauser), „programowy pamflet” (Stala ’90) oraz „polemika z myśleniem i poezją Jana Polkowskiego” (Stala ’97), „wiersz kierowany do konkretnej osoby” (Koehler ’95). Te niepozabawione emocji komentarze wskazują również na szczególnie charakter ekspresji poetyckiej Świetlickiego: gwałtowność, pamfletowy adres, niesprawiedliwa agresja.

Drugą płaszczyznę odbioru stanowi lektura tekstu jako refleksji metapoetyckiej. W równie emocjonalny sposób przypisuje mu się w tym wypadku albo złą wolę w zakresie rozumienia sprawy fundamentalnej, to jest – jak by powiedział Roman Jakobson – w świadomości tego, „co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki”, albo – co gorsza – posądza o rewolucjonistyczne barbarzyństwo: wiersz „przeciwko wszelkiej poezji” (Koehler ’90), „negacja Tradycji” (Gutorow). W ujęciu fundamentalistów Marcin Świetlicki jest nie tyle poetą, co „gwiazdą pop” (Koehler), „piosenkarzem” lub „krakowskim bardem kontestacji” (Wencel). Komentarze estetyczne instrumentalizują odbiór wiersza *Dla Jana Polkowskiego* jako element wewnątrzgeneracyjnego sporu „klasycystów” z „o’harystami”, przezwanymi również „barbarystami” i „personistami”¹⁷.

¹⁷ Pary opozycyjnych pojęć, które w uproszczeniu oddają „specyficzne cechy obu poetyckich postaw”, następująco zestawiał Andrzej Niewiadomski: konwencja – autentyzm, klasycyzm – awangarda (czy raczej: skupienie się na przeszłości – zwrot w stronę teraźniejszości i przyszłości), zakorzenienie – wyobcowanie (outsideryzm), obiektywizm – indywidualizacja, opisowość – ekspresja, kondensacja – dyspersja, «sztukatorstwo» – «mówienie wprost». Por. tenże, *Inna twarz niezależności*, „Kresy” 1991, nr 6, s. 91. „Po prawie pięciu latach – piszą J. Klejnocki i J. Sosnowski – możemy stwierdzić, że dyskusja ta nie była jedynie incydentem. Spór między «klasycystami» – zwolennikami, umownie mówiąc, konwencjonalności sztuki literackiej

Trzecim wreszcie sposobem postrzegania „głośnego” wiersza jest odczytanie socjologiczne, w dużej mierze redukujące wartość literacką utworu na rzecz przedstawienia tegoż jako „techniki działania”: „wypowiedź programowa” (Stala ’90), „punkt wyjścia dla debaty nad funkcją poezji po antykomunistycznym przewrocie” (Klejnocki, Sosnowski), „wiersz-manifest” i element swoistej kampanii autoreklamowej poety (Kiec, Grupiński).

Wszystkie trzy sposoby reagowania na wiersz *Dla Jana Polkowskiego* wydają się różnić z samym tekstem wiersza. „Głośne lektury” dokonały swego „zakrzyczenia” sensu. Kariera i sukces czytelniczy stały się udziałem oderwanej od swego znaczenia zewnętrznej powłoki wiersza, żeby nie powiedzieć jego *signifiant*, w którym to procederze uczestniczył zresztą sam autor. Taka okazała się bowiem społeczna potrzeba, dla której okoliczności życia literackiego miały przyspieszyć krystalizację „przełomu”. Potrzebie tej towarzyszyła z kolei, korzystająca z owego przyspieszenia i korzystna z punktu widzenia uczestników, instytucjonalizacja wielu przejawów funkcjonowania nowej literatury¹⁸.

4.

Charakter recepcji wiersza Marcina Świetlickiego uprawomocnia potrzebę lektury w aspekcie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego¹⁹.

a «o'harystami», «personistami» czy «barbarystami» – więc zwolennikami nowego rodzaju «dzikości» sztuki, trwa nadal”. Ciż, *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 82.

¹⁸ Przykładem może być wypowiedź redaktora „bruLionu” dla „Gazety o Książkach” z listopada 1991 roku: „Pismo takie jak «Arka» ma 500 czytelników. «Twórczość» 1200, «Zeszyty Literackie» powiedzmy 300 [...], ale my próbujemy stworzyć nowy model pisma intelektualnego i sprzedajemy 10 000 «bruLionów» w momencie, kiedy wszystkie pisma literackie mają kłopoty”. Cyt. za: J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 37. Autorem innej charakterystycznej wypowiedzi jest na przykład Marcin Baran, a jej tematem grupa literacka Zakon Żebraczy (w „bruLionie” nr 14–15 z 1990 roku informacja o członkostwie w tej grupie pojawiła się w notach biograficznych, między innymi Świetlickiego i Koehlera): „Zakon Żebraczy jest grupą powstałą przy krakowskim SPp, której jedynym zadaniem było wyłudzenie pieniędzy.” Por. „Res Publica Nowa” 1993, nr 6.

¹⁹ Por. między innymi: A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego* [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1992; W. Tomasik, *Teoria*

W takim ujęciu należy, po pierwsze, oddzielić „akt napisania utworu od aktu jego publicznego udostępnienia”²⁰. Jeżeli ten krok uczynimy, unaoczní się fakt reagowania dotychczasowej recepcji bardziej na samo „udostępnienie” niż na „napisanie” tekstu. Na trzy podstawowe pytania, które możemy postawić referowanym wcześniej jego aktualizacjom: czy wiersz jest manifestem literatury po komunizmie? czy stanowi metapoetycki odpór postawy klasycystycznej? czy jest pamfletem i gwałtowną polemiką z Janem Polkowskim? – odpowiedź brzmi: trzy razy „nie”. Wiersz *Dla Jana Polkowskiego*, wygłoszony w czerwcu 1989 roku i opublikowany w prasie w czerwcu 1990 roku, napisany został w czerwcu 1988 roku. Pomiedzy tymi trzema czerwcami, choć tak niewielka pomiedzy nimi odległość w czasie, nie ma podobieństw. Z perspektywy czerwca 1990 roku najłatwiej pytać o odwieczne różnice postaw estetycznych, w czerwcu 1989 roku – o to, jak pisać po komunizmie. Żeby jednak odpowiedzieć, co tekst Świetlickiego mógł znaczyć w czerwcu 1988 roku, trzeba zdecydować się na „interpretację rekonstruującą”, a więc „dążącą do historycznego odtworzenia wewnątrztekstowej intencji autorskiej”²¹.

Po pierwsze zatem, interpretacja *Dla Jana Polkowskiego* nie może odwoływać się do „skamandryckiego” kontekstu, w którym dźwięczałyby zwłaszcza słowa Słonimskiego z *Czarnej wiosny*: „Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada” czy zawołanie Lechonia z *Herostratesa*: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”. Powszechnemu złudzeniu takiego odbioru uległ między innymi Piotr Śliwiński, gdy pisał, że „wiersz *Dla Jana Polkowskiego* wpisuje się w przestrzeń asocjacji tekstowych, w obrębie której znaleźć można i *Herostratesa* Jana Lechonia, i *Czarną wiosną* Antoniego Słonimskiego”²². Nie był też wiersz Świetlickiego, jak chce Śliwiński, „poetyckim

aktów mowy a literatura. (Od „etiologii” do „ideologii szczerości”) [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz, Wrocław 1992; J. Płuciennik, *Presupozycje, intertekstualność i coś ponadto...* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

²⁰ Sugestia M.C. Beardsleya. Por. na ten temat: W. Tomasik, *Teoria aktów...*, s. 22–24.

²¹ Por. G. Grimm, *Recepcja a interpretacja*, tłum. K. Jachimczak [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 1, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 226–248.

²² P. Śliwiński, *Poetyka bez etyki?* [w:] *Z perspektywy końca wieku*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997, s. 258.

przywitaniem III Rzeczypospolitej”. Wiersz nie mówi o tym, jaka powinna być poezja po antykomunistycznym przewrocie, bo mówić tego po prostu nie może. W czerwcu 1988 roku, kiedy poeta Świątlicki pisał swój wiersz, myśl o „swobodzie życia politycznego” pozostawała nierealnym marzeniem, a realne były tylko zdarzenia, takie jak pacyfikacja w nocy z 4 na 5 maja przez oddziały ZOMO strajku w Nowej Hucie czy upadek 10 maja strajku w Stoczni Gdańskiej²³. Już po owym czerwcu, 15 sierpnia rozpoczął się strajk w kopalni Manifest Lipcowy w Jastrzębiu, a w następnych dniach strajki objęły inne kopalnie oraz port w Szczecinie. 22 sierpnia zaczęli strajkować robotnicy Stoczni Gdańskiej i Huty Stalowa Wola²⁴. W swoich „mundurowych” wystąpieniach telewizyjnych, nawiązujących wizualnie do pamiętnego „zwiastuna” stanu wojennego w wykonaniu generała Jaruzelskiego, inny z generałów – Kiszcza – zapewniał, że nie będzie rozmawiał z nikim, kto „odrzuca konstytucyjny porządek PRL”. Lipcowo-sierpniowy numer paryskiej „Kultury” z 1988 roku otwierał przekrojowy szkic Jana Orlńskiego, będący analizą sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Autor zaczął od słów: „Obecna sytuacja w Polsce wygląda beznadziejnie [...]”. W podsumowaniu pisał natomiast: „W chwili obecnej wiara w Niepodległość jest wiarą *quasi*-religijną. Nasz rozum nie potrafi zadowalająco przedstawić sytuacji, w której społeczeństwo polskie odzyskuje suwerenność, a Europa, czy też kula ziemiska, nie ulega zniszczeniu”²⁵.

Tak jak nie mógł wiersz Świątlickiego otwierać „debaty” nad funkcją poezji po komunizmie, tak też nie był głosem w wewnątrzpokoleniowej dyskusji nad wyższością wierszy stroficznych, rymowanych i zrytmizowanych nad zdaniowymi, wolnymi i pozbawionymi metafory. W czerwcu 1988 roku nie było w nowej poezji problemu „o’harystów” czy „personistów”, przewagi nowatorstwa nad konwencją lub odwrotnie, i nawet „bruLion” do numeru dziewiątego z zimy 1989 roku²⁶ był czasopismem niewykraczającym poza obowiązujące normy i hierarchie

²³ Por. na ten temat na przykład *Pacyfikacja i Strajk w stoczni*, „Kultura” 1988, nr 7–8, s. 125–143.

²⁴ Por. na przykład J. Karpiński, *Portrety lat. Polska w odcinkach 1944–1988*, Katowice 1990, s. 237–238.

²⁵ J. Orlński, *O poszukiwaniu wyjść z sytuacji bez wyjścia*, „Kultura” 1988, nr 7–8, s. 3–21.

²⁶ Opublikowano w nim między innymi *Historię oka* G. Bataille’a. Numer dziewiąty rozpoczął serię artystycznych prowokacji na łamach „bruLionu” i spowodował

ówczesnej „literackości”. Problemem literatury tworzonej w czasach nieuświadomianego końca władzy komunistów było jej „zniewolenie”. Na pytania dotyczące tej właśnie kwestii odpowiada wiersz *Dla Jana Polkowskiego*. Przynosząc refleksję na temat „poezji niewolników”, zabiera Świetlicki, jako jeden z wielu, głos w sprawie zaangażowania się literatury w życie społeczne.

W maju 1986 roku pisał Leszek Szaruga: „Polskie pisarstwo jest zniewolone także przez to, że wolność redukuje do sfery politycznej, że zwęża granice tolerancji, że zubaża pole widzenia ludzkich spraw”²⁷. To zdanie lub inne, głoszące, że „wolność artysty oznacza prawo schylania się nad różą, gdy płoną lasy”, zawiera prawdziwszą wykładnię dla nieistniejącego jeszcze wówczas wiersza Świetlickiego niż następujące po jego ogłoszeniu aktualizacje. Miejsca węzłowe ówczesnych sporów o literaturę oddaje dobrze polemika z artykułem Szarugi ogłoszona w 1987 roku przez Rafała Grupińskiego, który twierdził: „Współczesna literatura polska musi przestać być egotyczna i musi umieć zerwać wreszcie z zastępczym strojem historycznym [...], musi zejść z koturnów godności i szlachetności”. Nie bez emocji Grupiński wołał: „niech będzie polityczna, ale niech nie kiwa palcem w bucie na znak protestu, niech nie będzie polityczna, ale niech też nie chowa od razu głowy w piasek!”²⁸. Z kolei Krzysztof Koehler w szkicu opublikowanym latem 1988 roku wewnątrzliteracką linię demarkacyjną ustawiał między „okopami” i „afirmacją”²⁹. „Konieczność «walki» – pisał – obrony tradycji wywołała ducha «służby», postawiła literaturę w sytuacji obleganej przez wroga twierdzy”. Reakcją na „przedłużające się zbyt długo martyrologiczne wypociny” miałyby być „nurt afirmatywny głoszący swoją pozaczasowość, fundamentalizm i niewzruszoną aksjologię”, z takimi reprezentantami, jak: Krynicki, Zagajewski, Polkowski, Maj. Granica między „okopami” i „afirmacją” była jednak pozorna, bo obu tendencjom, po części, patronował Zbigniew Herbert. Refleksja nad miejscem Herberta przybrała kontrowersyjny wyraz w dyskusji, której zapis przyniósł

odwrócenie się od pisma wielu publikujących w nim dotąd autorów należących do elity polskiego życia literackiego.

²⁷ L. Szaruga, *Wielkie oczekiwanie*, „Kultura” 1986, nr 5.

²⁸ R. Grupiński, *Nędzia literatury*, „Kultura” 1987, nr 1.

²⁹ K. Koehler, *Okopy i afirmacja*, „bruLion” 1988, nr 7–8.

„bruLion” wiosną 1989 roku³⁰. Wyłoniła ona obraz poety jako „jednego z głównych twórców mitologii stanu wojennego”, wypowiadającego się w imieniu zbiorowości, sprzyjającego „inwazji alegorii”.

Poetyckim podsumowaniem recepcji *Raportu z oblężonego miasta* w poezji lat 80. jest wiersz Marcina Świetlickiego. W sferze rozwiązań artystycznych tekst stanowi stylizację skontaminowanych poetyk Herberta i Polkowskiego. Paralelizmy, powtórzenia, wyliczenia dają oparcie ironicznej dykcji, zmierzającej w stronę sarkazmu. Aluzję do Herbertowskiej metaforyki łączącej materialne z niematerialnym zawiera wers: „idee to wodniste substytuty krwi”, przypominający o „włóknach duszy i chrząstkach sumienia”. „Kolczasty drut” z kolei jest cytatem wyrazistego rekwizytu tak Herberta (*Mona Lisa, Pan Cogito – powrót*), jak i Polkowskiego (*Przesłanie Pana X, Hymn*). „Smocze litery” można czytać jako odmianę, napiętnowanego w poezji Nowej Fali przez Herberta, „bełkotu z trybuny i czarnej piany gazet”, czyli antynomię „świętej mowy”. Środkowe cztery fragmenty tekstu wypełnia bez reszty właściwa Herbertowi liryka pośrednia³¹, w której symbole Herberta mieszają się z konkretami Polkowskiego (nazwiska, tytuły i tak dalej). Dodajmy do tego obecną w wierszu Świetlickiego relację „zawsze” – „teraz” oraz powtórkę z alegoryczności: „Patrzę w oko smoka / i wzruszam ramionami”. Ironiczne pomniejszenie, dzięki wyzyskaniu ukonkretniającej sens zdania roli kontekstu, dotyka dwóch Herbertowskich gestów. Po pierwsze – „patrzę”. Odwaga „patrzenia” oznaczała w poezji Herberta gotowość stawiania moralnego oporu, jak w zakończeniu tytułowego wiersza z *Raportu z oblężonego miasta*:

[...] patrzymy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci
najgorszy ze wszystkich – twarz zdrady
i tylko sny nasze nie zostały upokorzone

Po drugie – „smok”. Odwaga, by stanąć do „nierównej walki” z niewidocznym przeciwnikiem, któremu „przez mgłę / widać tylko / ogromny pysk nicości”, miała zaświadczać o bezwzględnej potrzebie obrony

³⁰ *Kamienny posąg komandora* [X, Y, M. Stala, T. Komendant], „bruLion” 1989, nr 10. M. Stala przeciwstawił się jako jedyny uczestnik dyskusji stanowiskom krytycznym wobec poezji Herberta.

³¹ Na tę zbieżność typu liryki zwrócili już uwagę J. Klejnocki i J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 126.

wartości. Pan Cogito z wiersza *Potwór Pana Cogito* zdecydował się na rolę współczesnego św. Jerzego, choć „brak mu smoka, z którym mógłby walczyć”³². Jak dopowie później Adam Zagajewski: „Smok został pokonany pewnej nocy, przez dziecko albo przez dziewczę, nie wiemy tego na pewno, w każdym razie zdechl”³³. Totaliści pozostali, ale pozbawieni swojego „potwora”. Ironiczny gest powtórzenia Herbertowskiej „odwagi” – spojrzenia w „oko smoka” – nie oznacza, jak chce Marian Stala, „pomijam, unieważniam, nie biorę pod uwagę. Smoka nie ma”³⁴. W czerwcu 1988 roku ironicznie pomniejszone „oko smoka”, balansujące na krawędzi dosłowności, pozostaje dalej alegorycznym okiem „potwora Pana Cogito”, tyle że tego, kto patrzy, nie prowokuje do walki, nie wyzwala w podmiocie wiersza potrzeby stawania w obronie wartości. „Wzruszenie ramionami” odczytane na tle realnego kontekstu historycznego pozwala wrócić do intencji „autora wewnętrznego”. Ekspresja poetyckiego gestu nie jest skierowana w kierunku zagadnień estetycznych, lecz etycznych. Nie chodzi tu o „negację Tradycji” albo pisanie „przeciwko wszelkiej poezji”, ale o relacje z rzeczywistością. Jeśli już szukać dla tego wiersza miejsca w sporze o literaturę, to na planie dyskusji etycznej. Zagajewski dostrzegł ją w poezji po roku 1956 w odmienności propozycji „anarchistów” i „hierarchistów”³⁵. Wybierając między „hierarchicznym Herbertem” a „anarchicznym Białoszewskim”, „autor wewnętrzny” *Dla Jana Polkowskiego* opowiada się zdecydowanie za tym drugim.

Wreszcie kwestia ostatnia – aktualizacji wiersza jako tekstu skierowanego do konkretnej osoby, jako gwałtownej polemiki z Janem Polkowskim. Znamienne są tu nawet liczne przeinaczenia tytułu, w których przyimek „dla” zastępowany bywa przez „do”³⁶. Tymczasem już elementarna analiza wiersza wykazuje brak charakterystycznych zwrotów „do” adresata, konstruujących zwykle obraz tegoż w utworach o bezpośrednim adresie. Wielu charakterystycznych przykładów dostarcza pod tym względem liryka Mickiewicza i poezja Miłosza. Z tego

³² Por. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 116.

³³ A. Zagajewski, *Wysoki mur...*, s. 62.

³⁴ M. Stala, *Polkowski, Machaj, Świątlicki, Tekieli...*, s. 57.

³⁵ A. Zagajewski, *Wysoki mur...*, s. 41.

³⁶ Por. na przykład K. Koehler, *O'Haryzm...* albo: K. Uniłowski, *Poezja po roku 1989* [w:] *Literatura polska 1947–1995*, red. M. Pytasz, Katowice 1996, s. 236.

ostatniego zbioru najbliższy zamiarom komunikacyjnym Świetlickiego byłby wiersz *Do Tadeusza Różewicza, poety*, również utrzymany, tym razem wbrew tytułowi, w konwencji liryki pośredniej.

Przyimek „dla” w wierszu Świetlickiego wyznacza akt mentalny ofiarowywania czegoś, w tym wypadku wiersza – tradycja równie bogata, jak pamfletów i listów polemicznych. Z punktu widzenia aktów mowy omawiana wypowiedź jest „illokucją” – „czynem komunikacyjnym”, jest nie tylko konstatacją, lecz określonym działaniem. Przesłanie wiersza-podarunku może być odbierane jako wyraz hołdu, świadectwo kultu, oddanie czci. Zresztą miejsca Polkowskiego na ówczesnym Parnasie nikt nie kwestionował, czego dobitnym przykładem jest chociażby, pisana z prawdziwym „nabożeństwem”, recenzja zbioru jego wierszy w pierwszym numerze „bruLionu”³⁷. Znajdziemy tam zdania zaskakujące, jeśliby uwierzyć, że poezja Polkowskiego dostarczy wkrótce materiału na pamflet: „Jego wolność poety przerasta niebawem wszelkie ograniczenia płynące z wyboru wolności politycznej – mówiąc umownie”. Przypomnijmy w tym miejscu głosy krytycznoliterackich autorów tamtych lat, dotyczące wierszy Jana Polkowskiego: „Są ważne, bo pozwalają myśleć o tym, co istotne” (Stala)³⁸; tomik Polkowskiego to „najciekawszy bodaj debiut poetycki przełomu ósmej i dziewiątej dekady”, a tekst o incipicie *** [*Odwiedzają mnie czasami...*] to jeden z ważniejszych wierszy napisanych ostatnio po polsku” (Nyczek)³⁹; „według powszechnie podzielanej opinii poezja Polkowskiego stanowi [...] jedną z najciekawszych i najoryginalniejszych propozycji artystycznych lat 80.” (Barańczak)⁴⁰; Jan Błoński, mówiąc o wierszach Polkowskiego, powtórzył wręcz słowa Kazimierza Wyki dotyczące *Ocalenia* Czesława Miłosza: „Fragmenty poezji, która – ufam głęboko – nie przeminie, kiedy przeminą jej czasy”⁴¹.

37 Polkowski jest w niej „klasykiem swojej generacji”, „bruLion” 1997, nr 1, s. III–III. „Polkowski stał się już niemalże klasykiem” – napisze później A. Niewiadomski, *Kilka uwag o młodej poezji*, „bruLion” 1989, nr 10, s. 73.

38 M. Stala, *List do Jana Polkowskiego*, „Tędy” 1984, nr 1. Cyt. za: tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 204–208.

39 T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985, s. 117.

40 S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 163.

41 J. Błoński, *Język właściwie użyty*, „Res Publica” 1987, nr 3, s. 114.

Świetlicki przesyła w darze najjaśniej, jak widać, świecącej podówczas gwieździe na poetyckim firmamencie nową propozycję ułożenia się poezji z rzeczywistością, pastiszując dykcję obowiązującą w latach 80. Jeśli jednak uznać, że tekst literacki może być wyłącznie reprezentacją aktu mowy, wiersz *Dla Jana Polkowskiego* tylko naśladuje, udaje „illokucję”. Jest zatem *quasi*-podarunkiem, gestem pozbawionym szczerości, mającym odegrać rolę „konja trojańskiego”. Organizując sytuację komunikacyjną wiersza, naruszył Świetlicki zasady etyczne obowiązujące w komunikacji poetyckiej. Przykładem ich respektowania może być na przykład krytyczny wobec poezji Pokolenia '68 („bełkot z trybuny”, „czarna piana gazet”) wiersz Zbigniewa Herberta *Do Ryszarda Krynickiego – list*. Wyrażna zmiana w obrębie „illokucji” – bezpośredni zwrot do adresata – modyfikuje tu sytuację etyczną mówiącego. Wiersz Świetlickiego nie jest więc wierszem przeciwko Polkowskiemu czy przeciwko klasykom, ale jest wierszem przeciwko etyce. Na tym też, jak sądzę, polega jego dramatyzm i jego „przełomowy” w poezji polskiej charakter, zapowiedź jej przejścia na „ciemną stronę”⁴². Naruszając etykę porozumiewania się poprzez poezję, przesyła autor dodatkowo w swym udawanym podarunku propozycję osiągnięcia wolności przez zignorowanie etyki: „Patrzę w oko smoka i wzruszam ramionami”. „Oko smoka” poczyniło jednak, jak widać, spore spustoszenie – unicestwiło zmysł etyczny. Konsekwencją przecież beztroskiego spojrzenia okazało się owo „wzruszenie ramion”. „Wysoki i piękny mur” z przywołanych we wstępie do niniejszego szkicu zapytań Adama Zagajewskiego rozpadł się dosłownie na chwilę przed pojawieniem się przewidywanych przezeń bez wiary przyczyn. Istnieje jeszcze, choć niewyrażona słowem, odpowiedź Jana Polkowskiego na tę sytuację. W roku 1989 złożył on bowiem do druku swój ostatni zbiór wierszy⁴³ – jego „misja etyczna” dobiegła końca i mógł konsekwentnie wcielić w życie zapis jednego ze swoich wczesnych wierszy: „nie jestem poetą / żyję wśród was”. Świetlicki natomiast, choć atakowany przez cały front neoklasycystów, wybrał w istocie, jak większość spośród nich, pięknoślowie, poetykę zamiast etyki, tyle że udając antypoetyckie gesty i strategie. Przełomowe spojrzenie w „oko smoka” w okamgnieniu wymieniło powinność na egoizm.

⁴² O takiej diagnozie polskiej poezji po roku 1989 zob. M. Stala, *Druha stro-
na...*, s. 157.

⁴³ Wydany już w 1990 roku tom *Elegie z Tymowskich Gór* (Kraków).

Marian Stala

Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...

1.

Lata 80. to czas objawienia nowej polskiej poezji, ukształtowanej przez twórców należących do kilku pokoleń, piszących w kraju i na emigracji. Lata 80. to także czas pojawienia się wielu młodych poetów, pragnących przeciwstawić poprzednikom własne przeżycie momentu historycznego, system wartości i rozumienie sztuki słowa. Pierwszy ze sformułowanych przed chwilą sądów to (dzięki wierszom Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego) oczywistość. Sąd drugi rzadko jest wygłaszany i uzasadniany, być może dlatego, iż spora część czytelników, nie wyłączając krytyki, skończyła uważną lekturę współczesnej poezji na twórczości Pokolenia '68, a na teksty debiutantów ostatnich kilkunastu lat patrzy jak na całość mglistą, niedającą się wyraźnie określić i zinterpretować. Między słusznym podziwem dla najważniejszych osiągnięć poetyckich lat 70. i 80. a obojętnością okazywaną młodym poetom istnieje, być może, prosty związek przyczynowo-skutkowy. Im więcej radości daje czytanie Szymborskiej, tym mniej czasu na zauważenie wierszy Dariusza Teresińskiego czy Artura Szlosarka... Rozumowanie to jest tyleż rozsądne („nie sposób wszystkiego czytać, nie wszystko jest równie ważne”), co absurdalne (odrzućcie wartości nowych i nierozpoznanych nie może być uważane za wartość)... nie można więc przy nim trwać. Pamięć o świetności najwybitniejszych dziś poetów kieruje także w stronę ich możliwych następców.

2.

Na początku tych rozważań mogłyby się zjawić nazwiska innych poetów – ja jednak zacznę od wierszy Jana Polkowskiego.

Dlaczego Polkowski? Powodów jest wiele... Najpierw czysto zewnętrzne: Polkowski, który zaczął pisać w 1977 roku, pojawił się

jako dojrzała, w pełni ukształtowana osobowość poetycka w momencie wielkiej przemiany polskiej rzeczywistości, jesienią 1980 roku. Jego twórczość, oglądana z perspektywy czytelników, rozpoczęła się wraz z latami 80., by potem, należąc do kręgu niezależnej kultury i współkształtując jej *ethos*, współbrzmieć z politycznym i duchowym klimatem czasu. Właśnie to współbrzmienie, dość jednostronnie pojmowane, uczyniło krakowskiego poetę postacią znaną dla minionej dekady, dla czasów stanu wojennego i jego następstw. Są też inne, istotniejsze powody rozpoczynania od Polkowskiego. Jego pierwszą książkę nazwano „najciekawszym [...] debiutem poetyckim przełomu ósmej i dziewiątej dekady”¹. Jan Błoński dostrzegł w jego wierszach „fragmenty poezji, która [...] nie przeminie, kiedy przeminą jej czasy”². Te oceny nie dotyczą postawy Polkowskiego, lecz oryginalności jego poetyckiej dykcji. Oryginalności rozstrzygającej o tym, iż autor *Drzew* szybko przekroczył granice pokoleniowych związków i hierarchii, i znalazł się blisko twórców nie młodej, lecz nowej poezji lat 80. Zwłaszcza zaś: blisko poezji Zbigniewa Herberta i Ryszarda Krynickiego. Wyrazistość poezji Polkowskiego, jego „ostry wzrok, własny głos i nieuspione sumienie”³, a także wspomniane przed chwilą powinowactwa jego twórczości sprawiły, iż stał się on dla poetów, którzy przyszli po nim, jednym z istotnych punktów odniesienia. Jednym z tych, którym trzeba się poddać albo pokonać, przekroczyć ich widzenie świata – aby ugruntować własną tożsamość. Nie chodzi o domysły i przypuszczenia – Polkowski rzeczywiście został zaatakowany. Podobnie Herbert i Krynicki... I to jest ostatni i zarazem najważniejszy z powodów zaczynania tego wywodu od wierszy i światoodczucia autora *Drzew*. Na tym tle można lepiej pokazać tych, którzy negują bądź Polkowskiego, bądź całą linię nowej poezji, wspomnianą przed chwilą.

¹ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkic o poezji „Pokolenia 68”*, Warszawa 1985, s. 189.

² J. Błoński, *Język właściwie użyty*, „Res Publica” 1987, z. 3. Błoński powtarza zakończenie eseju K. Wyki, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, poświęcone Ocaleniu Miłosza (*Rzecz wyobraźni*, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1977, s. 290).

³ S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 84.

3.

„Wierszy Jana Polkowskiego nie da się odłączyć od rzeczywistości, w której są osadzone”⁴ – pisał na początku lat 80. Stanisław Barańczak. Zdanie to często powtarzano, redukując „rzeczywistość” do „współczesności” w jej wymiarze politycznym (czy ideologicznym) i wpisując Polkowskiego w krąg poezji świadectwa i sprzeciwu. Całkiem niedawno Czesław Miłosz nazwał go „bardzo dobrym przedstawicielem poezji stanu wojennego...”⁵. Przytoczone sądy łatwo uzasadnić: ślady współczesności i jej zasadniczego piętna, totalitaryzmu, zajmują w dziele Polkowskiego wiele miejsca – od *Przesłania Pana X* (TNJP), będącego odwróceniem *Przesłania Pana Cogito*:

Ocalałeś nie po to żeby dać świadectwo,
które jak dym z odrzuconej ofiary
nie chce opuścić płonących miast
[...]
Idź, bądź wierny fladze
z biało-czarnego drutu
i generałom
swojej powszedniej modlitwy

– poprzez, poświęcony pamięci Bogdana Włosika, wiersz „*O Nowej to Hucie piosenka*” (OGIEŃ), aż do *Carskich wrót* (DRZ) dedykowanych pamięci Anatolija Marczenki, z ich wspólnym finałem:

I są już tylko umęczone kolory miliony istnień rozpuszczone w białku
nieistniejące ciało namalowane na sosnowej desce
przygniatające Imperium.

Kopcą świece.
Aniołowie wkładają żałobne pióra.
Alleluja Rosjo alleluja
śmierci.

Co wynika z tych wierszy? Chyba to, iż w odczuciu Polkowskiego zła wcielonego we współczesność nie da się po prostu ominąć; że należy stanąć wobec niego twarzą w twarz... Nie znaczy to wcale, iż owo zło jest jedyną realnością, ostatecznie determinującą konkretne ludzkie

⁴ Tamże, s. 82.

⁵ Zob. rozmowę z C. Miłoszem, „NaGłos” 1990. z. 1, s. 23.

istnienie. Przecistawiając się współczesności, Polkowski powiada też: „Nie mój – ten czas”⁶, a mówiąc tak, kieruje się w stronę rzeczywistości niewarunkowanej polityką czy ideologią. Jak Herbert, mówiący kiedyś:

Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji. A przede wszystkim – budowanie wartości, budowanie tablic wartości, ustalanie ich hierarchii, to znaczy świadomy, moralny ich wybór z wszystkimi żywymi i artystycznymi konsekwencjami – to wydaje mi się podstawą i najważniejszą funkcją kultury⁷.

Zapewne: drogi, które wedle Polkowskiego prowadzą do rzeczywistości, są nieco inne niż u Herberta, różnice nie eliminują jednak podobieństw... Mówiąc inaczej: fundamentem światoodczucia Polkowskiego jest doznanie istnienia czegoś, co jest uprzednie wobec każdego konkretnego, podmiotowego doświadczenia, czegoś, co stanowi punkt oparcia i da się ująć poprzez najprostszą symbolikę (*Dom*, TNJP):

Przed wypowiedzeniem pierwszego słowa
przed każdym ze słów i uczynków
przed pierwszym dotknięciem pytaniem strachem
[...]
(przed początkiem świata)
– dom. Dom który się nigdy
nie kończy.

Tak pojmowana rzeczywistość jest źródłem dwu podstawowych i wzajemnie zależnych wymiarów jednostkowego istnienia: bycia-w-prawdzie i bycia-w-wolności. Jak często u Polkowskiego, uznanie metafizycznych źródeł (horyzontów) prawdy i wolności dokonuje się poprzez głos innego człowieka, poprzez uobecnienie czyjegoś konkretnego doświadczenia. O prawdzie mówi autor *Drzew* w pięknym wierszu o Hölderlinie – i słowami Hölderlina (***) [*Łagodne doliny...*], (ODD):

Ujrzyć Boga własnymi oczami napisał
i wierzę że dane mu było Go zobaczyć,
kogóż by bowiem prosił:

6 J. Polkowski, *** [*Nie mój – ten czas*], z cyklu *Siedem wierszy*, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 9, s. 3.

7 Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, „Odra” 1972, z. 11, s. 49.

*pozwól mi na zawsze
pozostać w prawdzie.*

Odkrycie mocy wolności, niezbędnej „dla doświadczenia Transcendencji”⁸, niezniszczalnej przez siłę, przynosi wiersz o Josifie Brodskim (*Rosja*, TNJP):

*Wiatr goni liście dlaczego poeta
dzięki tym słowom zsuwa sobie z karku obrożę
i stoi w słońcu: wolny? Jak kamień dym chusta źródła
Czy brzmia jak zakłęcie? Ostatecznie wyzwalające
całopalenie?*

Prawda i wolność są darami, ich najgłębsze źródła są religijne, tkwią w religijnych gwarancjach bytu. Ale są one nie tylko aspektami (sposobami) istnienia, lecz także zadaniami, horyzontami egzystencji. Czymś, do czego trzeba dotrzeć i co trzeba chronić. Jak wszystkie obiektywne wartości, nie tylko domagają się zrealizowania, zaktualizowania, ale też rodzą poczucie odpowiedzialności za własną egzystencję... Są to, inaczej mówiąc, wartości zbyt cenne, by można było je stracić, by można było sobie pozwolić na życie niedbałe i tandetne. Mówi o tym, przez zaprzeczenie, jedna z wymyślonych przez Polkowskiego person, jedna z błąkających się po współczesności duszyczek (*** [*Co jest ważne?...*], w87):

*Co jest ważne? Tylko to co już przeżyłem utraciłem?
A przecież żyłem niedbałe tandetnie.
Teraz cienie rosną w siłę
okrzyki gesty obandażowane czasem noszą rany
dla dobra sprawy odniesione. A przecież poza ucieczką
nie było innych szarzy.
Lecz żyje dobrotliwa pamięć i awansuje mnie codziennie.
Te dni które włokę teraz obdarzają mnie szczerze spokojną
nicością.*

Dlaczego prawda i wolność, gwarantowane religijnie, wymagają obrony, osobowego zaangażowania? Dlaczego życie tandetne i niedbałe jest niebezpieczne? Pytania te prowadzą w stronę podstawowego tematu Polkowskiego. Jest nim (to jeszcze jedno pokrewieństwo z Herbertem i Krynickim) doznanie okrażenia i zagrożenia przez nicość. Powraca ono w tej poezji wciąż na nowo, przyjmując postać pragnienia niedotykalności... i owocując doświadczeniem życia w rzeczywistości kresu,

⁸ J. Tischner, *Myslenie według wartości*, Kraków 1982, s. 182.

na granicy istnienia i nieistnienia. Inaczej mówiąc: w światoodczuciu Polkowskiego rzeczywistość-domu, obdarowująca byciem-w-prawdzie-i-wolności istnieje ciągle, ale istnieje w oddaleniu (ODD):

[...] taki świat przeczuć możemy jedynie.
W modlitwie
albo w chwili śmierci.

I właśnie oddalenie (czy, mówiąc językiem religijnym, doświadczenie nieobecności Boga) zmusza do nieustannego wysiłku, do wewnętrznego skupienia, do ciągłej przytomności sumienia, które nie pozwoli pograć się w nicości. Podstawowym sposobem objawiania się nicości jest konkretne, obecne w codzienności zło. Właśnie dlatego współczesność odczuwa poeta jako przestrzeń odgradzającą od prawdy i wolności, przeszkadzającą w kontemplacji, w rozeznaniu wartości. Przy tym: niezgoda na zło – tkwiące w skażonej politykę i ideologią codzienności – wyzwała szczególną nadwrażliwość. Każde miejsce, zdaje się mówić Polkowski, jest zagrożone złem, nie ma ucieczki przed pamięcią o nim, sumienie nie może zasnąć... Wszelka forma zła musi być nazwana, przekroczona, pokonana – dopiero wtedy pojawić się może perspektywa spokoju i zakorzenienia, jasność świata, dostępna dzieciom i drzewom.

4.

Poezja Polkowskiego uderza maksymalizmem wymagań, jakie twórca stawia sobie i światu. Nie ma w niej spokoju i obojętności, a litość nad sobą, niezdolność przyjęcia losu jest najcięższym z grzechów...

Byłem wolny?
Lecz czy wyzwoliłem choć jedno słowo ślad losu cień gestu
by trwały w nieprzeniknionym świetle końca?⁹

Ton tych pytań określa aksjologiczny klimat poezji Polkowskiego. Nie ma w niej żadnych łatwych dróg, ta zaś, która wiedzie od litery do Boga, jest w niej nie tylko długa, lecz także niezwykle trudna. Tak samo droga do piękna, która może być maską zła, ale może też przynieść wyzwolenie... Akcentuję tak mocno maksymalizm i kategoryczność

9 J. Polkowski, *** [*Po wielokroć odkupione*], z cyklu *Siedem wierszy...*, s. 3.

Polkowskiego, gdyż właśnie te cechy jego poetyckiej dykcji wywołały (o czym będę dalej mówić) agresję jego następców. Oczywiście: nie jest łatwo przebywać w przestrzeni, porządkowanej niegasnącym ani na moment poczuciem odpowiedzialności... Poza tym: odwoływanie się do języka wysokich wartości rodzi nieuchronnie pytanie, czy posługujący się tym językiem ma do tego pełne prawo. Być może Polkowski mówiący (DRZ):

i bólem trzeba stwarzać świat.

Wydawało się wam że żony dzieci krewni ziemia uprawna
urzędy państwowe usprawiedliwiają wasze bezpłodne
pióra

albo napominający:

Bowiem potrafimy tylko litować się nad sobą
owinąć w strach i zasnąć
odruchowo osłaniając głowę i brzuch

czy ubolewający:

Jakże małe małe wasze sprawy synowie węża i głupca

– wydaje się tym, którzy nie akceptują podstaw jego światoodczucia, etycznym uzurpatorem... Albo, jeszcze gorzej, fundamentalistą, oddającym poezję za etykę... (Jeśli ktoś tak sądzi, trudno go przekonać o delikatności i czułości słowa Polkowskiego, o jego poetyckiej świetności!) Jakkolwiek by było: wśród debiutantów ostatnich lat łatwiej o takich, którzy (pośrednio bądź bezpośrednio) odrzucali metafizyczne i etyczne pytania Polkowskiego, niż o takich, którzy je podejmowali. Szczególne miejsce wśród nich zajmuje Zbigniew Machej, być może najdojrzalszy z poetów, którzy pojawili się po Maju i Polkowskim.

5.

Machej, nie bez pewnej ostentacji, odrzuca „metafizyczne uzurpacje” poetów, to znaczy przekonanie, iż poezja może ingerować w porządek bytu, iż może kogokolwiek lub cokolwiek ocalać.

W eseju *Poeta jako metafizyczny uzurpator* Machej powiada: „Poezja musi [...] ocalać, ale tak jak ocala arka w czasie potopu. Arka nie może

powstrzymać potopu i nie w tym celu została wybudowana. Budowniczcy arki godzi się z nieuchronnością Bożego wyroku, uznaje porządek bytu [...]”. Nie jestem pewien, czy religijna metaforyka dobrze oddaje tendencje poety. Zdaje się, iż autorowi *Śpiącej muzy* bardziej chodzi o „uzurpację” etyczną, o świadome podejmowanie przez poezję odpowiedzialności za zło świata, o próbę sprostania mu. I jeśli nawet nie jest to bezpośredni atak skierowany przeciw Polkowskiemu – jest to z pewnością odrzucenie przesłań Herberta i Krynickiego...

W miejsce opcji aksjologicznej Machej proponuje swoistą opcję ontologiczną, poezję notującą-to-co-jest. „Poeta – powtarza Machej myśli skądinąd znane – jest mieszkańcem tego, co jest. [...] Mieszka w świecie w takim stopniu, w jakim świat mieszka w nim”¹⁰. Tak rozumiana poezja jest wypowiadaniem-rzeczy bez chęci panowania nad nimi. Myśl tę wypowiada Machej wprost w ironicznych *Wierszach sztambuchowych*¹¹.

Kolory, kształty świata, smaki
zapachy, rytmy i odcienie
przyswajaj z mądrą wybrednością.
Daj się im nawet nieraz uwieść
lecz nie chciej nigdy nimi władać.

Konsekwencją tak zarysowanego programu jest poezja dystansu i zobiektywizowania, nasycona sensualnym konkretem, dążąca do (rozumianej dosłownie) rzeczywistości. Stąd wzięło się wiele wczesnych wierszy Macheja, będących notacjami przedmiotów i ich układów, a więc: słownym odpowiednikiem „martwych natur”. Jak ten:

popiół wysypuje się
z popielniczki
plami żółty obrus
na stole
niedopita herbata
stygnie w szklance
czarny grzebień
z wyczesanymi włosami

¹⁰ Esej nie był drukowany, cytuję maszynopis. Fragment niniejszego szkicu dotyczący poezji Z. Macheja jest częściowym powtórzeniem mego szkicu *Z twarzą kredowobiałą, jak gdyby zwiedzał piekło*, „bruLion” 1988, z. 7–8.

¹¹ Z. Machej, *Śpiąca muza*, Kraków 1988, s. 12.

leży obok
[...]
cisza i półmrok
są coraz głębsze¹².

Konsekwencją dalszą, bardziej pośrednią, są częste u Macheja opisy mikrosytuacji, mikro zdarzeń, zatrzymanych w kadrze i swym zniuruchomieniem odsłaniających niezwykle powinowactwa zrodzone z sąsiedztwa przedmiotów. A także: liczne portrety układające się w kolekcję „twarzy biednych ludzi”.

Być może „przedmiotowe” wiersze Macheja nie ingerują w byt, odsłaniają one jednak widzenie świata o wyraźnie filozoficznych koneksjach. Widać je zwłaszcza w budowaniu poczucia oddzielenia, niedostępności przedmiotów, pojawiających się tak, jakby były za szybą czy odbijały się w lustrze. Temu odczuciu towarzyszy sugestia „nieobecności prawdziwego życia”, „nierealności przedmiotów”, pośród których przyszło człowiekowi bytować. Odbity, nierealny świat, zanurzony w martwym, sinym świetle – jest światem tandetnym, budzącym obrzydzenie. Jak tu:

W dzielnicach ruder słoneczne
idiocje światło. Bełkoce weneryczny
kalejdoskop szyb. Okiennice i progi
próchnieją, rdza wżera się wściekle
w zamki u drzwi, wygania z parapetów
senne koty. W starych ścianach
piętrowo puchnie grzyb. Na złuszczonych
poręczach schodów do piwnicy
czuwają samotne szczury. Podwórza
są pijane stęchlizną i kwaśnym
zapachem pomyj, ich ślepe
zaułki wyparowują mocz. Pleśń
zdobywa nawet kominy, nawet
czarny hełm wypalanej synagogi.
Są także inne, bardziej rozpaczliwe
oznaki życia: na wykrzywionych
balkonach białe, suszące się
pieluchy¹³.

¹² Tenże, *** [*popiół wysypuje się*] [w:] tegoż, *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy*, Warszawa 1984, s. 13.

¹³ Tenże, *** [*W dzielnicach ruder...*], maszynopis powielony.

Obrazy tego rodzaju można interpretować w duchu naturalistycznego mizerabilizmu. Ale, być może, jest też w nich coś więcej: doznanie tkwiącej w każdym przedmiocie (i bycie jako całości) skazy, która bezustannie zagraża jego istnieniu:

Gnicie
majestatyczne gnicie
przelewa się
przez martwe serce
wróbla. Sinawa smuga
przecina
popołudniowe niebo¹⁴.

„Sinawa smuga” przypomina, iż cały świat jest zagrożony, wypełniony bólem (to echo Wata, którego Machej, jak wielu jego rówieśników, uważnie przeczytał...). Umysławia też, że opisywane przez Macheja czuwanie-przy-rzeczach jest w swej istocie czuwaniem przy świetle, który się rozpada, bo nie może znaleźć w samym sobie oparcia. Litość, znużenie i obrzydzenie poety jest maską, poza którą ukrywa się odwaga zetknięcia się z pustką, jedną z odmian nicości; jest też formą pytania, które mogłoby być skierowane tylko do Boga:

Czy rodzaj umierania jest też wyznaczony?¹⁵

Przeprowadzona przed chwilą rekonstrukcja głównego wątku wyobraźni Macheja pozwala zauważyć, iż zwracając się programowo przeciw etycznej i metafizycznej uzurpacji – nie traci on z oczu metafizycznej perspektywy. Gdy zaś czyta się go w przestrzeni wyznaczonej przez wiersze Polkowskiego, widać dobrze, że mówi on o tym samym tandetnym świetle i niedbałym życiu... etykę odpowiedzialności zastępując ironią i dystansem.

6.

W odróżnieniu od Macheja Marcin Świetlicki odchodzi od stylu myślenia Polkowskiego bezpośrednio i gwałtownie... Jego programowy pamflet *Dla Jana Polkowskiego*¹⁶ mówi to aż nadto wyraźnie:

¹⁴ Tenże, *** [Gnicie], maszynopis powielony.

¹⁵ Tenże, *Pamięci Aleksandra Wata* [w:] tegoż, *Śpiąca muza...*, s. 26.

¹⁶ Świetlicki przedstawił ten wiersz w mówionym periodyku „NaGłos” (czerwiec 1989). Cytuję maszynopis.

Trzeba zatrzasnąć drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
 otworzyć okno i przewietrzyć pokój.
 Zawsze się udawało, ale teraz się nie
 udaje. Jedyny przypadek,
 kiedy po wierszach
 pozostaje smród.

Poezja niewolników żywi się ideą,
 idee to wodniste substytuty krwi.
 Bohaterowie siedzieli w więzieniach,
 a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco
 użyteczny – w poezji niewolników.

W poezji niewolników drzewa mają krzyże
 wewnątrz – pod korą – z kolczastego drutu.
 Jakże łatwo niewolnik przebywa upiornie
 długą i prawie niemożliwą drogę
 od litery do Boga, to trwa krótko, niby
 splunięcie – w poezji niewolników.

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
 głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
 nasza ulica – mówią cicho: Wanda
 Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
 Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
 Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
 w jidysz.

Gdyby w tym mieście nadal mieszkał smok
 wysławialiby smoka – albo kryjąc się
 w swoich kryjówkach pisaliby wiersze
 – maleńkie piąstki grożące smokowi
 (nawet miłosne wiersze pisane by były
 smoczymi literami...)

Patrzę w oko smoka
 i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
 Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
 na idealnie kwadratowych skwerach.
 ('88)

Mimo wskazanego w tytule adresu, wzmacniającą agresywność wypowiedzi, wiersz Świetlickiego jest bardziej odrzuceniem pewnego rodzaju poezji niż atakiem na jednego tylko, konkretnego poetę. (Co znamienne:

argumenty Świetlickiego powtarza, być może niezależnie, Krzysztof Koehler w swej krytyce Krynickiego...¹⁷) Świetlicki odrzuca poezję podporządkowaną zobiektywizowanym (ogólnym? abstrakcyjnym?) ideom i wartościom. (Oczywiście – wszystkim ideom i wartościom, nie zaś tylko tym, które odnajduje u Polkowskiego). Sądzi, iż poddanie się im jest równoznaczne ze zniewoleniem, z odcięciem od autentyczności przeżycia. Uzasadnienie tego przekonania nie jest w wierszu zbyt wyraźne – chodzi zapewne o stary argument, powiadający, iż to, co ogólne, jest wrogiem poszczególności. Albo mocniej: to, co ogólne, nie istnieje, a zatem ten, kto sięga do ponadjednostkowych pojęć, ocen i symboli, więzi samego siebie w martwym świecie. Tak wygląda opcja Świetlickiego, oglądana od strony negacji. Czy przesłanki te są wystarczające dla nazwania Polkowskiego „poetą-niewolnikiem” – szczerze wątpię...

Opcję pozytywną (a raczej – jej zarys) znaleźć można w zakończeniu przytoczonego wiersza: „Patrzę w oko smoka” i tak dalej. Ten fragment jest ostentacyjnie dosłowny i zarazem metaforyczny. Dosłowny, bo wprawdzie „w tym mieście” prawdziwy smok nie mieszka, łatwo jednak patrzeć w oko nieprawdziwego i wzruszać ramionami. Metaforyczny, bo w perspektywie całości „smok” to przecież owa znenawidzona „idea”, której poddają się „poeci-niewolnicy”. „Smok” to także (doda każdy znający wiersze poetów, przeciw którym skierowany jest pamflet Świetlickiego) „nicłość” w ujęciu Krynickiego i Polkowskiego i „potwór Pana Cogito”... „Wzruszam ramionami” – to tyle co: pomijam, unieważniam, nie biorę pod uwagę. Smoka nie ma. „Jest czerwiec. [...] Tuż po południu była burza”.

Inaczej mówiąc: opcja Świetlickiego jest w swej istocie odmową uczestnictwa w świecie wykraczającym poza przeżycia jednostkowe i międzysobowe. Nie są ważne idee ani wspólnoty, nieistotna jest polityka, etyka, metafizyka. Naprawdę jest tylko własny, odrębny, osobny świat. Tylko on gwarantuje wolność, tylko on jest wolnością: nie jako idea, broń Boże, tylko jako konkretna, jednostkowa egzystencja. Tylko od niej można rozpoczynać budowę świata. Bo czym jest dla Świetlickiego *Świat*¹⁸:

Na początku jest moja głowa w moich rękach.

Następnie z tego miejsca rozchodzą się koła.

¹⁷ K. Koehler, *Pewność i rozpacz*, „Res Publica” 1989, z. 8, s. 140–141.

¹⁸ Cytuję maszynopis.

Koło stół kwadratowy. Koło pokój. Koło
kamienica. Koło ulica. Koło miasto. Koło
kraj. I kontynent opasany kołem.
Koło półkula. Koło. Koło wszystko.
Na samym końcu jest maleńka kropla.

„Wszechświat ma tyle punktów centralnych, ile w nim żywych istot. Każdy z nas – jest osią świata [...]” – powiada pisarz zbyt wiele mówiący o ideach i wartościach, by mógł się Świetlickiemu podobać¹⁹. On sam mówi to ostrzej, choć w jego głosie dosłyszec można niepokojący ton: „Na początku jest moja głowa”. Konsekwencją takiej postawy jest wycofanie się ze świata, odmowa zobowiązań i odpowiedzialności...

Wycofanie się ze świata, osobność może być (jak pokazał Białoszewski) niezwykle owocna poetycko. Taka też bywa w wielu wierszach Świetlickiego, pokazujących „zimne kraje” (tytuł niewydanego tomu) jego doznań i myśli. Nie zmienia to faktu, iż program Świetlickiego, odczytany w narzuconej przezeń perspektywie poezji Polkowskiego, pokazuje nie tylko odmiennność stylu myślenia, ale też skłonność do redukcji wizji świata...

7.

Mimo gwałtowności programowej wypowiedzi bunt Świetlickiego nie jest ani całkowicie nowy (w gruncie rzeczy to jeszcze jeden powrót do „pojedynczości”), ani skrajny. Dykcja jego rówieśnika Roberta Tekiego jest o wiele bardziej radykalna.

Tekieli pisze bardzo niewiele, a jego wiersze, wciąż opracowywane na nowo, zdążają do coraz dalej posuniętej kondensacji wypowiedzi. Jeśli pierwsza wersja tekstu miała postać²⁰:

mądry człowiek po Oświeceniu
mądry człowiek po Oświeceniu
po
pycha my wy
ja
śnimy

¹⁹ A. Solżenicyn, *Archipelag GULag 1918–1956. Próba analizy literackiej*, t. 1, tłum. M. Kaniowski, Paryż 1974, s. 27.

²⁰ R. Tekieli, *Nibyt*, [b. m., r.], s. 7.

daj Boże
spokój

– to druga wygląda tak²¹:

mądry człowiek po Oświeceniu
po
pycha my wy
ja
śnimy

Poprzez redukcję wypowiedzi do kilku słów (kilkunastu sylab), poprzez budowanie sensu na granicy milczenia zbliża się Tekieli do jednego z istotnych nurtów poezji ostatnich lat... Należy do niego (raz jeszcze powracający w tych rozważaniach) Polkowski, należy Leszek Aleksander Moczulski, ale centralną w nim postacią jest Ryszard Krynicki²². To zewnętrzne podobieństwo, wzmocnione bezpośrednimi odwołaniami²³, jest w istocie maską ukrywającą zasadnicze różnice. Polkowski jako autor *Siedmiu wierszy* i *Elegii z Tymowskich Gór*, Moczulski, zapisujący swe *Powitania*, Krynicki jako autor *Wierszy, głosów* są poetami skupienia i konstrukcji, zbliżenie do milczenia jest dla nich otwieraniem przestrzeni kontemplacji. Tekieli jest od takiej postawy daleki, więcej: stara się ją prowokacyjnie zakwestionować. Jego żywiołem jest gra (znaczeniami słów, przekonaniami, ideami), ironia, negacja. Mocniejsza od konstrukcji jest dlań destrukcja pewności. Widać to dobrze w przytoczonym wyżej wierszu... Gra rozpoczyna się w jego tytule: znaczy on równocześnie „człowiek po Oświeceniu” i „to jest wiersz o mądrym człowieku po Oświeceniu” – przy czym obydwa sensy ulegają ironicznemu zakwestionowaniu. Czy inaczej: ironii ulega kategoria „mądrygo człowieka”, „Oświecenia” i wzajemne ich relacje. (W pierwszej wersji wiersza dochodzą do tego wieloznaczności związane ze skojarzeniem „Oświecenia” i „Oświęcimia”). Wieloznaczność samego utworu wynika z tego, iż można (bądź nawet – trzeba) go odczytywać jako ciąg sześciu słów, tworzących eliptyczną, choć łatwą do rekonstrukcji wypowiedź („po”,

²¹ Tenże, *Nibyt*, „bruLion” 1989, z. 10, s. 56.

²² Zob. J. Krzos (M. Stala), *Blisko milczenia*, „Arka” 1987, nr 18.

²³ Zob. dedykowany Krynickiemu wiersz *Dłaczego nie powiesz* i powtarzający pomysł *Białej plamy – Nibyt* („bruLion” z. 10, s. 56–57). E. Balcerzan zwrócił mi uwagę, że *Biała plama* to replika utworu B. Jasińskiego. Ciąg nazwisk Jasiński – Krynicki – Tekieli skłania do dodatkowej refleksji – wiem jednak, że Tekieli nie znał wiersza Jasińskiego, pisząc swój utwór.

„pycha”, „my”, „wy”, „ja”, „śnimi”) i jednocześnie jako następstwo dwu zaledwie czasowników: „popychamy”, „wyjaśnimy”. Narzucona z góry jednoznaczność sensów mówi, że cokolwiek byśmy wybrali, wybierze-my źle. Albo będziemy pyszni (i pogrążeni w złudzeniu), albo naiwni, przekonani, że cokolwiek da się wyjaśnić. Wniosek: nie ma pewności, nie ma drogi do niej, wątpliwe więc są jakiekolwiek absolutne wartości. Za to są to niewątpliwe antypody myślenia Krynickiego i Polkowskiego.

Także najważniejsze spośród słów, rzuconych przez Tekielego do gry – „niby” – to ironiczne (choć nie tylko!) przekształcenie „nicości”, z którą walczył Pan Cogito, której nie chciał podlegać bohater Krynickiego, której dotknięcia pragnął uniknąć Polkowski... Niby to połączenie niebytu z bytem na niby, niby-bytem, wyzbytym realności, siły istnienia. (To, iż „niby” różni się od „niebytu” jedną głoską, wygląda na dodatkową sugestię niepowagi, kalekości tej formy istnienia). I ten właśnie niby jest u Tekielego wszystkim i zostaje dany wszystkim jako podstawowe doznanie? Sytuacja egzystencjalna? Co oznacza darowanie niebytu, nakaz, by wszyscy o nim pamiętali?²⁴ Z jednej strony: skłonność do totalnej negacji i skrajnego sceptycyzmu. Z drugiej: pragnienie zupełnej, anarchistycznej wolności. Wolności bez religijnych gwarancji i bez etycznych zobowiązań. Mówiąc inaczej: Tekieli nie znosi tandetnej rzeczywistości lat 80., a jednocześnie nie wierzy, by dało się ją pokonać i przekroczyć przez zwrot w stronę wiecznych wartości. Neguje zarówno posttotalitarną ideologię, jak zabsolutyzowaną etykę, przeniesioną na teren poezji. To podwójne przeczenie wydaje się u progu lat 90. wysoce symptomatyczne.

8.

Kiedy poznaje się najpierw poezję Jana Polkowskiego, później zaś wiersze Zbigniewa Macheja, Marcina Świetlickiego i Roberta Tekielego, rodzi się wrażenie, iż poeci, którzy przyszli po autorze *Drzew*, w dużej mierze ograniczają perspektywy, otwierane przez jego twórczość. Że ich sprzeciw jest przede wszystkim redukcją. Sąd ten jest i zarazem nie jest słuszny.

²⁴ *Niby* składa się z tytułu, dedykacji „(pamięci) wszystkim” i pustej, białej kartki, będącej właściwym tekstem.

Nie jest słuszny, bo czytanie wspomnianych poetów w perspektywie Polkowskiego choć możliwe (w przypadku zaś Świetlickiego sprowokowane przez niego samego), jest *ex definitione* jednostronne. Machej, Świetlicki i Tekieli są różni od Polkowskiego i nie dadzą się całościowo z nim porównać.

Z drugiej strony wspomniany sąd jest słuszny, bo dykcja, wyobraźnia i światoodczucie Polkowskiego są pełniejsze niż widzenie świata wspomnianych poetów. Poezja, w której metafizyczność łączy się z politycznością, a wiara w obiektywne wartości z konkretnym, egzystencjalnym doznaniem – zawsze będzie bogatsza od poezji, odcinającej się od etyki, od świata idei i tak dalej. Dodać trzeba w związku z tym, że zarzuty stawiane Polkowskiemu przez Świetlickiego (albo Krynickiemu przez Koehlera) wiele mówią o atakujących, niewiele o atakowanych.

Wrażenie redukcyjności (negatywnej zależności) jest też uzasadnione w innym sensie. Machej, Świetlicki czy Tekieli, przeciwstawiając się linii poezji wiodącej od Herberta, poprzez Krynickiego, do Polkowskiego, pozostają w dużej mierze w obrębie pytań i problemów postawionych przez poprzedników. Ciemna tonacja obrazów materialnego świata bardzo zbliża Macheja do Polkowskiego. Egzystencjalne lęki Świetlickiego nie są tak obce obu właśnie wymienionym poetom. Prawda i wolność obchodzą ich wszystkich, choć zupełnie innym nasycenie są doświadczeniem i tak dalej, i tak dalej. Przy tym: odpowiedzi na podobne pytania zaczynają się różnić tak zasadniczo, iż zapowiadają pojawienie się nowego stylu myślenia o świecie i słowie. Nowego – to znaczy nietraktującego poprzednika jako przeciwnika.

Pomyślałem o tym, czytając jeden z wierszy Marcina Sendeckiego, rocznik 1967:

Jeżeli Bóg prowadziłby notatki, być
może znalazłoby się tam miejsce nie tylko dla
Jana Palacha, Staszka Pyjasa i tylu innych, którzy
wiedzieli co robią, ale także dla tych, upijających się
co przepustka i zabitych przypadkiem, przy czyszczeniu broni²⁵.

Zestawienie nazwisk Jana Palacha i Staszka Pyjasa może być kwestią przypadku, bardziej prawdopodobne zdaje się jednak to, iż jest to nawiązanie do *Sprzeczności wewnętrznej* Polkowskiego (TNJP), i szerzej – do

²⁵ Cytuję maszynopis. Wiersze Sendeckiego prezentował kilkakrotnie „bruLion”.

etycznego klimatu jego wierszy. Sendeki nie stara się kwestionować punktu widzenia Polkowskiego, nie zarzuca mu poddania się ideom, nie nazywa „poetą-niewolnikiem”. On po prostu pokazuje inny punkt widzenia, wynikający z innego doświadczenia rzeczywistości.

Przytoczony wiersz nie jest najważniejszym w niewielkiej (lecz już godnej uwagi) twórczości Sendeki. Tu – niech pozostanie zapowiedzią przyszłej poezji, niewykłanej w spory naszych dni.

9.

Rozważania niniejsze dotyczyły sprawy, która może się wydać epizodyczna. Może się wydać, ale nią nie jest. Zestawiając Polkowskiego, wybitnego i reprezentatywnego poetę lat 80., z kilkoma sprzeciwiającymi mu się pośrednio bądź bezpośrednio następcami, starałem się bowiem pokazać niektóre warianty przemian, dokonujących się w młodej poezji. Warianty istotne, nie zaś najczęściej spotykane...

To, czy pokazani przeze mnie poeci będą mieli wpływ na kształt poezji rozpoczynającej się dekady, pozostaje oczywiście kwestią otwartą. To, że znajdujemy się w trakcie wewnętrznej reorientacji poezji – sprawą wysoce prawdopodobną.

Krzysztof Koehler

O'Haryzm

Jeżeli o'Haryzm jest przeznaczeniem poezji nowego dziesięciolecia, to Marcin Świetlicki ma szansę stać się poetą końca epoki. A jednak, nim to nastąpi, chciałbym porozmawiać o jednym wierszu, zatytułowanym *Do Jana Polkowskiego*, a dokładniej o pewnym w nim wyrażonym sądzie, który swym ostrzem zwraca się przeciwko wszelkiej poezji, także przeciw poezji Marcina Świetlickiego.

Zacznijmy od banałów.

Poezja jest – i tak już być musi, czy się tego chce, czy nie – skonwencjonalizowaną, ale i sfunkcjonalizowaną sztucznością. To przecież trzeba wiedzieć, jeśli się bierze za pióro. W końcu nikt na ulicy nie mówi wierszem. Ani w uniwersytecie, ani w wojsku.

Skonwencjonalizowana sztuczność wymaga od poety świadomości – a przynajmniej przeczucia – celu działania. Jeżeli – innymi słowy – poeta mówi „ząb mnie boli, my dwoje, głodny, samotny”, to przecież, do licha, nie mówi tylko w celu poinformowania nas o tym. O ile oczywiście nie jest grafomanem. Poeta mówi o swej „samotności” czy o „ból zęba” w jakimś celu, a cel ów, o ile się nie mylę, wyznacza owa skonwencjonalizowana sztuczność, jest to bowiem zwykle cel immanentny: wartość estetyczna. Marcin Świetlicki mówi, że bolą go zęby z innego – jeśli mu wierzyć – powodu: interesuje go w poezji autentyzm przeżycia, chce zbliżyć poezję do codzienności, mówić o sobie, być jednym jedynym, obnażonym, prawdziwym, całym, żyć. Chce wyrwać się z siideł skonwencjonalizowanej sztuczności, jaką jest poezja, pisząc wiersze.

Inkryminowany w wierszu *Do Jana Polkowskiego* poeta, który zamiast „jestem samotny, głodny”, mówi „Biblia, Tomasz Mann” i tym podobne, jest znacznie ostrożniejszy: wyciąga wniosek z tego, że raczej nie porozumiewamy się wierszami na co dzień (mówię oczywiście tylko na podstawie osobistego doświadczenia, może w przypadku Marcina

Świetlickiego jest inaczej), i by nie nużyć nas wypowiedziami – powiedzmy – na temat stanu swego uzębienia, nasycy swą egzystencjalną sytuację „bólu, głodu” i „samotności” znaczeniem kulturowym, wzbo- gaca ją o echo, rezonans, który służy głównie lepszemu zrozumieniu się. Chyba że wiersze pisze się po to, by monologować.

Jeżeli jednak zgodzimy się, że wiersz – czy szerzej, każdy literacki (i nie tylko) tekst – jest dialogiem, to warto przez moment, nim otworzy się usta lub chwyci za długopis, zastanowić się, czy rzeczywiście jest sens wmawiać swemu rozmówcy (jeśli nie jest nim ktoś z rodziny ani kochanek, ani dziewczyna) gorzką czy pogodną, ale bezwarunkowo autentyczną historię swych przewag i upadków.

Rzecz rozgrywa się także i na innym planie. Poeta, który jest zwo- lennikiem autentyzmu, znajduje się w sytuacji zgoła niezręcznej czy nawet fałszywej. Prowadzi mianowicie skomplikowaną grę. Jest na- iwny lub tylko udaje naiwnego, kiedy usiłuje sobie i nam wmówić, że skonwencjonalizowana i sfunkcjonalizowana sztuczność poezji jego (piszącego poezje) nie dotyczy. Pragnie on dokonać zabiegu zgoła magicznego: hipnotyzuje i wmawia, że jest wolny, autentyczny, poza wszelką konwencją, a przecież dla nas, czytelników, szamocze się choćby w sieci wersów i to, co miało być autentyczne i wolne, jest – bo taka jest poezja – sztuczne i zniewolone.

Marcinowi Świetlickiemu wydaje się, że w ramach konwencji i dzie- ki konwencji zdoła tę konwencję rozbić w puch i stanąć przed nami nagi, w świetle prawdy. Tylko po co wtedy czernić papier? Wystarczy spotkać się z przyjaciółmi.

Marcin Świetlicki

Koehleryzm

Tylko boks zbliża ludzi

Tekst Krzysztofa Koehlera *O'Haryzm* opublikowany w 14–15 numerze „bruLionu” jest tekstem śmiertelnie poważnym. A że zarzuty w nim zawarte dotyczą mojej nieskromnej osoby, toteż wypada na nie odpowiedzieć. Co czynię.

1.

Przedmiotem sporu jest fragment (czy aby tylko fragment?) mojego wiersza *Dla Janka Polkowskiego* (a nie – jak podaje Koehler – *Do Jana Polkowskiego*, atakując – należy atakować precyzyjnie). Fragment ten wygląda następująco:

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
Głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia [...]

Nie spodziewałem się, że ta oczywistość może wywołać aż takie emocje. Nie tylko bowiem K.K., ale i Jarosław Marek Rymkiewicz, Marian Stala oraz Marcin Baran zareagowali na tę niewinną zwrotkę i ten niewinny wiersz (proszę sprawdzić w pierwszym numerze „Tygodnika Literackiego” i w pierwszym numerze „Tekstów Drugich”. Wiersz Marcina Barana poświęcony temu samemu problemowi pozostaje na razie w maszynopisie). A więc proste stwierdzenie „ząb mnie boli” także – nieoczekiwanie – rezonuje i „nasyca swą egzystencjalną sytuację znaczeniem kulturowym, wzbogaca ją o echo”. Nie muszę więc uciekać

się do powoływania się na Vermeera van Delft, Solżenicyna i dra Freuda, aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo że chce mi się siusiu.

2.

Autor *Lwowa* i *O'Haryzmu* stara się wszystko zniżyć (a raczej podwyższyć) do swojego sposobu myślenia o poezji. Pisząc „poezja jest [...] skonwencjonalizowaną, ale i sfunkcjonalizowaną sztucznością [...]”. W końcu nikt na ulicy nie mówi wierszem. Ani w uniwersytecie, ani w wojsku”, przyjmuje te sformułowania za absolutne pewniki. To nieodparcie kojarzy mi się z pozostającą na razie w maszynopisie pracą Lecha Wałęsy zatytułowaną *Moja poetyka* – gdzie wszelkie sądy formułowane są w taki sam sposób. A ja czasami przecież słyszę doskonałe wiersze na ulicy, jeszcze lepsze zdarzało mi się usłyszeć w wojsku. Naturalnie: najmniej poezji było na uniwersytecie, ale to wyłącznie wina uniwersytetu.

3.

Proszę sobie teraz przypomnieć bajkę o koniku polnym i mrówce. Zawsze byłem po stronie konika polnego. (Polecam znakomity tekst Tadeusza Żychiewicza w czterdziestym piątym numerze „Tygodnika Powszechnego” o wyżej wymienionych stworzeniach).

4.

Mrówka Krzysztof Koehler ma za złe konikowi polnemu Marcinowi Świetlickiemu, że ten – zamiast ukrywać swoje uczucia w poważnych kostiumach i etosach – obnaża się, „chce wyrwać się z sidła skonwencjonalizowanej sztuczności, jaką jest poezja, hipnotyzuje i wmawia, że jest wolny, autentyczny, poza wszelką konwencją, szamocze się w sieci wersów”.

Ale czy nie wolno, czy na prawdę nie wolno walczyć, próbować, mylić się, szamotać? Czy pierwszym poetyckim krokiem musi być od razu zajęcie wygodnego akademickiego fotela i włożenie sobie na głowę bobkowego wienca? Owszem, jest to bezpieczniejsze, ale także może być przyczyną wielu groźnych chorób.

Konik polny Marcin Świetlicki na szczęście nie popełnił błędu swojego poprzednika. Uda mu się jakoś tam – z trudem – przetrwać zimę, nie musi prosić mrówki o pomoc.

5.

Mimo że tekst K.K. jest tekstem mrówczo *sierioznym*, zdarzył się w nim fragment lżejszego kalibru, fragment rozrywkowy, a mianowicie – pierwsze jego zdanie: „Jeżeli o’Haryzm jest przeznaczeniem poezji nowego dziesięciolecia, to Marcin Świetlicki ma szansę stać się poetą końca epoki”. Niestety, Autor nie uzasadnia tego zdania, a chętnie dowiedziałbym się, w jaki sposób jestem rzeczonym „o’harystą” i co ów termin właściwie oznacza. Wprawdzie w kilku wierszach stworzyłem preteksty do podejrzeń, że przeczytałem wiersze Franka O’Hary, ale czy jest to dowód na cokolwiek? Bo może bardziej jestem „brautiganimizmem” przesiąknięty? A może jednak „berrymanizmem”? A co K.K. sądzi o „pattenizmach”?

Wiem, że wszelkie krytycznoliterackie ustalenia to zabawa klockami, ale bez przesady. Nigdy nie ośmieliłbym się zwracać do Krzysztofa Koehlera – ty „zagajewszczaku”, ty „rilkowcu”, ty „miłoszewcu”! To nie ma sensu, to zbyt łatwe, to nieprawdziwe.

6.

Nie ma Jedynej Słusznej Nieodwracalnej Poezji. W literaturze było i jest wielu poetów różniących się, na swój sposób oddalonych od „świata idei i wartości osadzonych w obiektywnym bycie”. Wałęsa w pracy *Moja poetyka* wprawdzie powątpiewa w ich istnienie i wiarygodność (s. 80–90), ale jest to Jego Poetyka, a poetyk jest przecież nieskończenie wiele.

7.

Oczywiście: mógłbym to wszystko powiedzieć Krzysztofowi Koehlerowi na Plantach albo w luksusowej elitarniej kawiarni krakowskich Krzysztoforów, ale być może jest jeszcze ktoś, kogo cała ta historia

zainteresuje. Nie jest to bowiem tylko sposób poetycki. Pisząc to wszystko – piszę w tę niejasną, nieokreśloną stronę, w stronę tego obcego, odległego kogoś. Stwierdzając, że boli mnie ząb, że jestem głodny, że jestem szczęśliwy – nie piszę tylko dla siebie. Wysyłam sygnały. Mam nadzieję, że zostaną odczytane właściwie.

I jeszcze jedno. Jak powiedział Wieszczy: „Tylko boks zbliża ludzi”.

POWRÓT

Tadeusz Nyczek

Polkowski *redivivus*!

Największa niespodzianka końca dekady: Polkowski *redivivus*! Po prawie dwudziestu latach milczenia, kiedy już się wydawało, że porzucił poezję raz na zawsze... I jaki to powrót! Triumfalny, od razu na najwyższym tonie, z fanfarami, żadne tam ostrożne pukanie do drzwi, czy aby ktoś mnie jeszcze pamięta i czy mogę wejść. I tak, jakby nie było po drodze coraz to wyciszającego się Polkowskiego, tego, który od gniewnych strof z *Oddychaj głęboko* i *Ognia* szedł coraz wyraźniej w uspokojoną refleksję *Drzew*, by oddać się czystej, przezroczystej, delikatnej jak chińskie rysunki tuszem liryce *Elegii z Tymowskich Gór*. *Cantus* jest z powrotem mocny, twardy i gęsty, pełen wizyjnych obrazów malowanych pewną ręką kogoś, kto patrzy na świat już nie z perspektywy młodego, rozpalonego gniewem wojownika, ale doświadczonego uczestnika kilku epok, które naznaczyły jego życie nieusuwalnymi bliznami. Próbuje różnych głosów, różnych tonów, od lirycznego westchnienia po poemat, nie boi się patosu i wielkich słów, wplata „głosy pożyczone” – własne przekłady-parafrazy kilku ulubionych poetów rosyjskich (Ajgi, Bunin, Tiutczew). Z ostatniej dekady pamiętam tylko dwa tak gęste i bogate tomy: *Chirurgiczną precyzję* Barańczaka i *Kamień, szron* Krynickiego. *Cantus* jest trzeci.

Tomasz Burek

Opowieść, która...

Cantus Jana Polkowskiego

Czy poezja XXI wieku musi być antypoetycka, autodestrukcyjna, czy musi kwestionować siebie samą, łżyć siebie, podcinać sobie żyły (na estradzie), czy musi być wulgarna i programowo banalistyczna, to znaczy zajmować się marginaliami, a milczeć o rzeczach najważniejszych? Musi albo i nie musi. Otóż musi obnosić się z wyrokiem samolikwidacji, jeśli chce zyskać u znawców (postępowych) reputację poezji idącej z duchem czasu. A co za tym idzie, ściągnąć na siebie zainteresowanie współczesnej popkulturowej gawiedzi, niechby nawet przelotne jedynie. Nie musi, jeżeli anachronizm jest jej miły i do życia i rozwoju potrzebny. Anachronizm, niezgodność z dyktatem epoki nie tyle w sensie spóźniania się, przeżytku, ale norwidowskiej poniekąd niewczesności, wyłamania się z równego szeregu osób „poprawnie” w danym momencie historycznym myślących, ducha – odmienca, który patrzy inaczej.

„Mówić i być / rozumianym” – oznajmia? deklaruje? nie, raczej przyświadcza naszym tajonym głęboko marzeniom Jan Polkowski w tytułowym wierszu swego nowego – po dwudziestu latach milczenia – zbioru poetyckiego *Cantus*. Odwołując się do rozumności mowy, czyli do *logosu* jako podstawy mówienia, Polkowski odcina się dyskretnym, acz stanowczym gestem od pustego wielosłowie, paplaniny, *logorei*, które razem z błahością i frywolnością treści stanowią znak rozpoznawczy manieri postmodernistycznej w literaturze. Ma za sobą Polkowski, jak sam wyznaje w innym wierszu tej książki, także bardzo ważnym, bo ostatnim, „lata stracone na daremne poszukiwanie słów”. A przecież, paradoksalnie, ujawnia, poddając osądowi publicznemu, plon właśnie poszukiwania straconego czasu, czyli swój czas odzyskany, przeszłość uobecnioną w szczęśliwie odnalezionych słowach, w dziele nazwanym *Cantus*. Jakkolwiek słowa te nie układają się do końca w „jasny wzór tajemnicy”, idealny, błogosławiony, a dzieło nie jest w stanie objąć,

przebadać i rozpoznać całej przeszłości, zadanej mu przez intelekt i sumienie człowieka – artyści, to jednak jej strzępy i jej labirynty zostają połączone i oświetlone, na ile tylko to możliwe, dzięki samorzutnej pracy pamięci, która jest poezją, i poezji, która za pamięcią podąża.

Jak się wydaje, z większością znanych nam męczenników, herosów i mistyków literatury niemożliwej Polkowski dzieli owo szczególne doświadczenie, na które składają się dwa kompletnie różne stadia, cyklicznym następstwem pożenione. Tak więc po stadium (a) kryzys słowa, zapaść umysłu, paraliż języka, depresja i melancholia przychodzi stadium (b) – cudowne rozwiązanie języka i obfity wylew treści wewnętrznych, czasami bezładny, kiedy indziej nadzwyczajnie uporządkowany, stan podobny do nawiedzenia czy transu. Toteż mówić i być rozumianym nie oznacza w przypadku Polkowskiego i jego pobratymców literackich bezkolizyjnego ślizgania się po dostępnej bezpośrednio powierzchni zdarzeń i rzeczy. Nie oznacza powielania zaprogramowanych w uniwersalnym komputerze idei i argumentów ani powtarzania myśli przeznaczonych do użytku powszechnego, osteplowanych przez akcyzę polityczną, rozcieńczonych i spłaszczonych. Wręcz przeciwnie. Mówić i być rozumianym to zobowiązanie i przysięga złożona duchowi świata, czyli *logosowi*, to słowo dane Słowu, że będzie się przełamywać onieśmienie, lęk lub obojętność i tę całą, usankcjonowaną kulturowo, barierę niemości w odniesieniu do rzeczy najważniejszych. Albowiem milczenie o rzeczach najważniejszych – ostrzega pewien przytomny teolog – jest barbarzyństwem, antyhumanizmem, a nawet nihilizmem¹.

Już od razu, podczas pierwszej lektury *Cantusa*, z natury pobieżnej i odbywanej jakby po omacku, musi zatrzymać uwagę czytelnika jeden z licznych w tym tomie wierszy bez tytułu, rozpoczynający się od słów: „Opowieść która nieustannie niszczy i powstaje z martwych./ Niezmordowanie przebudowuje świat zatapiając jego fragmenty”. Wiersz ten, umieszczony w drugiej połowie tomu, bliżej jego końca, podobnie jak wiele innych bezrymowy i nieregularny, pisany szeroką frazą, odznaczający się tokiem spowolnionym, odpowiadającym jego charakterowi narracyjno-medytacyjnemu, transowemu zamyśleniu, zadumie, realizuje – rzecz by można – dyrektywę formy bardziej pojemnej w sposób pogładowy.

¹ N. Lash, *Pytanie o Boga. Świątość, mowa i milczenie*, tłum. J. Ruszkowski, Poznań 2009.

Aliści nie w tym leży główny powód naszego nim od pierwszej chwili zainteresowania, tylko w tym, że przynosi on wykład metody twórczej swego autora (i zarazem autora pozostałych wierszy tomu, oczywiście tych oryginalnych, bo znajdują się w tomie również przekłady i spolszczenia z Tiutczewa, Bunina i Ajgiego). Przynosi wykład, czyli objaśnienie metody użytej do budowy własnego świata poety w *Cantusie*, i objaśnia niektóre, naszym zdaniem najbardziej istotne, sekrety i problemy warsztatu owego poety. Jest wierszem – autokomentarzem. Jakże pomocnym czytelnikowi w poruszaniu się czy to gwiazdnym torem medytacji, czy ścieżką opowieści, która – fascynując i przykuwając uwagę – wyda mu się nieraz splątana, pełna przeskoków, urwanych tropów, mylących sygnałów, nielogiczności i ciemności. Oto się dowiadujemy, iż:

Ten który opowiada wplata w gobelin
na którym wyobrażone są *sceny z życia* inne naręcza zapachów
odcieni powietrza i kolorów pragnień.
Sceny bywają z Malczewskiego Vermeera lub Wróblewskiego.

Potwierdza się więc nasz mglisty, nawet niesformułowany domysł, że zarówno obrazowanie, jak narracja w *Cantusie* zawdzięczają swoją szczególną jakość, swoją gęstość, swoją zagadkowość i sugestywność temu przede wszystkim, że utkane zostały z heterogenicznych materii. Że składników do ich budowy zaczerpnięto z rzeczywistości odległych, z czasów i epok przepastnie różnych, z miejsc niepodobnych do siebie. I następnie wszystkie te elementy, pomieszane i skłócone, ustawiono ciasno obok siebie, nie, nie sprasowano, ale spróbowano je połączyć i objąć nadrzędną wizją.

Czy wyciągnąwszy zatem jedną nitkę z tkaniny reprezentującej świat, można by dojść po nitce tej do zrozumienia sensu całości? Na przykład nitkę – Malczewski. Najprawdopodobniej chodzi o nurt martyrologiczno-zesłańczy w bogatej twórczości malarza, o którym się w tym miejscu napomyka. Owo zaś napomknięcie subtelnie koresponduje z przewijającym się w całej opowieści wątkiem ojca, jeńca wojennego w 1939 roku pojmanego na Wschodzie, wiele lat później reemigranta syberyjskiego. W wierszu *Juglans regia* zostaje ów bohater przywołany jako „skatowany przez polski los szlachetka kresowy, / któremu oczy zapełniały się łzami na sam dźwięk słowa Polska”. I teraz on z kolei, ze swoją biografią przemieloną w ciemnych młynach historii

i nieuleczalnym patriotyzmem, zdaje się odsyłać milcząco do nurtu rozmyślań nad polsnością i emblematycznego wyobrażenia szynelu – hańbiącego piętna niewoli w dziele Jacka Malczewskiego. Emblematycznego, a jednocześnie neurotycznego znaku zbiorowej obolałości? Nie tak prosto i prędko dojdziemy do sedna rzeczy, jak przez chwilę się wydawało. Przebudowując świat, a przeto częścią świata będącą rzeczywistość polską również, opowieść wytrąca jej symbole z ustalonych pozycji. Pod pióro poety, który pisze wierszem rozprawkę o metodzie, nasuwa się nieoczekiwana konstatacja:

Wiruje znaczenie gestów postaci i dekoracji
jakbym musiał rozumieć świat za pomocą słów z innego
ojczystego języka.

Wyznanie pobrzmiewa nutą porażki. A przecież...

A przecież posiłkując się i manewrując (w sposób specjalny i w ograniczonym zakresie) takimi formami narracyjnymi, jak podróż w czasie i przestrzeni, jak klechda domowa, jak urywki pamiętnika bądź autobiografii, jak okruchy rozbitego zwierciadła: skrawki i odpryski eposu kresowego, jak wreszcie historiografia rozkładu i upadku nieśmiertelnych z pozoru twórców dziejowych, dokonuje Polkowski czegoś niespotykanego w dzisiejszej rzeczywistości literackiej. Odzyskuje dla poezji „wielką opowieść”.

Ale którą? W rozważaniach nad „wielkimi opowieściami” wyróżnia się na ogół cztery ich rodzaje: materialistyczny, idealistyczny, nihilistyczny i kontrfaktyczny². Z całą pewnością opowieść Polkowskiego, wielowątkowa i wielopoziomowa, nie mieści się w ramach tej narracji, gdzie wszystko, co istnieje, sprowadza się w ostatecznym rezultacie do materii. Nie czułaby się też na swoim miejscu w granicach idealistycznej narracji, gdzie świat naszego doświadczenia jest wytworem ludzkiego umysłu. Przedstawia wprawdzie spustoszenia i nieszczęścia, jakie na biednych ludzi sprowadziło „filozofowanie młotem”, wykoncypowane przez znudzone sobą inteligencje, sama jednak trzyma się z daleka od nihilistycznej narracji, w której wola mocy wprawia wszystko w ruch, a światem włada prawo silniejszego. Tedy należy ją zaliczyć między narracje kontrfaktyczne, dla których nic nie jest „czystym faktem”, a wszystko darem (i tajemnicą).

² Tamże, s. 41–43.

Jednym z argumentów przemawiających za tym właśnie przyporządkowaniem jest wyjątkowe miejsce, jakie w opowieści poety zajmuje jego matka jako przekazicielka i piastunka daru życia. Argumentami innego rzędu są wypełniające tę opowieść, rozliczne, natrętne obrazy zbrukania, zbezczeszczenia, pohańbienia, profanacji i dewastacji tego wszystkiego, co niegdyś było pięknem przyrody, porządkiem duszy, mądrością kultury i cywilizacji i dostojenstwem obdarowanego nimi człowieka. W tej opowieści wielkie dary i święte tajemnice istnienia ukazują się prawie wyłącznie przez zaprzeczenie.

Wprawdzie „umarł diabelski wiek” xx, a wykołysane przezeń imperium zła straciło ideologiczny fundament swej mocy i podupadło, ale pozostały nam w dziedzictwie ich wszędzie zalegające, rozpanoszone śmieci, „bełkot spleśniałych książek”, feter donosów, „mieniające się tęczową zgnilizną królewskie / klejnoty imperium” i rupieciarnia modernizmu, błyszcząca i kolorowa.

Duchowi opowieści, który w pewnych momentach wciela się w żarliwego i przejętego pielgrzyma (bynajmniej nie w sentymentalnego turystę, takich zresztą tu nie uświadczysz), nawiedzającego dawne polskie Kresy Wschodnie, towarzyszyć będzie obsesyjnie „popiół łacińskich bibliotek” i

czerwono-złoty gregoriański śpiew zgniłych śmieci i gruzu
wypełniający po sklepieniu dominikańskie cele
w bielejącym jak duch Hamleta Kamieńcu Podolskim

Te i jeszcze inne obrazy, inne fragmenty tego samego widzenia-nawiedzenia, przykładowo: te z „Krakowem tańczącym w smogu”, te z „beżładnym hałasem Katowic”, jednocy w lapidarnej syntezie wiersz *** [*Za wybitymi oknami...*]. Stawia on przed naszym wewnętrznym wzrokiem metaforycznie ujęty świat rzeczywistości postkomunistycznej i postkolonialnej, świat poznaczony nikczemną dolą jak cętkami ospy, odrażający i najwięcej tragiczny w tym, że jak gdyby już na zawsze niezdolny do samooczyszczenia.

Za wybitymi oknami i resztkami drzwi
zmurszałe niespełnione losy stęchły smród
mocz i skłębione ludzkie
śmieci.
Na ścianie wśród ordynarnych rysunków zakłęb
i nie wysłuchanych wyznań wyblakły ślad

po krzyżu.

W prześwicie wibruje żarłoczna modlitwa
kurzu. W migocącym witrażu ognia tańczy
lekko uniółszy dłonie
prawie niewidzialny
diabeł.

To nasz świat.

Prawda cytowanego wiersza nie jest, na szczęście, całą prawdą. Wielka opowieść Polkowskiego, opowieść kontrfaktyczna, żyje w każdym swym włóknie przemożnym, niewygasłym pragnieniem rozmowy z prochami królów, „z ich ciągle nowymi snami o Polsce”. A czego opowieść nie obejmie już, wyszepce, wyśpiewa, dopowie muzyka.

Marian Stala

Samotny ogień

Wokół poetyckiego powrotu Jana Polkowskiego

Pamięci Jana Błońskiego

1.

Wydany jesienią 2009 roku *Cantus* jest piątym tomem wierszy, a zarazem ósmą książką Jana Polkowskiego. Wcześniej były dwie wersje debiutu (*To nie jest poezja*, 1980; *Oddychaj głęboko*, 1981), tomy: *Ogień* (1983), *Drzewa* (1987) i *Elegie z Tymowskich Gór. 1987–1989* (2008), a także dwa autorskie wybory poezji – *Wiersze* (1986) oraz *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze* (1990). Polkowski debiutował w niezależnym obiegu wydawniczym i był z nim związany do końca lat 80.; pierwszy wybór jego wierszy ukazał się w londyńskim wydawnictwie Puls; wybór drugi, wydany przez Znak, był przez wiele lat jedyną jego książką dostępną dla szerokiego kręgu czytelników.

2.

Wymieniam tytuły i przywołuję daty wydań, aby w pełni uzmysłowić rytm twórczości autora *Drzew*, będący także rytmem jego obecności w jawnym życiu współczesnej poezji. Polkowski był bardzo aktywny poetycko przez całe lata 80., ale tę aktywność mogli dostrzec i docenić tylko czytelnicy książek i czasopism wydawanych poza zasięgiem cenzury; dla reszty odbiorców był autorem kilku wierszy z „Tygodnika Powszechnego”. Wybór poezji w Znaku miał być, jak się domyślam, tyleż podsumowaniem, ile otwarciem nowego okresu twórczości.

Stało się inaczej: Polkowski jako poeta zamilkł i przez kilkanaście lat nie publikował wierszy. Konsekwencje można było przewidzieć: im dłużej milczał, tym mocniej wiązano go z przeszłością, z oddalającymi się latami 80. Nie wykluczam, że dla tych, którzy zaczęli czytać

poezję na przełomie wieku, był przede wszystkim adresatem głośnego wiersza *Dla Jana Polkowskiego*.

3.

Aż do roku 2008, w którym Polkowski zdecydował się przypomnieć pełną wersję *Elegii z Tymowskich Gór*, a może nawet aż do jesieni roku następnego, kiedy ukazał się *Cantus*, jego nieobecność była bardziej kwestią prywatnej biografii poety niż zdarzeniem należącym do historii współczesnej poezji. Dzisiejszy ogląd problemu jest inny; w styczniu 2010 roku należące już do przeszłości milczenie Polkowskiego sprawia wrażenie gestu zamierzonego, mającego cel. Zobaczone w takiej perspektywie określa ono horyzont nowych wierszy poety; jest także (a przynajmniej: może być) formą odpowiedzi na polityczny, moralny i literacki klimat minionego dwudziestolecia. Stawiając kropkę nad i: może się ono wydawać reakcją na wiersze poetów, którzy przyszedli po Polkowskim.

4.

Kiedy późną jesienią 1980 roku czytałem tom *To nie jest poezja*, kiedy w rok później po wielokroć powracałem do drugiej wersji tej książki i kiedy wiosną 1982 roku, w samym środku dotkliwych, dalekich od poezji wydarzeń, pisałem *List do Jana Polkowskiego*, ani na chwilę nie opuszczało mnie przeświadczenie, iż obcuję z wielkim talentem, z niezwykłą poetycką osobowością. Tak intensywne przygody z poezją rzadko przydarzają się młodym (i starym) krytykom...

Przypominam tamto lekturowe olśnienie z dwóch powodów. Pierwszy z nich jest bardzo podstawowy: w niezbyt licznej grupie tych, którzy wówczas znali wiersze Polkowskiego, było to odczucie powszechne. Znaleźć je można, co szczególnie istotne, w najważniejszej wypowiedzi o autorze *Ognia*, napisanej w latach 80., w pamiętnym szkicu Jana Błońskiego *Język właściwie użyty*. Wielki krytyk mówił w finale swych rozważań, iż wiersze Polkowskiego to fragmenty poezji, która „nie przeminie, kiedy przeminą jej czasy”. Było to powtórzenie frazy, którą Kazimierz Wyka umieścił w finale swego szkicu o *Ocaleniu* Miłosza. Trudno o ocenę wyższą i bardziej zobowiązującą.

Po drugie: powracam do intensywnego doznania sprzed lat, bo poczucie spotkania z poezją o wyjątkowej mocy towarzyszyło mi także w kolejnych lekturach tomu *Cantus*. Być może warto oświecić nowe olśnienie olśnieniami dawnymi; być może droga do pełnego zrozumienia nowych wierszy Polkowskiego prowadzi poprzez pokazanie tego, co je łączy z jego dawną twórczością, jak i tego, co je od niej różni.

5.

We wspomnianym przed chwilą szkicu (napisanym w 1986 roku) Błoński uznał, iż źródłem świetności wierszy Polkowskiego jest „język właściwie użyty”. To określenie wyraźnie odsyła do Miłoszowskiej idei dobrego ustawienia poetyckiej dykcji. Zarówno właściwe użycie, jak dobre ustawienie języka to wynik perfekcyjnie opanowanego zmysłu eliminacji, pomagającego odrzucić to, co zbędne, pozostawić zaś to, co poetycko konieczne, co wzmacnia istnienie i oddziaływanie wiersza. Tak pojęta konieczność (czystość?) mowy skierowana była wówczas przeciw wszelkim odmianom języka skażonego (zwłaszcza przeciw językowi władzy i dominującej ideologii, równie mocno jednak przeciw trywialnemu językowi codzienności albo masowej kultury) oraz przeciw językowi nadmiernie zdobnemu, wsłuchanemu w nieprzezroczystość własnych znaczeń. Mówiąc inaczej: Polkowski z lat 80. mówił językiem wysokim, wyraźnie zakorzenionym w tradycji, nastawionym na to, co wartościowe, i na to, co istotne w porządku istnienia. Miał też skłonność do zwięzłości i kulturowej aluzji, a także do konstruowania wiersza jako palimpsestu, w którym spoza pierwszego głosu odzywały się głosy kolejne.

Nowe wiersze Polkowskiego mają równie czyste brzmienie jak dawne, ich ton jest równie wysoki, a związek z wysokimi wartościami równie niewątpliwy. Nie znaczy to, iż poeta mówi tak samo i że nie zauważa płynącego czasu.

6.

Zaczynając od poetyki, dzisiejszy Polkowski przywiązuje mniejszą niż kiedyś wagę do skrótowości, zwięzłości, eliptyczności. W nowym

tomie prawie nie ma (tak licznych w *Elegiach z Tymowskich Gór*) kilkuwersowych, epifanicznych wierszy, inspirowanych poezją japońską. Odczuwalna jest za to skłonność do wydłużenia wersów i fraz; równie widoczne jest upodobanie do wierszy dłuższych, zbliżających się do granicy poematu. Wiąże się to ze wzmocnieniem żywiołu narracyjności, opowiadania, anegdoty.

Zastanawiające jest i to, że Polkowski rzadziej niż kiedyś posługuje się w konstrukcji wierszy cytatami i nawiązaniem do innych poetów. Zarazem jednak wplata w konstrukcję nowego tomu aż osiem przekładów (dwa z Fiodora Tiutczewa oraz po trzy z Iwana Bunina i Giennadija Ajgiego). W ten sposób obce głosy są łatwiej zauważalne niż kiedyś, choć (jak poeta sam wyznał na jednym ze swych wieczorów) słychać w nich to przede wszystkim, czego on sam nie chciał albo nie mógł równie wyraźnie powiedzieć.

7.

Skoro mowa o obcych głosach: dawną i nową poezję Polkowskiego mocno łączy obecność muzyki Jana Sebastiana Bacha. Wydawało mi się niegdyś, iż chodzi przede wszystkim o (wyrażony wprost) podziw dla wielkiej sztuki, przemawiającej językiem trwalszym niż ulotne, zależne od czasu słowa. Finałowy wiersz nowego tomu, w tytule powtarzający wszystkie części *Partity d-moll* na skrzypce solo (BWV 1004), podsuwa bardziej złożone uzasadnienie. Bach zjawia się tutaj jako „Człowiek który z matematyczną precyzją nazywał to / czego nie obejmuje opowieść”. Dalej zaś mówi o nim poeta („*Allemanda, corrente, sarabande, giga, ciaccona*”, CANTUS):

[...] Nie oczekiwał iluminacji
wkładał perukę i kaligrafował kolejny raz jasny wzór
tajemnicy. Zmęczoną dłonią ojca dwadzieściora dzieci
kierował przyływem i odpływem oceanu
fugi. Ślepiec który zamykał frazę między północną
a południową półkulą światła.

A zatem nie chodzi tylko o wielkość sztuki; chodzi też o człowieka, który przyjmując ciężar ziemskiego doświadczenia, potrafi na pozór bez wysiłku przekroczyć granice tego doświadczenia, kaligrafować „jasny wzór

tajemnicy”. Albo inaczej: nie o samym tylko wzorze sztuki, trwającej ponad czasem, mówią te wersy, lecz także o źródle duchowej siły, tkwiącej w ludzkim doświadczeniu, wspartym wiarą, której nie potrzeba jawnych znaków...

8.

Skoro już wspomniałem o ludzkim doświadczeniu i czasie: wiersze Polkowskiego z lat 80. można czytać jako naznaczony jednostkowym przeżyciem (i poddany wspomnianym poprzednio rygorom artystycznym) zapis konkretnej terażniejszości. Tamten świat, lepiej lub gorzej zapamiętany przez wszystkich, którzy go oglądali z bliska, pojawia się w owych wierszach w wielokrotnej perspektywie: politycznej, moralnej, estetycznej i metafizycznej.

W wierszach z nowego tomu to, co dla młodego Polkowskiego było terażniejszością, powraca jako czas przeszły, jako „diabelski wiek”, który umarł. Ta przeszłość, dostępna poecie i przekazywana przez niego, jest w jakiejś mierze częścią historii imperium „o nazwie nie wartej zapamiętania” i częścią historii zniewolonej Polski. Przede wszystkim jednak jest daną w urywkach, fragmentach, pojedynczych obrazach historią domową, rodzinną, utrwalającą wyraziste (mimo niepełności) portrety – ojca, „skatowanego przez polski los szlachetki kresowego”, matki, która przeżyła „dziesiątki lat znieczulającego upokorzenia”, jakim przywołane przed chwilą imperium „sowicie raczyło podbitych” i wspominającego ich w swych wierszach syna. W cieniu tak właśnie zobaczonej przeszłości ukazuje się w nowym tomie Polkowskiego czas terażniejszy, świat, który nas otacza.

9.

W obrazie współczesności, wyłaniającym się z nowych wierszy Polkowskiego, nie ma polityki. Nieobecność tej właśnie części ludzkiego doświadczenia najwyraźniej różni te wiersze od twórczości poety z lat 80. Równie znamienne wydaje się to, iż nowa diagnoza klimatu moralno-metafizycznego jest bardzo zbliżona do diagnozy sprzed lat. Wtedy mówił Polkowski o dotknięciu przez pustkę; słowa napisane niedawno są równie dotkliwe (CANTUS):

Za wybitymi oknami i resztkami drzwi
zmurszałe niespełnione losy stęchły smród
moczu i skłębione ludzkie
śmieci.

Na ścianie wśród ordynarnych rysunków zakłęb
i nie wysłuchanych wyznań wyblakły ślad
po krzyżu.

W prześwicie wibruje żarłoczna modlitwa
kurzu. W migocącym witrażu ognia tańczy
lekko uniósłszy dłonie
prawie niewidzialny
diabeł.

„Ludzkie śmieci”, „wyblakły ślad po krzyżu”, „prawie niewidzialny diabeł”. A do tego obrazy gasnącego światła i chłodu. I cztery wersy zamykające tom:

Wokół duszny oddech stłamszonego życia.
I zaborcza coraz bardziej bolesna
wszechogarniająca jak chaos
cisza.

10.

Dominującym tonem pierwszych książek Polkowskiego było połączenie dumy, rozpacz i gniewu. W nowych wierszach poety дума i rozpacz pozostała. Co jest na miejscu gniewu? Może trochę rezygnacji, może nieco gorzka mądrość. Może rozczarowanie taką odmianą wolności, jaka stała się udziałem nas wszystkich. Nie jest wykluczone, iż w tym właśnie miejscu zbliżamy się do uzasadnień długiego milczenia poety. Nie upieram się, że tak właśnie jest.

11.

Wydawało mi się niegdyś (nie wiem, czy słusznie), iż w centrum światoodczucia Polkowskiego znaleźć można z jednej strony bolesne odczucie nieobecności Boga w rzeczywistości zniekształconej przez politykę i ideologię, z drugiej zaś – mocne pragnienie przekroczenia granic owej rzeczywistości, zbliżenia się do tego, co niedotykalne. Wydaje mi

się (nie wiem, czy słusznie), że teologia nowych wierszy Polkowskiego inaczej rozkłada akcenty. Powiada poeta (CANTUS):

Ciemna niema turkawka łopoce bezgłośnie
wisząc pod kopułą między światłem a hałaśliwą ciżbą.
Niezauważona w Bazylice Grobu Chrystusa
w Jerozolimie Roku Pańskiego 2008.

Jak czytać te czyste wersy? Może tak: Bóg jest blisko, ale jest niezauważony. Zauważenie Go jest dzisiaj trudne, coraz trudniejsze. Ale dostrzeżenie Go, dotarcie do źródła, wciąż nie przestaje być możliwe.

12.

W wierszu otwierającym nowy tom Polkowskiego matka przyszłego poety ratuje go przed utonięciem, wprowadzając w tajemnicę istnienia i nieistnienia; w wierszu zamykającym tom dorosła córka poety obdarza go tajemnicą wpisaną w dźwięki *Partity d-moll*. W świecie gasnących światła wciąż jeszcze trwa przekazywanie niedotykalnych wartości.

13.

Tak mówi Jan Polkowski po kilkunastu latach milczenia.

Krzysztof Koehler

Cantus Polkowskiego

Żyjemy w niełatwych dla poezji czasach. Od momentu odejścia poetów największych: Miłosza, Herberta zabrakło pewnego tonu doniosłości, ostateczności, a może i fundamentalności, na który nie mógł/mogła się zdobyć żaden/żadna ze współczesnych polskich twórców. Przywykliśmy do tego braku stopniowo, nawet zaczęliśmy go sobie sensownie racjonalizować, tłumacząc się, że tak powinno być, że brak owego fundamentalnego tonu bardzo pasuje do dzisiejszych czasów. Że szczególnie poezja stała się domeną partykularyzmu, prywatnej opowieści i że przystoi jej raczej ton paradoksu, ironii, gry konwencjonalnością niż wyzwania dykcji totalnej, mierzącej się z problemami egzystencji ludzkiej. Nie chcę przywoływać żadnych nazwisk, dość, że po śmierci Miłosza i Herberta poezja nasza, wydawałoby się, stała się w swojej przytłaczającej większości domeną festiwalowo-towarzyską. Jeśli idzie o styl, już się nieco przyjęło, że poetom nie przystoi wysoka fraza, że język nie udźwignie wysokich wymagań także określających zbiorowość, że – wreszcie – wyzwolił się on od zobowiązań, wszelkich, że wreszcie stał się... taki, jaki powinien być – czyli liryczny. A to oznacza, że porzucił nieczność i paczącą *timbre* poetyckiego głosu patetyczność i przykleił się do życia rozumianego jako codzienność.

Jest właśnie początek nowej dekady, od której, jeżeli chodzi o poezję, przestałem właściwie spodziewać się jakichś większych wzruszeń. Nowa bowiem twórczość eksploruje regiony, które raczej odległe są od fundamentalnego tonu, którego w poezji poszukuję. Właściwie przestałem już rozróżniać nowe nazwiska na poetyckim rynku, a jedna czy druga bytność na takim czy innym „zjeździe poetów” uświadomiła mi, że to nawet dobrze dla mego wewnętrznego słuchu. Od poetów zaś uznanych raczej przestałem się spodziewać jakichś wielkich zaskoczeń estetycznych. Poetyki się ustaliły, język nieco skostniał. Owszem,

czytelność poezji stopniowo stawało się zajęciem mało atrakcyjnym. W takim stanie ducha rodzą się wcale niezbyt wesołe myśli oscylujące wokół upadku, kryzysu czy tylko zachwiania jakiegś, być może wyimaginowanej, wysokiej dykcji poetyckiej. Doświadczenie jednak ze świeżo wydanym tomikiem Jana Polkowskiego ukazało, jak bezzasadne bywają takie ogólnokulturowe konstatacje. I, co więcej, pozwoliło kolejny raz doświadczyć tajemnicy procesu twórczego czy może, szerzej, twórczości, która, nieproszona, pojawia się, jak dawniej się mówiło, spływa na twórcę i ciągiem przeżyć duchowych zapisanych słowami doprowadza do tego, że świat poezji, wydawałoby się przewidywalny, jakoś tam uporządkowany, już nie jest taki sam, bo nowo powstałe dzieło burzy i oczekiwania, i nastawienia biadolących nad upadkiem i przede wszystkim, jak to trafnie ujmował Eliot, doprowadza jednym uderzeniem pióra do solidnych przewrotów w świecie literatury.

Szczególna to sytuacja i tajemnicza w przypadku Jana Polkowskiego, właściwie już uznanego powszechnie za poetę, który zawiesił swoje artystyczne zatrudnienia na kołku. I właśnie na koniec dekady, albo na początku nowej pod sam koniec 2009 roku, wydał swoją książkę, złożoną z wierszy pisanych, to się czuje!, w jakimś dziwnym napięciu w ciągu bardzo krótkiego czasu (w sierpniu?, bo sierpień ewidentnie króluje w książce), rzecz zatytułował *Cantus* i... mówiąc językiem sprawozdawcy sportowego – wrócił do gry i to od razu na swoich warunkach. No i hierarchie literackie trzeba znowu weryfikować.

Owszem, znajdują się z pewnością malkontenci, ale za wiele nie da się narzekać: otrzymaliśmy książkę zaskakującą, nieoczekiwaną... i bardzo trudną, wymagającą wielokrotnej, zawsze onieśmiałonej lektury.

Podstawowa ciekawość wynika z chęci odpowiedzi na pytanie: czy Polkowski przespał ostatnie kilkanaście lat i zbudził się jak jakiś poetycki *hibernatus*, z całym bagażem stylistycznego zapóźnienia, nieco niedzisiejszy, nie tyle świadomie idący pod prąd modzie artystycznej, ile – przypadkowo – a nie programowo – anachroniczny. Jak poeta, który przespał swój czas i mówi trochę głosem z poprzedniej epoki. Lektura podpowiada jednak nieoczekiwaną odpowiedź: to nie jest na pewno poezja z przeszłości. Na pewno nie; jest należycie, chwilami prywatna, zamknięta w świecie nazw własnych, wprasowana w osobiste doświadczenie (mgła nad Machulcem, żylistek wycinany z ogrodzenia wokół domu, wspomnienia rodzinne – ojciec, matka, dzieci, egzystencjalny smutek, by nie powiedzieć rozpacz, wreszcie

sporo nieoczekiwanej prywatności czy może nawet intymności). Tyle że wyróżniki tej „współczesnej dykcji”, skrzyżowane z wysokim poziomem usymbolicznienia języka, jakim poeta się posługuje, zupełnie nie należą do poezji „współczesnej”. Nie umiem tego inaczej określić jak jako poezję właściwie przyszłości: takiej jak ta poezji w Polsce jednak nie pisano, ale być może będzie się ją dopiero pisać.

Drugie pytanie, które rodzi ta poezja, wynika z zaskakującego faktu niemożności jej zrozumienia. Miałem napisać „zrozumienia do końca”, ale uświadomiłem sobie, że uciekłbym w ten sposób przed wyznaniem. Otóż przyznaję się: niektóre wiersze czytałem po kilkadziesiąt razy, całą książkę na pewno kilkakrotnie, nie jestem też jakimś, mam nadzieję, wyjątkowo tępym czytelnikiem wierszy, niemniej jednak w pewnym momencie musiałem się poddać: ja tych wierszy nie rozumiem, nie wiem, co poeta chciał w nich powiedzieć, co nie oznacza, że nie jestem jednocześnie absolutnie oczarowany pięknem (i czymś jeszcze!!) większości z nich.

Kiedy jednak tylko uświadomiłem sobie, że nie mogę (nie umiem) objąć myślą całości, że nie jestem w stanie nawet trzymać się wywodu poszczególnych utworów, to może jakoś inaczej, nie intelektualnie, ale może od innej strony powinienem szukać drogi zbliżenia się do tej poezji? Jeżeli nie dyskurs intelektualny, to co? – pytałem sam siebie. I: jeżeli ponoszę fiasko zrozumienia, to jak inaczej mam się do tych wierszy zbliżyć? Przypominam, nie podejmowałbym nigdy tej próby (bo niektórych rzeczy, które opowiadają różni nieudani poeci, nie warto nawet próbować pojąć), gdyby nie piękno (i coś jeszcze!!), często nieme, które pozostawiało mnie chwilami w absolutnym osłupieniu.

Czemu na przykład, zastanawiałem się, jeden dłuższy poemat zbioru nosi tytuł *Powodźnianie*, o jaką powódź tam chodzi? Czemu w wierszu, który jest pewnie mocno autobiograficzny, pojawiają się i aluzje do księdza Popiełuszki, i zabitego „bez śladów pobicia” maturzysty? Czemu tak wiele w tym wierszu mówi się o nadciągającym chłodziu? Czy to jest już ostateczny kataklizm, powódź, wieczna zmarzlina, która nadciąga (ale czemu rozciąga się na prawie całe życie bohatera tych wierszy i na całe życie jego przodków i jego dzieci? Czy to chodzi o komunizm?). A czemu książkę zamyka „wszechogarniająca jak chaos cisza”? Co znaczą tak często pojawiające się w książce drzewa? Dokąd prowadzi mnie Polkowski, każąc wsuwać się w ziemię, minerały, kwarc, błoto czy ściółkę leśną, co oznacza kilkakrotnie pojawiającą się w wierszach

matka, czemu tyle jest o rodzeniu, o rodzicielce, o kobiecie, ziemi, źródle i czemu nie umiem połączyć w jakąś intelektualną całość tej wielkiej ilości skondensowanych ze sobą obrazów, na jakich zasadach ze sobą łączonych?

Śmiem twierdzić, że tom *Cantus* może zapewne być odczytywany ze słownikiem symboli ręką. Co więcej, mam pewność, że dyktowany był w jakimś konkretnym sierpniu poecie przez archetypy, które pojawiają się przed naszymi oczyma na zasadach, które same sobie one wyznaczają. Nie wydaje mi się, by poeta miał tu wiele do gadania: *Cantus* to książka powstająca, jak chciał Jung, w krótkim czasie, napięciu ducha, a jej powstaniem rządzi kompleks autonomiczny, a nie autor, autor jest jedynie katalizatorem; podobnie napisano, mam nadzieję, że jest to właściwe porównanie, z tego, co mi wiadomo, *Elegie duinezyjskie*, też po takiej długiej ciszy, też w takim napięciu, w tak mocnym zasłuchaniu.

Tyle że w to, co jest archetypowe, włożone jest, jak u „starego Polkowskiego”, to, co polskie, wspólnotowe, patriotyczne. Jakby archetypowa struktura tych wierszy stykała się z archetypową stroną polskości czy na pierwszym poziomie rodziny, zatem domowości. Ważne jest w *Cantusie* usymbolicznianie rodziny (budowanie postaci Ojca i Matki). Ważne też umieszczanie w przestrzeni symbolicznej wspólnoty narodowej (w wierszach *Na początku była katedra...*, *Tumult słońca, lustro mgły* czy w poruszającym tekście *Ciemna jutrznia, długie świece...*). Ważne też w końcu jest to, że Polkowski nie przedstawia tych kwestii jako sprawozdania z rozumowania na temat, czym jest Polska, czym wspólnota, on je czyta jako zadane obrazy, zdaje relację z ich postrzegania (czy może doświadczania). To ja, jako czytelnik, może niepotrzebnie poszukuję zrozumienia: to ma mi zostać przedstawione, unaocznione.

Ale też daje się czytać *Cantus* jako relacja z wyprawy bohatera lirycznego do źródła, tajemnicy (bytu?). W pierwszej odsłonie poznajemy bohatera jako kilkuletniego chłopca, który się topił. Przywróconemu do życia nadana jest niejako nowa świadomość:

Leżę nowonarodzony w nakrochmalonej pościeli i dotykam
zamkniętej w suchym kawałku kory przeszłości i przyszłości.
Po raz pierwszy odkrywam urywany puls wewnętrznej
ciemności i czuję słodki smak
wszechświata.

Wydaje się, że to doświadczenie, przynajmniej w strukturze opowieści z *Cantusa* rodzi z jednej strony wyosobnienie z egzystencji sprzed

owego doświadczenia, z drugiej – pobudza pragnienie odnalezienia tamtego doświadczenia. Jeśli to jest naprawdę ów poszukiwany stan, który bohater wierszy usiłuje zamieszkać, to, zauważmy, jest to właśnie być może główny powód swoistej niedyskursywności tych wierszy, które stają się relacją z poszukiwania (odnalezienia) owego stanu. Jest to jakieś miejsce, gdzie schodzą się i mieszą ze sobą czas i natura, i kultura. Stan, gdzie równolatką (bardziej szczęśliwym) bohatera będzie orzech, który „mówiąc i owocując – układa toccatę Bacha”, gdzie mieszka zmarła matka (której bohater powie w pewnym miejscu: „Przecież rozmawiam już tylko z Tobą / Mamo”), ale też ten stan (to miejsce?) opuszcza się, kiedy „nadchodzi czas by służyć cudzym ustom”. W wierszach z tomu poeta, wydaje mi się, zostawia relację z pobytów, prób dotarcia do tamtego stanu umysłu: „Szukaj krąż może odnajdziesz matkę wodę / w łonie matki która jest już najmniejszym / z poruszeń powietrza”.

Ale nie jest to miejsce/stan, który podporządkuje się zapisowi linearnemu; narracji czy zrozumieniu intelektualnemu. Zamieszkiwanie jest niejako schodzeniem do zasady, do samego dna, jądra tego, co jest. Wędrówka jest o tyle porażająca, że Polkowski sięga poza naturę, niejako przed naturę. Bohater poszukuje podobieństwa swojego bycia z byciem drzew, kilkakrotnie szuka tego porównania, ale za każdym razem nie jest to porównanie satysfakcjonujące, więc wędruje znacznie głębiej (wcześniej?), dociera niejako być może do aktu stworzenia (wiersz *Jeszcze nie wezbrały skalne soki...*), ale też do jakichś pierwiastków tellurycznych, rodzących. Stąd są tu niesamowite w poezji polskiej wiersze o kobiecości, rodzeniu, stawaniu się pierwotnym (wiersz *Świat, senna kobieta...* albo może szczególnie niezwykle wiersz *Krojąca chleb*), gdzie wieczna kobiecość przypomina najstarsze wizerunki matki ziemi, Gai, Wenus, gdzie czytamy między innymi:

Kochała mężczyzn rodziła mężczyzn
karmiła i grzebała mężczyzn.
Pod wiotką skórą rzeka podróżuje
ku źródłom.
Jej wody omijają ziemię
są pożywieniem posłaniem żarliwą
nuconą przez ciemność piosenką
mlekiem karmiącej.
W łonie kobiety krążą wody płodowe

chełpliwych przedmieść i chciwych miast
dźwigających się z biedy wiosek
wody przemienienia.

W ten świat niejako wprowadza nas Polkowski, przy czym wkraczając weń, musi zgodzić się na konsekwencje: dom nie daje człowiekowi schronienia, jest „domem wędrownym”, bytem jednak niewpisującym się w odwieczne zasady; natura („orzech”) daje poczucie istnienia w bezczasie, poza czasem, co też nie może być do zaakceptowania dla bohatera wierszy, który złożony, stworzony jest przez pamiętanie (choć w wiecznym zapominaniu widzi dramatyzm istnienia ludzkiego); stąd schodzi dalej, głębiej, poszukując jakichś bardziej pierwotnych, wcześniejszych sposobów zamieszkania (ale też może to one same schodzą do bohatera wierszy), w poszukiwaniu sedna.

Ale czym ono jest? Trudziłem się tym pytaniem, czytając wiersze Polkowskiego z tomu *Cantus*. Gdzie się schowało? Próbowałem robić sobie swoisty rachunek ze zrozumienia i wydaje mi się, że przynajmniej jeśli idzie o odpowiedzi negatywne, to kilku potrafię udzielić.

Sedno niejako zamieszkuje kilka poziomów egzystencji, ale z żadnym z nich do końca nie może zostać utożsamione: dotyka rodziny, relacji między ludźmi, miłości; dotyka wspólnoty narodowej; dotyka natury (wiele swoich wierszy umieścił Polkowski w sierpniu, miesiącu rodzenia i przygotowywania natury do kresu); dotyka też jednak natury nieożywionej, ale mieści się również w akcie kreacji; dotyka religii (ale odważyłbym się powiedzieć, że wiersze Polkowskiego dzieją się przed religią, są od niej wcześniejsze, bardziej pierwotne). Nie ostatnia jest też sztuka (często pojawia się motyw Bacha), która konstruuje ludzką harmonię, ale w akcie kreacji jest dzika jak telluryczne gesty matki ziemi. A największe zaskoczenie spływa na nas, kiedy uświadamiamy sobie nagle, czytając ostatni wiersz w zbiorze, że to samo jest i z dziełem Polkowskiego, który układa słowa, gdy

Wokół duszny oddech stłamszonego życia.
I zaborcza coraz bardziej bolesna
wszechogarniająca jak chaos
cisza.

Zaiste otrzymaliśmy książkę, która otwiera przed nami perspektywę czeluści. Czy jednak będziemy mieli odwagę w nią zajrzeć? Czy będziemy mieli odwagę wkraczać z poetą w regiony, które ukryte „pod

cienką skórą światowej krzątaniny” pulsują jakimś nie zawsze spokojnym rytmem? Czy jak nałożymy nań gregoriański chorał czy rytm toccaty albo olśnienia „weneckiego mistrza”, to zasłonimy go, czy uwydatnimy? A jak wkroczymy weni z intelektualnym namysłem krytycznym, to czy nie powstrzymamy jego twórczej energii?

Andrzej Horubała

Powrót poezji

Zamilkł na lat prawie dwadzieścia. Ze sceny poetyckiej schodził żegnany nie tylko ogólnikowymi szyderstwami młodszych twórców, wkraczających właśnie w życie literackie, ale też szczegółowymi zarzutami pod adresem uprawianej sztuki. Marcin Świetlicki, najwybitniejszy twórca z pokolenia „bruLionu”, obdarzony mocnym, świetnie ustawionym głosem, w wierszu *Dla Jana Polkowskiego* wyliczał słabości sztuki zaangażowanej, która ucieka od prawdy jednostki do uogólnień i wielkich słów. Która cytatami i odwołaniami do historii fałszuje obraz rzeczywistości. Która zbyt łatwo pokonuje „długą i prawie niemożliwą drogę od litery do Boga”. Która kłamie.

Zszedł Polkowski z poetyckiej sceny, a deklaracje, dlaczego milczy, składali za niego krytycy i felietoniści, określający jego milczenie mianem „wymownego” czy też „demonstracyjnego”. Ktoś stwierdził, że jego milczenie jest ostatecznym dowodem na odzyskanie przez Polskę niepodległości, ktoś, że jest dowodem intelektualnej uczciwości, mocnej samoświadomości, że pewien typ poezji po prostu się skończył.

Wykpiwany przez jednych, poklepywany protekcjonalnie przez drugich, milczał. Milczał jako artysta, choć przecież nie zniknął z życia publicznego. Był redaktorem naczelnym „Czasu Krakowskiego”, przez dni parę rzecznikiem prasowym rządu Jana Olszewskiego, wreszcie dyrektorem biura zarządu TVP. Owszem, był działaczem politycznym, społecznym, ale przecież dla wszystkich znawców literatury pozostawał po prostu najzdolniejszym poetą swojej generacji, autorem namaszczonego przez Jana Błońskiego, twórcą, który zapowiadał najwięcej, który zdawał się nie tylko kontynuatorem poetów Pokolenia '68, ale też uczniem, który przerastał mistrzów.

Jego debiutancki tomik z roku 1980 pod tytułem *To nie jest poezja* przynosił zaangażowane wiersze pokazujące, że to właśnie jest poezja

i to najczystsza. Owszem, wyrastająca z bardzo konkretnego dojmującego przeżycia, ale tak zorganizowana, że nawet wrogowie polityczni musieli przyznać: to jest poezja, to jest tak artystycznie uformowany komunikat, to jest tak wspaniałe zestawienie słów, że choć obciążone wielkim ładunkiem propagandy, ideologii, buntu, zwycięsko wzbija się ponad „czarną pianę gazet” i pokazuje, że z przyciężkiej i przykurzonej materii narodowej martyrologii, społecznego sprzeciwu, protestu można konstruować arcydzieła lekkie, olśniewające niespodzianką i tajemnicą. Tak, choć zaangażowane do bólu, konkretne, to przecież finezyjne, choć związane z polityczną opresją, to przecież zabierające ludzi w niesamowitą podróż wyobraźni i skojarzeń.

Oto wiersz *Restauracja „Arkadia” Nowa Huta, plac Centralny* (TNJP / ODD). Składniki? Takie jak w tytule. Niby konkret: szary, banalny. Kilku-metrowy pomnik Lenina, poplamiony obrus peerelowskiej knajpy, śnieg. I cóż z tego wyczarowuje dwudziestoparoletni poeta? Esej o ludzkim cierpieniu, opresji, historii Rosji... Wiersz wstrząsający skalą poetyckiej wyobraźni pozwalającej na wędrówkę bez końca, bez granic, pełen zaskakujących zestawień. Rozwibrowujący głosy, rozwibrowujący przestrzeń, rozwibrowujący czas, który staje się nagle wiecznym czasem rosyjskiej udręki i czasem nudnego oczekiwania na kelnera, rozwibrowującym osoby dramatu, które stają się i katem, i ofiarą...

Sekretarz Generalny Wszechrosyjskiej Komunistycznej Partii
(bolszewików) Włodzimierz Ilicz Lenin. Obsypany
śniegiem sześciometrowy kolos wraca z roboty
do baraku. Wycieńczony głodny. Na nogach trzyma go tylko
wzrok konwoju *gatuboj*. Mróz podaje mu piść
zatrzaskniętą jak rozgrzane brzęczące stopy. Polarna
noc rozbiera się do naga. Apel.
Na poplamionych obrusach
kołymskiego śniegu.

Szybko stworzył rozpoznawalny styl, pełen elips, niedopowiedzeń, wtrącanych w nawiasach pytań, spierających się głosów wewnętrznych, które wpuszczały do utworu zupełnie nowe światło. Niczym szept komentujący ironicznie, przewrotnie, erudycyjnie nakreślony obraz. Jego poezja, choć rządząca się skrótem, strzępem, to jednak często wręcz przeładowana znaczeniami, tropami, różnorodnymi skojarzeniami rozsa-
dzała ramy wiersza i tradycyjnej liniowej wyobraźni. W wierszach stanu wojennego Polkowski nie chciał wypowiadać wielu słów. Wystarczył

szybki sztych, zestawienie urywka modlitwy, cytatu, skojarzenia – to wszystko. Prosta sceneria celi stawiała się przestrzenią mityczną, więzienny mur symbolem narodu, bazgroł na drzwiach – metaforą. Dwa, trzy postawione obok siebie słowa i oto nasze życie, nasza opresja stawały się częścią mitu, uzyskiwały status świętości.

Powraca tak, jak zamilkł. Bez żadnej deklaracji, bez żadnego ostrzeżenia. Tomikiem zatytułowanym dość pretensjonalnie, może na przekór krytykom – *Cantus*. Jakby chciał już samym tym tytułem pokazać, że nic sobie nie robi z szyderstw młodszych konkurentów, że nie schodzi z obranej drogi i nie będzie zniżał się i brukał świętego poetyckiego przekazu.

Przychodzi w czasie szczególnym, gdy jego publiczny rywal, przeciwnik w walce o poetycki tron Marcin Świetlicki zdaje się święcić triumf. Świetlicki – poeta, Świetlicki – ironiczny celebryta, Świetlicki – pisarz powieści kryminalnych i Świetlicki – rockman. Wreszcie: Świetlicki – prawodawca stylu dowartościowującego popkulturę, sprowadzający poezję, sztukę wysoką do poziomu piosenki, rockowego tekstu, melodyjnej ekspresji. Czyniącej z mowy potocznej i potocznego myślenia jedyne tworzywa literatury.

Czymże może więc być powrót Polkowskiego? Czyż nie nadzieją dla tych, którzy liczą, że istnieje jednak sztuka wysoka, że dystynkcje powinny zostać zachowane. Tych, którzy na ślubach czy na pogrzebach życzą sobie jednak muzyki poważnej, a nie rockowej ballady odtworzonej z boomboxa...

Czyż nie jest nadzieją dla wszystkich, którzy czują, że w sztuce zdarzyło się coś bardzo złego, że inwazja popkultury zabija wrażliwość i zubaża nas wszystkich? Że podnoszenie do rangi mistycznych przeżyć ciężkiego kaca poety, że nazywanie miłością jakichś brudnych powierzchownych relacji nie wyczerpuje naszych doświadczeń... Że teledysk i szybki montaż nie wystarczy do opowiedzenia świata.

Powraca Polkowski – największy poeta stanu wojennego, największy talent w Polsce. I zaskakuje.

Cantus to tom wyśmienity, pełen fragmentów doskonałej poezji, w którym Polkowski prezentuje się jako twórca mający pełną władzę nad słowem. Mocne zdania, sugestywne obrazy, a przy tym, czego mogli obawiać się miłośnicy poety, żadnego autoplagiatowania, żadnego odcinania kuponów od dawnych osiągnięć poetyckich. Polkowski uspokaja frazę, odrzuca wiele z dotychczasowych własnych wynalazków, nie pozwala brzmieć dawnemu sobie w wierszach z XXI wieku. Jakby

próbował się w zupełnie innej konkurencji, jakby dostroił instrument do zupełnie innego przekazu.

Ale też ton wierszy jest absolutnie odmienny od tego, co prezentował poeta w latach 70. i 80. *Cantus* to wypowiedź kogoś bardzo poranionego, którego traumy są głębokie, a milczenie w pewnych sprawach znaczące. To książka o rozpacz, bezowocnym poszukiwaniu nadziei, niedomknięciu losu.

Otwierający tomik wiersz, olśniewająca *Rzeka*, zapowiada podróż ku podstawowym doświadczeniom metafizycznym.

Jestem młodszy o ponad pół wieku
 łowią patykami ryby w młynówce.
 Jednak znanadto się przechylałam i po chwili chybocąc się
 płynę i bulgocę jak wrzucona do wody pusta butelka.
 Tę krótką podróż przerywa mama która krzycząc z przerażenia
 wyciąga mnie na brzeg.

Powrót starzejącego się poety do wstrząsającej przygody z dzieciństwa, do fascynującego źródłowego doświadczenia niebytu, osobności, przemijania, a przy tym matczynej miłości – zapowiada intymny klimat wierszy, a jednocześnie ich tematykę:

Po raz pierwszy odkrywam urywany puls wewnętrznej
 ciemności i czuję słodki smak
 wszechświata.

Z tym, że słodyczy w nowym tomie będzie coraz mniej, a raczej okazywać się będzie ona coraz bardziej zwietrzała i złudna. Zwycięzać będzie gorycz i pustka. Nadzieje, nawet te wiążące się z kręgiem najbliższych, okazywać się będą daremne. Czula podróż w stronę zielonookiej matki, drobiazgowo i sentymentalnie rekonstruowanie jej dzieciństwa, młodości, dojrzałości, pochylenie się nad losem zniszczonego przez historię ojca, wyciąganie ręki do żony – to wszystko nie przynosi ukojenia wobec pytań o przemijanie i triumf nicości.

Samotność poety nie znajduje lekarstwa w rodzinnych więziach. A przecież szukając wyzwolenia, Polkowski wzbija się na szczyty zarówno poezji, jak i intymności. Czytelnik jego starszych utworów poczuje się zaskoczony niezwykle osobistym tonem, jaki dobywa poszukujący sensu przemijania artysta.

Poeta, który w latach 80. stworzył nowoczesny wzorzec polskiego mesjanizmu, który zapisał najwspanialej przeczcucie polskiej Golgoty, teraz,

zamykając się w swej chacie w Tymowskich Górach, o sprawach wspólnoty i religii, zatopiony w górskim pejzażu – milczy. Znacząco milczy.

Grupa utworów będących tematycznym dopełnieniem *Elegii z Tymowskich Gór* to roztopione w krajobrazach melancholijne rozmyślenia o starości, daremności, niespełnieniu. Chcieliście poezji? No to ją macie. Mgły, dymy, zmierzch. Prawie że młodopolskie klimaty, antropomorfizacja drzew i gór, krajobrazy stają się odbiciem duszy, pieczołowicie odtwarzane kolory i nazwy roślin malują wewnętrzny pejzaż. Wzruszenia podążające za porami dnia i roku. Znikąd pocieszenia. Jakby poeta chciał zagłębić się w depresji, chciał do końca przeżyć smutek, delektować się melancholią.

Nie ma też w tych prawdziwych elegiach miejsca na religijną konsolację. To, co było znakiem firmowym Polkowskiego z lat 80., niezwykła chrześcijańska duchowość jego medytacji, tu zanika zupełnie, jest świadomie, gniewnie nawet odrzucone.

Nie chcę żono żebyś przywoziła pamięć
Nie chcę żebyś przybyła z przeszłości
nie chcę żebyś przyjechała młoda
to Bóg niech pertraktuje ze śmiercią.

Zbliżający się do sześćdziesiątki poeta zdaje sobie sprawę ze starości i chce o niej mówić bez łatwych pocieszeń, bez złudzeń.

„Miałem zostać lekarzem zostałem starym człowiekiem” – pisze z gorzką ironią Polkowski, odwołując się do jakichś rodzinnych planów, złudzeń, wspomnień... To nie jest stary rubaszny Miłosz, patrzący z uśmiechem mędrca na przemijanie, delektujący się swoim wiekiem, kaprysami niedołężności, pamięci, bawiący się wygasającymi pożądaniami, przeszłymi grzechami, kaprysami ciała. O nie. Polkowski stawia mnóstwo pytań, tych właśnie najistotniejszych, dotyczących losu, sensu, przemijania, ale po to, by pokazać, że znikąd nie nadpływa pocieszenie. I nadziei na owo pocieszenie coraz mniej.

Im bardziej zbliżam się do śmierci
tym mniej wyraźnie słyszę siebie
gubię swój ślad.
Cudze głosy mówią we mnie splatają się cudze linie życia

Historia, paradoksalnie, ożywa najpełniej w czasie wypraw poza dzisiejsze granice Polski. Na wschód. Owszem, wspomni ją jeszcze, gdy

w wierszu pojawi się ojciec „skatowany przez polski los szlachetka kresowy,/ któremu oczy zapełniały się łzami na sam dźwięk słowa Polska”, mówiąc o matce, przywoła „dziesiątki lat znieczulającego upokorzenia, którym imperium, o nazwie niewartej zapamiętania, sownie raczyło podbitych”. Owszem, pojawi się w wizyjnym poemacie *Powodźnianie*, ale zawsze będzie to zapis triumfu nicości i śmierci.

Poeta, który niegdyś szukał i znajdował wsparcie we wspólnocie, choćby historycznej, który w imieniu tej wspólnoty opłakiwał utratę niepodległości, który wreszcie sakralizował społeczny opór i walkę, teraz ucieka i od wspólnoty, i od Boga.

Religia? Owszem, istnieje, ale traktowana jest raczej jako na wpół zatarty kulturowy znak, przedmiot niewyraźnego pragnienia, złudnego marzenia niżli możliwość realnego wejścia w mistyczne przeżycie. (Przypomnijmy sobie nakładanie scen biblijnych na codzienność stanu wojennego, a zobaczymy kolosalną różnicę, jaka zaszła w poezji Polkowskiego, i prawdziwe otchłanie rozpaczy, w jakich się zanurza).

Rodzina? Dawniej mitologizowana, funkcjonująca prawie jako *sacrum* religijne i patriotyczne, w elegijnych wierszach Polkowskiego z XXI wieku zostaje zanegowana jako przestrzeń spełnienia. Przytoczmy dla kontrastu fragmenty zapisków więziennych z 1982 roku:

Z przyklejonego do ściany zdjęcia patrzy na nich
młoda kobieta trzymająca na kolanach
małego chłopca. Skupiony malec nie poznaje
ojca właśnie podniósł rączkę (zdjęcie
w tym miejscu jest zamazane) jakby błogosławił
tym trzem więźniom
(Żydom Grekom
i całej Ziemi).

Albo:

Oto moje obywatelstwo – twój wzniesiony
pod piersiami
brzuch (Anusiu mateńko).

A teraz? Wiersz *Cantus* będący hołdem złożonym matce, której religijne życie traktowane jest z lekkim sentymentalnym pobłażaniem, kończy pełne bolesnego rozczarowania zdanie-konstatacja:

Wypełniam swój los
choć nie jesteśmy już sobie
przeznaczeni.

Odrzuciwszy pocieszenie płynące z natury, historii, religii, miłości, podejmuje Polkowski w zamykającym zbiorze utworze próbę ostatnią. Wzywa sztukę. Nieśmiertelną sztukę Jana Sebastiana Bacha, którego apoteozę głosił już w wierszach z lat 70., a i tu we wcześniejszych utworach przywoływał jego *Wohltemperierte Klavier* jako przeciwwagę dla naszej niemożności przebaczenia, zaś toccatę jako wyraz doskonałego spełnienia.

Tom *Cantus* wieńczy wiersz pod ostentacyjnie manierycznym tytułem „*Allemanda, corrente, sarabande, giga, ciaccona*” będącym wyliczanką poszczególnych części utworu Bacha.

Dzisiaj w wilgotny lutowy wieczór zaprowadza porządek
w sercu dwudziestoczteroletniej kobiety
która stojąc na początku XXI wieku wśród zhańbionych zwłok
śląskich kopalń odczytuje kod *Partity d-moll*.
Słucham bezwładnie bezładnie myślę
o światowym krachu finansowym
o przyszłości swoich dzieci gdy jedno z nich
z niepokojącym rodzajem miłości w półprzymkniętych oczach
używając wiśniowego smyczka oddaje mi podarowuje?
lata stracone na daremne poszukiwanie słów.

Moment spełnienia, ekstazy, epifanii, którą zwiastuje córka, przywodzi mi na pamięć finał *Szkoły muzycznej*, jednego z najwspanialszych opowiadań Johna Updike’a: „Moja córka wychodzi z klasy. Ma tłuściutką, zadowoloną twarz, odświeżoną, pełną nadziei; jej pogodny uśmiech, przygryziona dolna warga przeszywają me serce i umieram (wydaje mi się, że umieram) u jej stóp” (tłum. Henryk Krzeczkowski).

Czy i to zaneguje Polkowski? Jakichż argumentów użyje, by pozbawić mocy swą wizję? Bach, kobieta-córka, początek tysiąclecia, zhańbione zwłoki (cóż za przerzutnia!) kopalń... Posłuchajmy:

Dotykam letniego wypełnionego złotym śniegiem pasma
włosów mojej córki jej nadgarstków
które zaprojektował Guarneri.
Wokół duszny oddech stłamszonego życia.
I zaborcza coraz bardziej bolesna
wszechogarniająca jak chaos
cisza.

Cisza? Nicość jako finał jego peregrynacji, jego poszukiwań pocieszenia? Wszechogarniająca cisza? Czyż apodyktyczny koniec tego utworu nie jest zwykłym gestem przekory?

Oto artysta kreśli drogę ucieczki, kreśli wzruszającą pochwałę miłości i sztuki przekraczającej doczesność, kwestionującej przemijanie, porządkującej chaos. Sam swoją poezją tę nicość przewycięża, by później gestem niecierpliwym podrzeć swój genialny szkic i powiedzieć zaskoczonym słuchaczom, że to znowu nie to. Cóż to za gest?

Gdzie jest prawda o nas: czy w wizjach i intuicjach rozsianych w tomiku, czy w tych odruchach negacji? Czy w czułym przeglądaniu rodzinnych albumów, prywatnych objawieniach bytu, kontemplacji krajobrazów, czy w odpychaniu pocieszenia i kwestionowaniu ładu?

[...] Mój rówieśnik orzech lekko i cierpliwie –
mówiąc i owocując – układa toccatę Bacha.
Stoimy razem, wczepieni ze wszystkich sił
w ten sam kawałek ubogiej gliny,
w bezwietrznej ciszy,
pod ogromnym światłem sierpnia.

Czyż czyniąc ze swojej rozpaczki przedmiot estetycznej kontemplacji, *de facto* nie przewycięża jej, nie niweczy? On, niczym jego patron, Bach, bez nadziei iluminacji próbujący „kaligrafować jasny wzór tajemnicy”, w rozpaczki pracujący nad ocaleniem świata...

To pytanie to klucz do poezji Jana Polkowskiego. Wspaniałe próby, hipnotyczne obrazy, sygnały epifanii, a później pozorowane duchowe samobójstwa, zniecierpliwienie, melancholia.

Andrzej Franaszek

Żarłoczna modlitwa kurzu

*Piszę o jego bólu, choć w gruncie rzeczy nic o jego bólu
nie wiem. Obcy ból, inny ból jest zawsze
fantomem. Piszę [...], bo od pewnego czasu prześladowa mnie
obraz człowieka idącego przez ciemność.*

Jerzy Pilch

1.

„Ludzkie łzy, o łzy człowiecze, / O świecie i o zmierzchu płyniecie, / Płyniecie bezimienne, niewidzialne płyniecie, / Niewyczerpane, nieprzebrane, / Jak fale deszczu płyniecie, / W noc, w bezludną jesień” – pisał równo sto sześćdziesiąt lat temu Fiodor Tiutczew, o codziennym cichym bólu, naszym szarym, skrywanym cierpieniu mówiąc językiem, którego dziś pewnie byśmy nie użyli, niemniej jednak uczciwym i celnym. Nad wierszami Jana Polkowskiego, który tłumaczenie z rosyjskiego poety włączył do swej nowej książki, tomu *Cantus*, fale łez się nie wznoszą. Tamowanego bólu przecież tu nie braknie.

2.

Dziś ponad już pięćdziesięciopięcioletni Polkowski to jeden z najważniejszych twórców lat 80., rówieśnik Bronisława Maja i Jerzego Pilcha, laureat Nagrody im. Kościelskich, wspaniały poetycki głos tamtej dekady, a zarazem – rzecz można – wcielenie polskiego mitu, bo oto autor przemitych światłem wierszy był też kolporterem podziemnej prasy, działaczem SKS, redaktorem niezależnej Krakowskiej Oficyny Studentów KOS i współzałożycielem Wydawnictwa ABC, internowanym członkiem „Solidarności”...

Do archetypicznej postaci poety-żołnierza walczącego o wolność sięgał Marian Stala, pisząc w 1982 roku szkic krytycznoliteracki

zatytułowany *List do Jana Polkowskiego* i powtarzając gest Kazimierza Wyki z lat okupacji, który *Listem do Jana Bugaja* zwracał się do Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Za ciemnego czasu wojny polsko-jaruzelskiej krytyk odnajdywał w wierszach młodego jeszcze pisarza dążenie do odnalezienia „mowy godnej i przywracającej godność”, zaś kilka lat później dodawał, wskazując jego dziełu powinowactwa najwyższej próby:

Dotknięcie przez pustkę, nicość to moment poezji Polkowskiego, spokrewniający ją z poezją Zbigniewa Herberta i Ryszarda Krynickiego. Jak w wierszach wymienionych poetów, tak i u autora *Drzew* od nicości (przybierającej postać zła małego i wielkiego, politycznego i metafizycznego) nie można się po prostu odgrodzić, nie można od niej uciec. Trzeba stanąć wobec niej twarzą w twarz, trzeba starać się jej nie ulegać. Jest to kwestia porządku nie tylko metafizycznego, ale też moralnego. Bo dopiero niepodległość nicości buduje autentyczne ludzkie istnienie¹.

U progu lat 90., w wolnej już Polsce, ta maksymalistyczna i niestroniąca od patosu postawa zaczęła budzić zdecydowany opór. Wtedy to Marcin Świetlicki w głośnym wierszu *Do Jana Polkowskiego* nawoływał do otwarcia okien, przewietrzenia dusznej atmosfery, opuszczenia ideologii na rzecz codziennego, prywatnego doświadczenia, a stateczek mniej lub bardziej młodej polskiej poezji – pod banderą właśnie Świetlickiego i, choć na inny sposób, Andrzeja Sosnowskiego – pozęgłował na poszukiwanie nowych wód i prądów. Polkowski także dokonywał wyborów. Szełował kwartalnikowi „Arka” i „Czasowi Krakowskiemu”, był rzecznikiem prasowym rządu Jana Olszewskiego, dyrektorował w telewizji... Nie pisał, a w każdym razie nie publikował. Jego do niedawna ostatni zbiór ukazał się w 1990 roku. Prawie dwie dekady poetyckiego milczenia i udany, mówiąc językiem prasy: spektakularny, powrót. To rzadko się zdarza.

3.

Czytam więc na nowo tamte dawne wiersze. Ich wybór w londyńskim „Pulsie” z 1986 roku, z twarzą poety na pierwszej stronie okładki, tom *Drzewa* we wzruszającym podziemnym wydaniu Oficyny Literackiej, *Elegie z Tymowskich Gór* w rozszerzonej i zmienionej edycji z zeszłego

¹ Tekst przywoływanego listu w całości opublikowany w niniejszym tomie na s. 55 [przyp. red.].

roku. Przypominam sobie utwór *** [*Burzliwe oklaski...*]: „Burzliwe oklaski długo nie milknące / przeradzające się w owację. / Wszyscy delegaci wstają. / *Finis Poloniae*” (w87), zastanawiając się nad niedostępną nam dziś temperaturą myślenia o Polsce, ojczyźnie, „której jedyną winą / jest ufnosć i poświęcenie”, nad romantycznym poetyckim kosmosem, ale też nad najwyższej próby prostotą i czystością, która w wierszu o internowaniu zachwyca pięknem szeptu:

Przeminąłem – istnieję, narodzony – niebyły.
Wiem co cichutko szepcesz
choć nie powtórzę
ani jednego słowa.

Rozmawiały kamienie słuchały zwierzęta
obłok pokazał drogę i poszła tam
ciemność.

Ciekawe i nieoczywiste jest tu złączenie porządków, bo z zagładą wolnej Polski stowarzysza się zagłada wartości i doświadczenie metafizycznej pustki, bynajmniej nie omijające mówiącego do nas człowieka, który szuka dla swej egzystencji fundamentu, ale odnajduje „kurz szept papier strach”, brak i nieobecność: „Powiedz wolno jeszcze raz / jeszcze Polska nie zginęła / słowo po słowie // podejdź okaleczony / wesprzyj mnie / pustko”. Stąd może gest woli, narzucana sobie dyscyplina, jakby mająca bronić przed wewnętrznym rozpadem, odwołanie do sztuki budującej moralność i człowieczeństwo („ulotny smak dystychu / niezniszczalna klinga rozcinająca Cię na dobro / i zło”), a zwłaszcza religijne napięcie, chęć okiełznania grzeszności, strachu, niemocy. Ów duchowy projekt najwyrazistszy jest w *Elegiach*, zmierzających do esencjonalności wyrazu, w której intensywnie istnieją „kropla”, „liść”, „drzewo”, „pieśń”, „ogień”, „owoc”, „krew”, w wierszach podporządkowanych ciągłej pracy sumienia, powtarzającego „upadłem” – „muszę powstać”. Ton jest czysty jak kilkanaście wybrzmiewających między przepaściami ciszy nut, kilka oszczędnych znaków na zaśnieżonym stepie kartki. Bardzo piękny cykl – chciałoby się napisać, a przecież jakoś zbyt tu dla mnie krystalicznie, w wielkiej katedrze leśnego światła rozbrzmiewają dźwięki Hildegardy z Bingen, ale pogańskie ucho także w religijnym uniesieniu pragnie brawury Vivaldiego, nie „bladej krwi lipy”, lecz pulsu gęstego jak burgund...

Zmierzająca w kierunku redukcji i esencji, poetycka droga (w jakimś stopniu przypominająca może ewolucję Ryszarda Krynickiego) znalazła

w *Elegiach* punkt dojścia. Gdy jako ostatni wiersz, zreprodukowany z rękopisu, już po spisie treści, znajduję ten piękny zapis: „Ledwo wyczuwalny świergot jaskółek, piasek / światła. Cichnie serce. Rusza / w powrotną drogę”, odczytuję go jako znak śmierci, ale też zapowiedź przemiany. I można rzec, przerzucając eseistyczną kładkę, że dokładnie w tym miejscu rozpoczyna się pierwszy utwór tomu *Cantus*: od dotknięcia śmierci, które jest narodzeniem. Wiersz *Rzeka* buduje wspomnienie: kilkuletni chłopiec wpada do młynówki, o mało nie tonie, na brzeg wyciąga go matka. Sytuacja jest tyleż konkretna i dramatyczna, co niesie z sobą głęboką symbolikę. Po latach dorosły mężczyzna zobaczy w tym wydarzeniu miejsce graniczne: „Leżę nowonarodzony w nakrochmałonej pościeli [...] / Po raz pierwszy odkrywam urywany puls wewnętrznej / ciemności i czuję słodki smak / wszechświata”. Jest więc wtajemniczenie, a w każdym razie przeczucie prawdy: krzepnącej świadomości odsłania się śmiertelność, ból, groza, a jednocześnie powab życia, niedoszła śmierć to wejście w dorosłość. Zaś matka, której postać będzie w całym tomie obecna bardzo intensywnie, daje synowi życie po raz drugi.

4.

Pierwsze odczucie, jakie towarzyszyło mi, gdy zacząłem przeglądać *Cantus*, było radością. Jak dobrze znów odnaleźć ten sposób pisania, we współczesnej polskiej literaturze mało obecny, ten język, w którym jest rzeka Smotrycz, światło bazaltu, porfiru i onyksu, nawłóć, żylistek czy wrotycz, język opłukany z brudu, zdania wykrojone w marmurze, kryształach górskim, połyskliwym węglu. Odnaleźć świat, którego nie buduje tylko błysk reklamowych ekranów, zdyszana praca mózgowych synaps i pośpieszność metropolii, ale Wołyń, Podole, Ukraina, Kresy, wojna i łagry, upiorny xx wiek i polski los, zawieszony między wzniosłością, hańbą i małością.

Przecież im dłużej czytać te wiersze, tym trudniej odczytać intencje twórcy i tym częściej pojawia się niepokój. Znacznie więcej tu świata niż w *Elegiach*, a jednak rzuca się w oczy irytujące zamknięcie. Cena, jaką się płaci za wysoki ton, za czasem przesadny dobór rekwizytów, wśród których są rozbitkowie, katedry, labirynt *Das Wohltemperierte Klavier*, uwięziony ptak, uderzający o szyby, jedwabne szale z Waranasi, prochy królów? Materia rozrzedza się i chcemy zapytać, z czego buduje

życie człowiek, który mówi do nas z tych wierszy. Czyżby mistyczne pragnienie – które w zbiorze *Oddychaj głęboko* z 1981 roku Polkowski pięknie zapisywał: „Świat to tylko powietrze / świetliste sypkie przezroczyste rzeczy / łopoczący oddech przez który widzę / czas” – niosło też z sobą skazę i suchość?

W tomie *Cantus* bohater zda się oddany sobie, jeśli przez moment, w ostatnim wierszu, pojawia się jego córka, to nieledwie tylko po to, by pomóc uobecnić się nieludzko doskonałej muzyce. Nutom docierającym do absolutu, poniżej którego jedynie

[...] duszny oddech stłamszonego życia.
I zaborcza coraz bardziej bolesna
wszechogarniająca jak chaos
cisza.

Myszę więc o nim jak o człowieku, który przemierza pustynię. Grzęznąc w czarnym piasku, walcząc z demonem acedii? W dusznym powietrzu, gdy jednak nieosiągalne są życie i śmierć?

W końcu jedno i drugie trwa
niezniszczalną chwilę
nie do zapamiętania
niezniszczalną chwilę która trwa
i trwa.

5.

„Słowiki śpiewają mi na śmierć” – pisał Aleksander Wat. W poezji Polkowskiego ptaki nawołują z drugiej strony, kuszą do odejścia. W spełnioną miłość można uwierzyć, tylko wyobrażając sobie życie w widzianym na etykietce wina, tokańskim pejzażu, a i tu powraca „namiętność zapomnienia”, chęć, by „już nigdy nie powrócić. Istnieć / w skrzydłach drozda”. W wierszu *Pragnienie* trosce ogrodnika niespodziewanie towarzyszy głos śmierci, gdy „kos odzywa się z innego świata. / Już nic. (Nie odwracaj się)”. A może śmierć uobecniła się dawno temu, jakby chłopiec wyłowiony z rzeki tak naprawdę stracił w niej życie, jeśli żył nadal, to po swojej prawdziwej śmierci?

Ponosi nas tu wyobraźnia, ale rzeczywiście w nowych wierszach Polkowskiego tylko dzieciństwo zdaje się być obszarem egzystencjalnego ładu, pogodzenia i tożsamości z sobą, gdy ocknąwszy się w nocy,

słyszając głos matki, można odczuć, iż „nie jestem pewien czy żyję / jestem szczęśliwy”. Później istnienie zatracaloby się, było w nim coraz „mniej światła”, rozpuszczało się w innych ludziach, co dla mówiącego tu człowieka jest najwyraźniej bardziej ubywaniem niż zyskiem:

Im bardziej zbliżam się do śmierci
tym mniej wyraźnie słyszę siebie
gubię swój ślad.
Cudze głosy mówią we mnie splatają się cudze linie życia

Czasowi ładu patronowała matka, zwrócenie się dziś do niej to najwyrazistszy gest tej książki, emocjonalny związek syna z matką jest jej najbogatszym uczuciowo elementem. Anioł stróż dzieciństwa (jak nazywa matkę, tłumaczony przez Polkowskiego, Bunin) pozostaje najważniejszym, a może i jedynym punktem odniesienia dla dorosłego mężczyzny, powtarzającego: „rozmawiam już tylko z Tobą / Mamo”. Jaka była jej wewnętrzna prawda, skrywana tajemnica? Jaki niesiony w sercu ból? Co zaszczepiła synowi, który (ryzykownie rezygnując z autoironii) pyta: „czy to jej czułość i oddanie zrodziły we mnie niecierpliwość / i nieustępliwą dumę?”. Wstrząsający wiersz „*Juglans regia*” wprowadza nas w środek dramatu sumienia, zmagają z rachunkiem krzywd, winą nieokazania matce czułości, emocjonalnym otamowaniem. „Powinienem umieć powiedzieć: moja wina”, ale nie umiem, nie popłyną łzy, zadra pozostanie w środku, bo „milczę. Milczę. Milczę!”, sam, skryty pod gałęziami tytułowego orzecha, którego wspaniała korona jest ostatnimi już anielskimi skrzydłami.

Stoimy razem, wczepieni ze wszystkich sił
w ten sam kawałek ubogiej gliny,
w bezwietrznej ciszy,
pod ogromnym światłem sierpnia.

Jakby brzmiało tu głucho, wzmocnione bólem, echo zręcznych słów Byrona: „It’s not that dislike men, but I prefer Trees”...

6.

Świat, w którym żyje bohater wierszy Jana Polkowskiego, niczym świat Kaja z *Królowej śniegu*, jest przeniknięty duchowym chłodem, możemy

się w nim tylko rozmijać, a nie spotykać, jak w skądinąd znakomitym utworze *** [*Milczący ból...*], gdzie nałożone obrazy żarzących się w ciemności papierosów, bezładnie krążących czerwonych planet, ukazują rzeczywistość emocjonalnej niemocy, w której rozbłyaskują i gasną „pełne żalu utracone / ociemniałe gesty / skrawki strzępy / odpady życia”.

*** [*Dziewanna, nawłóć, wrotycz...*] pokazuje, jak w jasności sierpnia „dojrzeła ciemność”, jak przygnieciona ciężkim słońcem dusza poddaje się bezwolności, wpada w pułapkę, której znakiem są te niepokojące – niczym wzruszenia ramion – znaki zapytania:

Niebieski kurz mrowi się pod bosymi stopami
tych, których kochałem? Kocham? Muszę
kochać? Mógłbym
uratować?

Powodzianie mówią wprost o „porze chłodu”, który jest niczym chęć „poddania się losowi deszczu”, niczym chłód „śniętych ryb i zduszonych w siódlach ptaków”, który wchłania „słowa jak wędrowny piasek”. Opowiadający o sobie pamięta, że to, co upragnione, zawsze było dlań „obleczone w ten sam chropowaty / pełen oślizgłego milczenia chłód”.

I nie wiedziałem czy jest coś co może wyrosnąć
wzbić się ponad znużenie i nieuważną śmierć.
Wzbić się ponad śmiech.
Czy może się wyrwać odepchnąć uwolnić i wyrosnąć

unieść ponad
chłód.

7.

Poruszamy się w niebezpiecznym obszarze, gdzie łatwo o przesadne uogólnienia. Pamiętam, że w tomie *Cantus* są też epifaniczne błyski albo piękny erotyk (bo tak chyba należy czytać ten utwór) *** [*Jeszcze nie weszbrały...*], choć zaskakuje mnie odrobinę, że namiętność daje się tu zapisać tylko poprzez kosmiczno-geologiczne obrazy, gdzie „skalne soki” czekają na „krzyk galaktyk”. Nie udaję, że mam pewność odczytania wszystkich wierszy Polkowskiego, często kieruję się zamgloną może intuicją. Słyszę tu jednak mowę bólu i mam wrażenie, że duchowy świat, który niegdyś w *Elegiach* miał wyrazisty, nakierowany

na transcendencję wektor, w wierszach nowych zda się rozpadać, zacie-
rać, rozsypywać...

Może więc od świata tego lepiej byłoby odejść? Ratunek przynio-
słby wypowiedziane przez Nauczyciela słowa: „pójdź za mną!”, ka-
żące porzucić wszystko? „Mówię do siebie idź!” – czytamy w utworze
*** [*Kiedy wyruszysz w drogę...*], zaś jego bohater niczym Pan Cogito
szczęśliwie nie potrafi zapomnieć, choć mniej tu niż u Herberta czu-
łości, więcej skrupulatności sumienia:

[...] nie potrafię przekroczyć progu otwartej godziny
pierwszej klęski ucieczki od niczych win czułości
kamiennego szlaku zatartego we krwi światła
sądu.

W wierszu *Wiatr* matka umiera, mężczyzna pozostaje sam, odchodzi,
„dźwiga kamień / swój przenośny dom”, z błyskiem mrocznego pragnie-
nia wyznaczy sobie ogołocenie, być może warunek duchowej przemiany:
„Będzie sam / będzie nagi / będzie obmyty”.

Ale najbardziej porusza *** [*Za wybitymi oknami...*], gdzie staje nam
przed oczyma porzucona, zniszczona świątynia? kościół na Kresach?
a może tylko splugawione domostwo? miejsce, w którym na ścianie
pozostał jeszcze „wyblakły ślad / po krzyżu”. Miejsce pokryte kurzem,
numinosum mroku. Znak czasu, który nie jest w stanie doznać Boga?
Obraz odtrącenia, nieobecności, braku? Uobecnienie pustki? A może
także, mimo wszystko, nadziei znikliwej niczym ten jaśniejszy pasek
ściany, miejsce wydarte kurzowi? Kurzowi, który unicestwia. I żarłocz-
nie pragnie?

W prześwicie wibruje żarłoczna modlitwa
kurzu. W migoczącym witrażu ognia tańczy
lekko uniośszy dłonie
prawie niewidzialny
diabeł.

Bronisław Wildstein

Ze środka tajemnicy

O tomie Jana Polkowskiego *Cień*

„Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi” – pytał Czesław Miłosz w *Przedmowie*, wierszu zamykającym wydany w 1945 roku tom *Ocalenie*. Pytał w czasie szczególnym, gdy ludzkość, ocalona z najstraszliwszej w swojej historii wojen, kontemplowała rany, które powodowały, że wielu pytało: jak będzie możliwa poezja po Auschwitz? Pytanie było retoryczne, chociaż byli tacy, którzy odpowiadali na nie negatywnie. Kultura to sposób istnienia człowieka, a poezja gra w niej szczególną rolę. Wierzył w nią również Miłosz, który w tym samym tomie – jeszcze bardzo romantycznie – głosił, że: „Na nowym Campo di Fiori/ Bunt wzniesie słowo poety”.

Rok temu Jan Polkowski wystąpienie z okazji przyznaniu mu za tom *Cantus* Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego zatytułował *Czy poezja ocala?* („Plus Minus”, 30 grudnia 2010). Dla autora *Elegii z Tymowskich Gór* pytanie o poezję to pytanie o człowieczeństwo. Píše: „Poezja jest jedynym medium zdolnym do budowy i zachowania ducha języka, chroni język przed skarleniem, a tym samym ocala przed małością tych, których współtworzy – jednostki i wspólnoty”.

Człowiek istnieje dzięki kulturze, której medium jest język. Poezja stanowi jego szczególne, graniczne doświadczenie. Jest medytacją nad nim samym, wyprawą po najdalsze granice znaczeń i rozumienia świata, tam, gdzie nie sięga już dyskursywny przekaz. Dlatego tak trudno pisać o poezji. Poeta staje się medium języka, docieka jego tajemnic, a poprzez nie sięgać powinien zagadki świata.

To dzięki kulturze stajemy się ludźmi. To ona formuje nas. Podstawowe znaczenia, a więc i rozumienie rzeczywistości jest nam dane poprzez nią, zwłaszcza przez język, który pozwala rozumieć. Nie tworzą go jednostki. Uczymy się go, odkrywamy i nawet wielcy poeci potrafią doń dołożyć jedynie cegiełkę. Dlatego poezja powinna uczyć

pokory. Nie wymyśla znaczeń, potrafi je jedynie wydobywać z materii języka.

1.

To rozumienie języka i poezji jest głęboko obecne w twórczości Polkowskiego. Zwłaszcza w jego ostatnich dwóch tomach *Cantusie* i *Cieniu*. Być może w tym drugim jeszcze wymowniej. Poeta staje się pośrednikiem doświadczenia zbiorowego: rodzinnego, środowiskowego, narodowego. Dopiero poprzez te kolejne, coraz szersze, kształtujące go kręgi wspólnoty ludzkiej i ich kulturowe formy sięgnąć może do świadczenia uniwersalnego.

Cień otwiera *Poemat dla dorosłych*. W pierwszym wymiarze wiersz jest odpowiedzią na *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka z 1955 roku. Ten głośny, zrewoltowany utwór zwiastujący poststalinowską odwilż był wyrazem rozczarowania, a niekiedy przerażenia, socjalistycznym eksperymentem w Polsce. Był jednak buntem powierzchownym, nie kwestionował samego przedsięwzięcia, a jedynie metody i efekty. Obserwator poetycki patrzył na chłopską zbiorowość z góry, identycznie jak inżynierowie społeczni podejmujący zadanie jej przetworzenia. Podmiot Ważykowskiego *Poematu* podziela ich ocenę Polski i Polaków:

dusza nieufna, spod miedzy wyrwana,
wpół obudzona i wpół obłąkana
[...]
wypchnięta nagle z mroków średniowiecza
[...] Polska nieczłowiecza.

Jest to perspektywa „zza szyby samochodu”, spoza której „poeci poszukiwali natchnienia”, jak ironicznie zauważa Polkowski. On sam odwrotnie, usiłuje oddać doświadczenie tej zbiorowości, w której urodził się i wychował.

Poemat Polkowskiego dedykowany jest „Pamięci rodziców, mieszkańców Nowej Huty”. Jego bohaterowie, których najgłębsze doznania autor odsłania z pietyzmem, przynieśli do nowej siedziby zarówno pamięć miejsc, skąd pochodzili, natury, która ich otaczała i urody opuszczonego świata. Reprezentowali kulturę, która nie odczłowieczała ich – jak mniemał Ważyk i jego komunistyczni towarzysze – nie pogrążała w „mrokach średniowiecza”, ale ucłowieczała właśnie: „nasiąkali chorałem

łacińskich słów”. „Półpiśmienni chłopci [...] w gęstym tłumie z trudem obracali w ustach słowa”.

Obraz zmagania się z językiem, poszukiwania słów jest stałym motywem poezji Polkowskiego. Nie jest to jednak przywilej poety usiłującego wydobywać tajemnice mowy, jest przeżyciem uniwersalnym i zbiorowym. Nie tylko przypomina modlitwę, ale jest nią, nawet w sensie najbardziej dosłownym, gdy chłopci powtarzają łacińskie słowa pacierza. Religia zakorzenia ich w kulturze, uniwersalizuje ich historię. Dlatego poeta cytować może również łacińską *Eneidę* Wergiliusza: „*wojną złamani, losem starci*” dla przedstawienia dziejów budowniczych Nowej Huty.

Ale religia nie tylko osadza ich w głębokim trwaniu, ale otwiera ich na perspektywę kosmicznego ładu, pozwalającego nieść ciężar losu: „pobłogosławionym” pozwala „wstać z kolan i ruszyć ku chwiejnym blokom”, które stają się ich nowym przeznaczeniem.

2.

W poezji Polkowskiego historyczne wypadki nabierają metafizycznego ciężaru. Wiersz *Adwent* opowiada o autentycznym wydarzeniu z grudnia 1942 roku, męczeństwie kilkudziesięciu chłopów spalonych przez hitlerowców za pomaganie Żydom. Rozgrywa się tuż przed tragedią, w rytuale codziennego, rodzinnego bytowania, które nabiera intensywności w okresie adwentu, oczekiwania na cyklicznie powtarzające się narodziny Boga. Elementem kosmicznego porządku jest współczucie, pomoc potrzebującym. Ten moment w wierszu niesie jednak zapowiedź tragedii, a więc i ruiny ładu, i każe pytać o niezrozumiały sens zła:

Po raz pierwszy ojciec nie potrafił wyjaśnić dlaczego ogień
jest chłodny jak jego brak. Dlaczego ogień powstał przeciw ogniowi.
[...]

Ojciec milczał jak język usychającego ognia. Jego dzieci objęte
gałęziami gorejącego krzewu słyszały zimne słowa: Panie mogłem żyć
ale nie urodziłem się. Mogłem zmartwychwstać ale nie umarłem.

Głęboka wiara zbliża się do bluźnierstwa. Nie ma odpowiedzi na tajemnicę radykalnego zła, zwłaszcza gdy wplecione w piękno religijnego doświadczenia zaprzecza mu.

Poezja Polkowskiego jest dramatyczna, zмага się z cierpieniem realnym, które wciela historia z bolesnym doświadczeniem śmierci, cierpieniem istnienia i nierozwiązywalnymi dylematami religii, bez której bylibyśmy tylko barbarzyńcami. Ale to religia niesie nie do końca pewną odpowiedź na tragizm istnienia i śmierć.

Przy płótnach *Nawrócenie św. Pawła* i *Ukrzyżowanie św. Piotra*
 kobieta rozświetlona jak bursztynowa amfora mówiła
 o uwięzionym w każdym uczynku spojrzeniu i skrawku myśli
 Bogu który czeka na uwolnienie.
 [...]

Było południe, więc nie mogłem zostać uzdrowiony
 przez cień Piotra jeszcze żywego czy już ukrzyżowanego.

Wiersz *Oczekiwanie* rozgrywa się w kościele Santa Maria del Popolo, w którym znajdują się dwa sławne obrazy Caravaggia. Na zewnątrz jest jednak lipcowy upał, który nie daje cienia. Religia pozostaje tylko nadzieją, ale bez niej bylibyśmy nikim, tak jak bez sztuki, bo chociaż „Caravaggio porzucony umierał na plaży”, jego sztuka żyje.

i grzeszni malarze mogą używać limfy roślin i szpiku skał.
 Muszą wiedzieć jak stosować ochrę sjenę paloną
 błękit paryski czy cynkową biel
 gdy pytają o istnienie raju.

– pisze Polkowski w innym wierszu.

3.

Spojrzenie człowieka ożywia świat, „odczytuje ducha jego głos i melodię”. Poza objawieniem jego harmonii nie daje jednak żadnej pewności. Dlatego marzymy o rozplynięciu się w pięknie bez próby odpowiedzi na pytania, które będą dręczyły nas zawsze:

Zostałem użyty dla czyjegoś dobra? Na czyjaś zgubę?
 Chcę już przestać próbować rozumieć
 siebie.

Wiara jest oczywistością. Świat jest nam dany. Jak pisze Polkowski w *Gołębicy* dedykowanej swojej córce i rozpisanej na trzy poświęcone cnotom ewangelicznym części:

Wiara jest, kiedy chłodny rozum wie, że nie ty wybrałaś
 te kilka szczegółów: ciężar czaszki, w dłoni
 sierść kwitnących wzgórz, nadpowietrzne ślady
 zmarłych zaludniające domy codziennie wznoszone
 od nowa ręką cieśli i jego milczącego pomocnika
 o poranionych stopach.

Wiara jest, kiedy inny początek rozkwita w litosnej
 chwili, gdy matka umiera i widzi, jak splatasz się
 z niemym pismem. Wtedy wie, że rany
 zamykają się w niej, by otworzyć w tobie.

Życie w ciągu pokoleń, które przekazują sobie doświadczenia i zadania, pozwala przekroczyć znikomość indywidualnego istnienia, ale nakłada także ciężar odpowiedzialności i ludzkiego bólu. Umarli żyją w nas, w kulturze, którą od nich dziedziczymy, ale istnieją także fizycznie, w objawieniu, które daje poezja, które ofiarowuje kontemplacja naszego świata, domagają się, abyśmy kontynuowali ich dzieje. Dlatego Kraków w wierszu, który zaczyna się od cytatu z *Boskiej komedii*, stać się może karnawalem duchów niosących ze sobą historię ludzkości, duchów bardziej żywych niż jego współcześni mieszkańcy, którzy nie są w stanie udźwignąć ciężaru ich dziedzictwa.

4.

Z bólem istnienia pozwala pogodzić się niekiedy doświadczenie harmonii, w którą wpisane są ludzkie dzieje. Dramatyczne, narracyjne wiersze Polkowskiego przeplatane są rodzajami japońskiego haiku, epifaniami świata w skrótovej formie, gdy zwykłe wydarzenie nabiera mistycznego znaczenia.

Okna zasłonięte. Córka ćwiczy na pianinie. Przerywa
 wraca cichnie. W czasie nieprzerwany
 psalm planet.

Doświadczenie piękna, które uwalnia od ciężaru istnienia i pozwala zjednoczyć się ze światem, ofiarowuje przyroda, co pozwala paruwersowe haiku rozwinąć w dłuższy wiersz na przykład o drzewach, których motyw towarzyszy autorowi tomu *Drzewa* w całej jego twórczości.

Wewnątrz przeżycia kosmicznej jedności istnieje jednak doświadczenie ludzkiej historii. Umożliwia wyzwolenie się z więzienia jednostkowego losu, ale staje się trudnym do udźwignięcia brzmieniem,

przeżyciem cierpienia i tajemnicy historii i każe pragnąć wyzwolenia się od niej:

Żyć tylko w pojedynczym losie
rozpoznanym do nudnego bólu?

Marzenie o redukcji swojego istnienia, o pozbyciu się tak ciężącego bogactwa przenikających nas doświadczeń historii okazuje się ostatecznie iluzoryczne:

Jednego nie mogę uniknąć
losu matki i ojca.

Próba uwolnienia się od ciężaru ludzkiej historii powraca w *Cieniu* wielokrotnie:

Więc jestem ja
i nikt nie wytyczy marszruty moich myśli.

W tym wierszu Polkowski zdziera z siebie kolejne łupiny kultury, które formują ludzką tożsamość, aby dojść wreszcie do doświadczeń najbardziej elementarnych:

Wymazać obraz matki, gdy podnosi rękę
[...]
Używać tylko przedmiotów bez fugi ich opowieści?
Być tylko teraz i nigdy – oto jest odpowiedź.
I jak zwykle i ta odpowiedź okazuje się ułudą.

Ale co zrobić z drzewami?
[...]
Sykomora powiada że pamięć jej nadal służy.
Do dzisiaj widzi Świętego Jana
jak zdejmuje sandały i czyta w milczeniu
list jej gorzkiego cienia.

Także obraz przyrody formuje się poprzez nasze kulturowe doświadczenie. Możemy przecież ująć go tylko w języku, który zawiera w sobie ludzkie dzieje. Polkowski podejmuje to zadanie. Odsłania doświadczenie nas, dziedziców „diabelskiego [dwudziestego] wieku”, w amorficznym świecie poszukujących drogowskazów z przeszłości. Odkrywa dla nas na nowo nasz język, a więc i znaczenia, w których potrafimy rozpoznawać świat.

5.

Polkowski jest jednym z najwybitniejszych, może najwybitniejszym polskim poetą, czego dowodzą jego dwa ostatnie tomy. *Cantus* wydany po blisko dwudziestoletnim milczeniu poety, który zdążył trafić do szkolnych podręczników literatury, wywołał sporą reakcję. Pisano o nim w entuzjastycznym tonie nawet w, wydawało się, niespecjalnie sympatyzujących z osobą Polkowskiego mediach. Ten odzew na poezję budzić mógł nadzieję, że polityczne podziały nie zdeformują odbioru prawdziwej literatury.

O, z pewnością, nie gorszym od poprzedniego tomie *Cień* nie opublikowano żadnego omówienia. Gdyby nawet recenzenci mieli uznać, że jest literacką pomyłką, wręcz fascynujące byłoby prześledzić jej charakter. Rok po szczytowym osiągnięciu? A tu nic. Widocznie ministerstwo poprawności zrozumiało swój błąd, czyli dopuszczenie do uznania wartości niepoprawnego poety. Niepoprawnego zarówno w swoich pozaliterackich postawach – a to zgodnie ze standardami III RP wystarczyć powinno do degradacji jego twórczości – ale także niepoprawnego w swojej najgłębszej, choć dramatycznej, afirmacji naszej kultury, która zgodnie z wyobrazeniami inżynierów od cywilizacji ma zostać przemielona jak chłopska „kasza” ponad pół wieku temu. Niepoprawnego w swojej powadze i religijności.

Jednak jedną z niewielu pewnością, jaką można mieć dziś, to przeświadczenie, że *Cień* pozostanie w polskiej kulturze, gdy nie będzie już nawet cienia pamięci o sterujących nią dziś macherach.

Paweł Próchniak

Polkowski: w doskonałej ciemności

(wypisy z historii poezji)

1.

W 1952 roku, w Warszawie, Aleksander Wat zapisał *Rozmowę nad rzeką* –

– „Patrz
światło się ulatnia
jak zapach z amfor.”

– „Nie trzeba poezji
poniechaj metafor.”

– „Noc nas zdybała
ugniata w łapach.
Dzień się ulotnił
jak zapach.”

Głos ustał. Gwiazda zgasła.
Duszno parno.
– „Bądź ufny! Wytęż oczy!”

Czarno¹.

Dwadzieścia cztery lata później, w Rosji Sowieckiej, piszący po rosyjsku wybitny poeta czuwaski Giennadij Ajgi zanotował wiersz zatytułowany *Zapis: apophatic* –

a byłaby noc świata tego
ogromna groźna jak Pan-nie-Odkryty
taką by trzeba było dźwignąć
lecz ludzie-mordercy
wpletli się w mrok tej nocy ziemskiej:

¹ A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 207–208.

straszliwie zwyczajna
moskiewska straszna noc²

Tak ciemność metafizyczna, zjawiająca się w apofatycznym rozpoznaniu, spotyka się z ciemnością na wskroś polityczną, z ciemnością komunizmu, w którym autor *Ciemnego świecidła* widział „Arcydzieło szatana”. Powie tak w *Wierszach śródziemnomorskich*, w ich dykcji łamanej ironią i zarazem wznoszącej się do tonów branych niezwykle wysoko, nuconych na granicy modlitewnej inkantacji, śmiertelnie serio. W tej samej złamanej skali, w jej ciemnej, głębokiej tonacji, będzie wyznawał w listopadzie 1956 roku –

Dałbym sobie krwi utoczyć
kwartę
czerwonej
najczerwieńszej
krwi kwartę
utoczyć
żeby osiągnąć syntezę:
czystą
czarną
czerń.
Natura przed nią się cofa
jak koń siwy
przed kobrą
warującą w poprzek drogi
szmaragdowej życia³.

Wat wie, że czysta czarna czerń nie jest z tego świata, że już sama myśl o niej przyprawia o dreszcz grozy. Ale wie również, że „każdy kolor ma własną czerń”. I wie też, że własną czerń ma każde słowo. To jej zakrzepłą kroplę przechowuje w sobie wiersz. To ku jej żywym źródłom zmierza poezja. Wraста w filujący płomień wszystkiego, co jest, nasłuchuje jego ciemnych rafinacji, powierza siebie i swoją prawdę muzycznej naturze niezmaconej, nocnej ciszy istnienia – sączącej się z mroku, przechowanej w ćmiących „ciemnościach rzeczy”⁴. W po-

² G. Ajgi, *Zapis: apophatic* [w:] tegoż, *Tutaj. Eseje i wiersze*, wybór, przekład i posłowie W. Woroszyński, Sejny 1995, s. 108.

³ A. Wat, *Na wystawie Odilon Redona* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, dz. cyt., s. 218–219.

⁴ Wyjmuję to sformułowanie z frazy Wincentego Koraba Brzozowskiego: „A ja w swym mózgu blask mam i widzenie / I o ciemnościach rzeczy – dużo wiem”,

chodzącym z połowy lat 80. *Zmierzchu*, który zaczyna się od słów: „Październik, Miles Davis – *Lonely fire*”, zapisze to Polkowski w taki sposób (DRZ):

Te przekłete słowa
to tylko frazy twojej pieśni to tylko poszukujący doskonałej
ciemności (samotny
ogień).

Dla Ajgiego „doskonała ciemność” to „ciemność bez uszczerbku”. Jest w niej noc morderców – żelazna, zimna, głucha, „straszliwie zwyczajna”. I jest nurt uchwycony „po omacku” – osłonięty światłem dnia, milczący, martwy, ukryty w grobie. O tym tchnieniu lodowatym i przejmującym napisze poeta w wierszu *Gałązka wierzby w oknie*, ujmując w nawias „szmery-i-szelesty” fraz, jakby w obawie, że wyjawia zbyt wiele –

(z jaskrawości dnia
sącząca się w dusze
ciemność bez uszczerbku
z arcytwardą bezdźwięcznością
niewysychającą) – ⁵.

Tej odsonie mroku pogrążonego w niewyczerpanej ciszy, przesiąkającego wszystko, porażającego, przeciwstawić można chyba tylko łopot mokrej od rosy, rozkwitającej nocy, łopot jej gałęzi i skrzydeł – ich nocny, wysoki lot, ich milczący śpiew, który Polkowski po latach usłyszy tak (EZTG 2):

Rośnie noc. Rozkwita w łoscocie
przelatujących gęsi. Piją korzenie
prostują się konary.

Wat i Ajgi to poeci ważni dla autora *Elegii z Tymowskich Gór*. I wolno może powiedzieć, że to od spojrzenia w ciemność przez nich zapisaną Jan Polkowski rozpoczyna swoją poetycką drogę.

pochodzącej z x ogniwa cyklu *Symbole* (tenże, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 99).

⁵ G. Ajgi, *Gałązka wierzby w oknie* [w:] tegoż, *Tutaj...*, s. 109; wyżej przytaczam wyimek z eseju Ajgiego *Poezja-jako-milczenie. Luźne notatki do tematu* (tamże, s. 54).

2.

Zapis: apophatic opatrzony został datą 1976 i jest dedykowany K.B. Za tymi inicjałami kryje się zapewne Konstanty Bogatyriow – rosyjski poeta i wybitny tłumacz poezji niemieckiej, przyjaciel Ajgiego i wielu innych twórców, otoczony legendą niezależności pisarz, odważny intelektualista, człowiek niezłomnej prawości i wielkiego serca. Wiersz *Galązka wierzby w oknie* również powstał w roku 1976 i opatrzony jest adnotacją „Pamięci Konstantego Bogatyriowa”. To poetycki konterfekt i liryczna relacja z ostatniej drogi przyjaciela, który niczym krzyk bez echa – jak powie Ajgi – „krwią zakwita”⁶. W kwietniu 1976 roku Bogatyriowa skatowano na schodach moskiewskiej kamienicy, gdzie mieszkał. Zmarł po kilku tygodniach pobytu w szpitalu. Literacka Moskwa nie miała wątpliwości, że do jego śmierci doprowadziło KGB, choć sprawcy tego morderstwa do dziś pozostają nieznani. Została pustka, w której –

...ciemność
ja
po omacku –
jak w szczerym polu... –

I niewiedza podszyta pewnością –

(wciąż pole roi się pole puste o minus-mój-przyjaciel
Boże! takiego samego opuszczenia
mokrego jak kość
takiego samego porzucenia) –

W tomie *Oddychaj głęboko* – zawierającym wiersze z lat 1977–1981 – Polkowski umieścił wiersz poświęcony „Pamięci Aleksandra Wata”, zatytułowany *Flaga łopoce na wietrze* (EZTGI):

Już nie wróci poezja
nie wyjdzie z twojego storturowanego
wiersza

z twojego ciała rozrzuconego wśród śniegów
z lwowskiej celi
z Łubianki.

⁶ Tenże, *Galązka wierzby w oknie...*, s. 109; niżej cytaty z tego samego wiersza: tamże, s. 110, 109.

Jak młoda przezroczysta dziewczyna
weszła w ziemię
za Berliński Mur
Europy i śmierci

(i cicho powtarza
nie wiedząc że ktoś notuje:
*Nie trzeba poezji
poniechaj metafor*).

Martwe ciało poety rozrzucone wśród śniegów, rozdarte jak flaga na wie-
trze, jak ogród, w którym rosną – powtarzam za Ajgim – „krwawiące
rany człowiecze”. Ten ogród jest ogrodem poezji. Ale uprawiają go
nie tylko poeci. Uprawiają go również – raz jeszcze Ajgi – „oprawcy
z motykami”⁷. To wobec pracy tych motyk, wobec skrzętnej cierpli-
wości, z jaką raz za razem zagłębiają się w ziemię, wobec wybijanego
przez nie złowieszczonego rytmu i nieprzyjemnego chrzęstu – odzywa
się wiersz. Wychodzi naprzeciw nocy świata, która rozpościera swą
ciemność. Czy poezja potrafi jej sprostać? Czy coś ocala? Czy unosi
w sobie choć okruszek nieugaszzonego światła? Polkowski sprzed lat nie
był tego pewien. I nie jest tego pewny również teraz. Ale i przed laty,
i dziś patrzy w ciemność odważnie, w przejmujący sposób. Nazywa
ją, zaklina. Wróży z jej przypływów. Słucha wiatru, który z niej ocalał.
Pozwala śpiewać ucieczce. W tomie *Drzewa* brzmiało to tak –

Biała rybo listopada (już zasypia
to miasto).
Prochy królów dymy kamienne maski żebraków
i szpicli (zasypia już głodujący
czas).
Tylko wiatr ocalał tylko odarty z kory
pień wiatru
śpiewaj (o śpiewaj
ucieczko).

(*Pragnąłem cię, chociaż byłem śmiertelny, DRZ*)

Po latach milczenia autor *Ognia* wciąż pamięta o tamtych tonach, o tam-
tej determinacji i nieoczywistej sile słów wierzących, że coś chronią, że
prowadzą, pozwalają oddychać. Publikując w roku 2008 nową wersję

7 Tenże, *Tryptyk z jaśminem (Na śmierć przyjaciela)* [w:] tegoż, *Tutaj...*, s. 112.

Elegii z Tymowskich Gór, umieści w nich przekład z Ajgiego i będzie to tekst, w którym echo strasznej moskiewskiej nocy, echo nocy świata ciągnącej się „bez końca i granic”, zestroi się z obecnością poety stojącego wobec pustki, samotności, niepamięci –

Równina zasłana gazetami i szarpiący wiatr.
 (bez końca i granic) Cały dzień włóczę się wpatruję –
 jeden i ten sam tytuł. (i ta sama niepamięć:
 zapomniałem i widzę – czas odchodzi: nie wspomni);
 Z tym samym ciągle portretem (i znowu
 zapomnienie) Gdzie jestem? Dokąd mogę wrócić? Wieczór;
 bezdroże; szeleszczące papiery; Ziemia – cała w tym
 polu; mroku; samotności.

(*Gwasz [Z Giennadija Ajgiego]*, EZTG2)

Poeta wobec ciemności przesłaniającej całe istnienie, okrywającej zapomnieniem wszystko, co jest. I wiersz z bezdroża, z głębi zagubienia – wiersz napisany po rosyjsku, przepisany po polsku, powierzony nam tu i teraz, w nadziei, że słowa poety nie giną bezpowrotnie, że nie całkiem umierają, że jest w nich coś, co sprawia, że biegną przez czas, przez noc, biorą na siebie grozę istnienia, sprzeciwiają się zatracie, i przyświadczają nadziei, która podpowiada, że nasze życie nie milknie, że nasza miłość odnajduje się w śpiewie. Choćby tak –

Adagio: wiolonczele, altówki i skrzypce,
 drewno świerka, jaworu i błada krew lipy.

Stopa, łokieć, obojczyk, jaskółka ramienia,
 usta, do których ziemia, noc i sól zawija.

Słodki sopran zamkniętych aż do bólu zdarzeń
 i ślad, po którym idzie miłość, strata, miłość.

(EZTG2)

3.

W wierszach Jana Polkowskiego powracają obrazy zapadającego zmroku – wieczoru, zmierzchu, nadciągającej nocy. I zjawia się w nich raz po raz mrok – jako „urywany puls wewnętrznej / ciemności” (CANTUS), w której rozpoznać można „słodki smak wszechświata”, jako „lekka ręka / zgasłego powietrza”, jako –

Czuła noc ponad gwiezdny szumem pamięci
ponad łodzią mglistego ciała
ponad późną drogą serca.

Wolno może powiedzieć, że jest to poezja szczególnie wyczulona na „odurzający aromat dojrzewającej ciemności”. Ten mocny aromat zjawia się tam, gdzie – przypominam słowa Wata – „światło się ulatnia / jak zapach z amfor”. W gasnącym powietrzu jest „smuga gorzkiego zapachu / brzóz”, czuć w nim „cierpki zapach jodłowego igliwia / i butwiejącej ściółki”. W mroku nocy, kiedy już „Dzień się ulotnił / jak zapach”, powietrze nasiąka – jak czytamy w wierszu *Ain* – „oddechem umarłych traw”. To tchnienie śmierci podszyte jest też czymś na wskroś paradoksalnym, czymś, co sprawia, że „światło nieruchomieje”, a „kamienie i deszcz” zostają „splątane / w jeden ołówkowy blaknący szkic”. Jeśli poeci istotnie widzą niekiedy rzeczy doszczętnie okryte ciemnością, ukryte w nieistnieniu, jeśli pozwalają im zjawić się na mgnienie, to dzieje się tak może dlatego, że poeta za sprawą wiersza sam zstępuje w ciemność nieistnienia, przestaje istnieć, staje się – jak powiada Mickiewicz – „osią w nieskończonym kole”, gubi się i odnajduje – znów Mickiewicz – „w pierwotnym żywiołach żywiole”⁸. Mam wrażenie, że ślad podobnego doświadczenia odcisnął się w wierszu *Ain* (CANTUS). Brzmi to tak –

Chłodny deszcz ścieka do ust pragnie ciepła oliwnego ognia.
Odszedł dzień i noc tkliwie opada na osieroczone pagórki.
W ciemności na oślepe wymacuję drzwi do domu.
Przez chwilę czuję że rozpływam się w niedotykalnej
nieogarnionej przestrzeni przestaję
istnieć. Niżej w podziemiach rozkwita woda
obmywa skałom stopy drąży
tęczowe korytarze.

Ain to litera hebrajskiego alfabetu. Jest twardym, szczekliwym dźwiękiem, w którym słychać gwałtowność artykulacji. Oznacza między innymi „oko” i „źródło”. Jako nazwa miejscowa odnosi się do źródeł Jordanu. Ale za sprawą współbrzmień i homonimicznych przyporządkowań odsyła również do takich znaczeń jak „nic” i „nicość”. Kabaliści mówią o Bogu, że przebywa on „*imke ha-’ajin*” – „w otchłani swej nicości”. Tak Boga widzi mistyk. Jest to Bóg ukryty – okryty nieistnieniem,

⁸ A. Mickiewicz, *Widzenie* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, t. 2, oprac. C. Zgorzelski, wyd. iv przejrzone, Wrocław 1997, s. 337.

pozwalający się poznać jako „ciemne świedldo”, wciąż powracający w swoją nieprzeniknioną ciemność. *Zohar* powiada, że Najwyższy, który jest „Nieskończoną Jednią we własnej Osobie”, jawi się jako „rodzaj ciemnego płomienia – nieprzenikniony blask – emanujący z tajemnicy najgłębszej ciemności”⁹. I niekiedy ta ciemność odsłania się w naszym świecie. Niekiedy widzi ją poeta – jako „dzień na który zabrakło / życia”, jako „sierocy strzęp piasku / odepchnięty przez mapy”. To miejsce bez istnienia zjawia się w przejmującej ciszy, w milczeniu „złotych trąbek”, w procesji kroczącej „przez niewinny zmierzch” –

Majestatyczne w blasku złotych trąbek z feretronami
z podniesionymi sztandarami
lecą żurawie.
Milczą obłoki.
Lecą żurawie.

(*Podróż do Święcian*, CANTUS)

W polskim wierszu żurawie zawsze ciągną w ciemności, a wraz z nimi nadciąga przejmująca cisza, w której wszystko wybrzmiewa właśnie dlatego, że nikt w niej nie woła. I ta doskonała cisza narastającej ciemności jest miarą tego, z czym mierzy się piszący po polsku poeta. Mickiewicz usłyszał ją o zmierzchu –

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;
Tam z dala błyszczą obłoki? tam jutrenka wschodzi?
To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły żrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską pierś dotyka się zioła.
W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła¹⁰.

⁹ Za: L. Kushner, *Miód ze skały*, tłum. Z. Wiese, Poznań 1994, s. 91 (inne przekłady cytowanych wyimków z *Księgi Blasku*: G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 115; A. Wierciński, *Przez wodę i ogień. Biblia i Kabała*, Kraków 1996, s. 225–226).

¹⁰ A. Mickiewicz, *Stepy Akemańskie* [w:] tegoż, *Wybór poezji...*, s. 80–81.

Ale niekiedy ciszę doskonałej ciemności słyszeć również o świtanie – w „zimowej podróży” światła „przez zaśnieżone świerki, góry, pył i sól”. I słyszeć ją też w głębokim oddechu, w dziecięcym śnie, w pokusie życia, w jej lotnym biegu za progiem wyobraźni, w nawoływaniu gęsi, które dobiega z wysoka – z głębi nocy, z wysokiej ciemności. Tak zobaczył to Tomasz Różycki –

O, młode słońce wygląda zza gór,
wraca pokusa. Zaglądałem tam i wiem –
są kraje zupełnie fantastyczne, dokąd każdej
nocy zmierzają w poprzek łóżka dzieci
i psy tam biegną przez sen. Są kraje,
gdzie zimują kolory i ciepły wiatr, i dzikie
gęsi tam lecą. Ich nocne, wysoko gę, gę¹¹.

W taki sposób wiersze odpowiadają doskonałej ciemności – widzą jej „brzeg niedaleki” wynurzający się z odmętów ciszy, uparcie krążą nad nim „jak podróżne płuca” i słyszeć ich zdyszany szepot: „Świt nas nie budzi. Noc uśpić nie może”¹².

¹¹ T. Różycki, *Księga obrotów*, Kraków 2010, s. 39; wyimek wyżej: tamże.

¹² S. Baliński, *Sonet 1970* [w:] tegoż, *Wiersze emigracyjne*, Londyn 1981, s. 12 (strofa, z której wyjmuję fragmenty, w całości brzmi tak: „Poezja w kraju jest granicą brzegów, / Do których trudno dostać się bez klucza, / A nasze wiersze, obdarte ze śpiewu, / Obce realiom, wierne metaforze, / Krążą nad wyspą, jak podróżne płuca. / Świt nas nie budzi. Noc uśpić nie może”). Sformułowanie „brzeg niedaleki” biorę z *Tkaniny* Zbigniewa Herberta. Tenże, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 701.

Paweł Próchniak

Gest cienia

(notatki o *Cieniu* Jana Polkowskiego)

1.

Poezja Jana Polkowskiego jest głosem pragnienia i niepokoju. Nie szuka konsolacji. Odważnie patrzy w ciemność świata. Dotyka jego ran. Bierze na siebie znużenie i gorycz naszego życia. Opisuje nasz niewierny los. Ale przyświadcza też niecierpliwej wyobraźni, która odsłania „Niewidzialne ulice./ Zapomniane blizny” (CIEŃ) i odnajduje w nich drogę – ścieżkę milknącej rozpacz, dukt obietnicy:

zobaczysz kręgi planet cichnące na rzece
po której stąpa tak intensywne nieistnienie
rzeczy.

(CIEŃ)

2.

Wiersze z tomu *Cień* przenika chłód. Emblematem opisywanego w nich świata jest śnieg. Chrząszczą w nim mozolnie dni ścięte mrozem – udręczone, okaleczone, okryte cieniem śmierci. Jest to przeszywający chłód coraz głębszej nocy – zjawiającego się kresu, gasnącej myśli, martwiejącego ciała. Ale jest to również przenikliwa ostrość chłodnego spojrzenia kogoś, kto bez złudzeń patrzy w puste skorupy obrazów, którymi kiedyś żywiła się nadzieja. Nie przekreśla ich wagi. Ale nie pozwala też umilknąć zwróconej przeciw nim ironii – stonowanej, nieoczywistej, wychylonej w stronę gniewu podszytego smutkiem, naznaczonego goryczą, poruszająco bezradnego. Ten gniew ma w sobie siłę niecierpliwości, która rośnie na dławiącym poczuciu klęski, na rozpoznaniu, że krążące wokół nas planety słów i symboli to puste czaszki – wydrążone, wyzbyte znaczenia, nieważkie jak wyświechtane frazesy. Zarazem jednak

poeta pamięta, że „to co trwa ukrywa się” właśnie „w wyszczerbionych czaszkach słów”. Dlatego powie: „Czuwam. Pod najjaśniejszym z ciężarów / lekki jak odwrotny śpiew”. I doda: „Wiatr wieje przez wieki ze mną na końcu języka”. Tak rodzi się paradoksalna logika, która każe w nieszczęściu rozpoznać błogosławieństwo, w nieobecności – obecność, w braku nadziei – jej prawdziwe istnienie. Paradoks polega i na tym, że poezja Polkowskiego chce być głosem nadziei wyprowadzonej ze słów – nieobecnej i właśnie dlatego mocnej.

3.

Nadzieja Polkowskiego „jest, gdy jej nie ma”, odnawia się w śmierci – „karmi bólem”. Trwa w prochu – zdradzona, poniżona, złamana. To dlatego jej brzmieniem jest „ciemny ton”. Dlatego czuwa przy niej artysta. Trawiony gorączką, zaprawiony w cierpieniu, obeznany z niemym alfabety „ciosów ciemności” – rozpaczy, upokorzenia, wstydu. Jego sztuka rodzi się w miejscu wykorzenienia i duchowej śmierci. Przychodzi na świat, by słyszeć, że „muzyka / której nie ma i która nigdy nie powstanie” wciąż rozbrzmiewa „w pustych płucach ziemi”. Ta muzyczna cisza w uszach poety jest zmartwychwstaniem. To ona kielkuje w głębi nocy, wschodzi cicho niczym wiatr i staje się „muzyką / w konarach świętych słów” – głęboko ludzką treścią „prostej liturgii miłości”. Polkowski napisze: „Miłość jest”. I to stwierdzenie zabrzmi mocno, bezwarunkowo. Będzie wyznaniem niezachwianej wiary. Ale równie mocno wybrzmiewa w tych wierszach poczucie, że nad wszystkim góruje groza rzeczy nieodwołalnie spełnionych, że ostatnie słowo mają zawsze nieobecność i osamotnienie. Każda miłość w końcu umiera. I kiedy gaśnie, kiedy żegna się na łożu śmierci – zapada nieprzenikniona ciemność sprowadzona przez ruch ręki kreślącej znak krzyża:

od czoła do piersi ramion i kosmyka dymu
zdmuchniętych świec dłoni?

W tej ciemności słyszeć zimny takt: „Nic. Noc”. Podejmując ten rytm, poeta powie: „Nic / służy. Lśni. Wierny wiatr”. Tak do głosu dochodzi świat, który nieustannie gaśnie i wciąż zjawia się na nowo. Świat – „w pętli śniegu”. Spowity w „Dym śniegu”. Oczekujący na „obiecany płomień nieskończonego / śniegu”. Wyłaniający się z nocy w śnieżnej

poświęcie. Patrzący na nas oczami saren stojących nieruchomo na ośnieżonych polach. Stygmatem takiego świata jest „niezabliźniona rana śniegu” – paradoksalna i tautologiczna. Jątrząca się wciąż na nowo, bo obmywana przez „troskliwą jodynę śniegu”. I jeśli „śnieg leczy rany”, to dlatego, że jest czystym istnieniem, które sprawia, że „śpiewa w śniegu sonat oddech”. Ten śpiew podejmą „wieczne drzewa”. To one piją ogień uśpiony „poświętą śniegu”. Zawsze bezsenne – czuwają nad otwartą raną świata. Niezmiennie lekkie „wspierają wiatr”. I „wciąż poruszone” jego tchnieniem są „gotowe trwać bez nadziei i opłakiwać porzuczone źródła”. Pochylają się nad snem ziemi, nad psalmem, który w niej się rodzi – kiełkuje w ciemności i sprawia, że życie nadchodzi „przez otwarte drzwi drzew”. Drzewa uczą trwać u samych korzeni istnienia. Uczą istnieć w oddechu paradoksu, w tautologicznym oddechu wiersza, w objawieniu „gorzkiego cienia”, w którym światło bogate w cienie drzew „upada i wzrasta” – pulsuje, tętni, łopocze w „blasku cienia”.

4.

Bohater wierszy Polkowskiego wielokrotnie patrzy z okien mieszkania na noc i wiatr, na kościół Kapucynów i stojący przed nim krzyż Konfederatów Barskich – patrzy na Polskę, którą okrywa „rozdarty całun dziecięcego śpiewu” i „Śnieg stygmat języka odczytywany wspak”. Tak odsłania się ojczyzna poety – surowa kanwa polszczyzny, przez którą „Ziemia przeziera / naga w osnowie słów”. I to właśnie ojczysta mowa jest jak pełgający w ciszy ogień, „co czeka między wargami / na słodką sylabę krwi”. Są w niej „żagwie / żywicznych słów” żyjące w wierszach. Jest tępa siła „monosylab i przekleństw”. I jest nieustępliwe mamrotanie ponizonych wyrazów – „gnijących rannych i dobitych”. Ale w każdym z tych nurtów odzywa się ten sam rejestr brzmień, ta sama muzyka, której ton podejmuje pisany po polsku wiersz.

5.

Poezja Polkowskiego ma muzyczną fakturę. Słysząc w niej śpiewny rytm wiersza tonicznego, rytm odległych rymów, powtarzających się układów głosek, rezonansów, zwielokrotnionego echa. Słysząc spiętrzone

brzmienia – podawane jak muzyczny temat w inicjalnych wersach, podejmowane we współbrzmieniach nagłosowych sylab, w fonicznym zestrojeniu szeregów następujących po sobie wyrazów. Ale jednocześnie prowadzony wewnętrznym rytmem wiersz stara się nieustannie, by „cierpliwe samogłoski i łatwopalne sylaby chroniły ułomne istnienie”. Dlatego autor *Cienia* szuka wysokich rejestrów. Dlatego powie:

Wysoka mowo
ty stwarzasz szorstki szlif kolorów skrzydeł szczygła i szpaka
szafranowy szyfr piaszczystych łąch

6.

W zapisywanych przez Polkowskiego zdaniach odzywa się raz po raz liryczny dreszcz. Niektóre z jego wierszy to akty strzeliste – ascetyczne, oszlifowane do czystości. Niektóre odsłaniają dręczącą podszewkę jawy – ciągi dziwnych, niepokojących obrazów, które wędrują „w przepaści powietrza” płataniną „nieważkich ulic”. Ale w *Cieniu* jest również sporo epickiego zacięcia, sporo wielosłownych medytacji – rozpisanych na długie zdania, które żywią się niecierpliwością dookreśleń, nadmiarem przymiotników, nizaniem rozwinięć i piętrzących się dopowiedzeń. Składnią budowanych w ten sposób tekstów rządzi parataksa – wsparta u Polkowskiego osobliwą interpunkcją. Wszystko to rozbudza wieloznaczność – prowadzi w stronę jakości zmaconych i nieoczywistych. I zarazem odsłania rusztowanie poetyckiej wyobraźni. Jakby poeta chciał pokazać wiersz na progu narodzin – gdy jeszcze tłoczą się w nim nieostre znaczenia, kiedy szuka dopiero swojego kształtu i uparcie próbuje wypracować w języku przestrzeń dla sensów dotąd w nim nieobecnych.

7.

Cień opowiada o wzbierających falach jesieni, o nadciągającej zewsząd, niekończącej się zimie. Zimny powiew przenika opisywane miejsca i zdarzenia, wnika w pamięć, zagarnia poruszenia wyobraźni. Zdrętwiałą materię życia oddaje nocy. Na antypodach tego nurtu ciemności i chłodu leżą okrucy lata. Spalone na popiół – „przygniecione nagim słońcem”. Zarzyte w arteriach pamięci – jak grudka zakrzepłej krwi. Ten twardy strzęp

minionych dni może powrócić po czterdziestu latach – wciąż żywy i razem już wtedy, przed laty, nierealny. Może zjawić się we wspomnieniu wakacji spędzanych „W Rzymie wyjętym z czasu Na przełomie wieków”:

[...] Trwał popiół lipca. Przed kościołem ślepe białe oko obejmowało kamienną biel obłoków marmur białych murów i biały puch bruku. Było południe więc nie mogłem zostać uzdrowiony przez cień Piotra jeszcze żywego czy już ukrzyżowanego.

W taki sposób pojawia się druzgocące doznanie czegoś, co przygniata, spada z wysokości, zadaje cios – „jak oścień”. W odwróconej perspektywie bruk i obłoki wymieniają się swoimi atrybutami. Tak widzi świat św. Piotr – ukrzyżowany głową w dół. Wraz z bohaterami wiersza widzimy go „w ciemnym wnętrzu Santa Maria del Popolo”, gdzie wiszą płótna Caravaggia – *Nawrócenie św. Pawła* i *Ukrzyżowanie św. Piotra*. Polkowski napisze:

Byliśmy w jednym kręgu światła porażony łaską Paweł z Tarsu
koniuszy rodzina turystów i trzech katów ciężko pracujących
przy zabijaniu Piotra.

Ten obejmujący wszystko blask powiąże poeta ze słowami matki opowiadającej dzieciom jedną z wersji gnostyckiego mitu –

o uwięzionym w każdym uczynku spojrzeniu i skrawku myśli
Bogu który czeka na wybawiciela.

Dzieci słuchają tej opowieści z zapartym tchem – „powstrzymując poruszenia sarnich serc”. W ich przejęciu świat za sprawą słów wstaje z martwych – dostępuje zbawienia.

8.

Polkowski powiada:

Słowo, nim je wypowiesz, wskrzesza
skąpany w blasku cienia
świat.

Toń cienia jest tu blaskiem, z którego świat powstaje raz jeszcze – rodzi się do nowego życia. Ale w wygłosie tomu napisze poeta:

Bez sznurowadeł, stare buty Ojca.
Za domem rośnie cień. Słowa.
Nieodwracalne.

Stare buty bez sznurowadeł to buty więźnia – osadzonego „w więzieniu cieni”. Tym więźniem jest konkretny człowiek. I jest nim też Bóg – osłonięty przez nieodwracalny cień, spowity w całun nieobecności, okryty śmiercią. W jego stronę rosną kolumny śniegu – „pionowe pola”, na których „ozimy wiatr / wschodzi cicho. Coraz / ciszej”. Ta cisza to „nieprzerwany / psalm planety”. Ona wypełnia każdy wiersz – powierza słowom „trzępot / ciemności”, układa się w litery pytań zawieszone w krystalicznym powietrzu zimy:

Szadz, chińskie pismo. Cienkie kreski
powietrza. Istniejesz?
We mnie?

Na te pytania nie ma odpowiedzi. Bo jeśli Bóg istnieje, to dzieli los poezji. Jest jak okiść szronu odnajdująca się na dnie duszy. W tym dotknięciu chłodu odzywa się „radość ciemna zimna”. Lśni w nim „korona tży”. Ścięty mrozem „haft powietrza” i „krótkie gesty cienia” układają się w „mapę najczulszej ojczyzny”. Powraca „wierny wiatr”. I widać wtedy, że –

Mleczna droga uderza ostrzem
cierpkich szalonych kołujących liści.

Paweł Próchniak

Polkowski: psalm przepaści

(pięć notatek z powodu *Głosów*)

1.

W latach 80. ubiegłego stulecia Jan Polkowski był najważniejszym poetą niepodległościowego podziemia. Kojarzono go – nie bez racji – z kręgiem literatury zaangażowanej w działalność opozycyjną, w mocny, jednoznaczny i konsekwentny sprzeciw wobec – jak powie w *Głosach* – „niehumanitarnej władzy” i „jej zbrodniczej działalności”¹. Ale jednocześnie wiersze autora *Głosów* były wówczas – i są dzisiaj – nie tylko świadectwem niezgody, aktem walki, gestem opowiedzenia się przeciwko bezsensowi i jałowej grozie realnego socjalizmu. Wtedy – od końca lat 70. po rok 1990, od debiutu w podziemnym „Zapisie” po *Elegie z Tymowskich Gór* – Polkowski ustanawiał nowy ton w polskiej poezji. Ton wysoki, czysty, przejmujący. Wydobywał z ówczesnej sporniewieranej polszczyzny coś, co brzmiało – i wciąż brzmi – jak pewnie uderzony akord, jak czysto poprowadzona muzyczna fraza, która zestrąca rozpięchłe nuty i tonacje istnienia, łączy w mocny spłot: poruszenia słów i wyobraźni, wysokie rejestry kultury i prozę życia, mrowienie pamięci i dreszcz biegnący przez ciało. Tamte wiersze miały i nadal mają w sobie coś z powagi i konieczności słów usłyszanych we śnie, coś z intymnego obrzędu, coś z podniosłej liturgii, w której uczestniczyliśmy w dzieciństwie i która wciąż w nas trwa.

2.

Ten nowy ton polskiej liryki i zarazem nowy rejestr polszczyzny komentowali wtedy krytycy najwybitniejsi – Jan Błoński, Stanisław

¹ W artykule zostały omówione wiersze z tomu *Głosy* [przyp. red.].

Barańczak, Marian Stala. Ich rozpoznania pozostają w mocy. Dotykają bowiem tego niesłabnącego pulsu, który ożywia zarówno wiersze z zamkniętego *Elegiami z Tymowskich Gór* pierwszego okresu twórczości, jak i te napisane po niemal dwóch dekadach milczenia i opublikowane w ostatnich latach w tomach *Cantus*, *Cień*, *Głosy* i *Gorzka godzina*. To właśnie ten żywy puls wierszy, puls pewnie i czysto poprowadzonych fraz sprawia, że poezja Jana Polkowskiego wciąż wychodzi naprzeciw istnieniu. Podtrzymuje je i utwierdza, pozostaje mu wierna. Wciąż na różne sposoby dotyka tajemnicy naszego istnienia i istnienia świata. I wciąż jest słowem właściwie użytym. Wsłuchuje się w naszą wspólną przeszłość, w przeszłość zaprzepaszczoną, zstępującą do otchłani. I udziela jej głosu. Pozwala przemówić czemuś, co utraciliśmy, co okryte jest zasłoną śmierci i zapomnienia. Podpowiada nowy kształt czemuś, co porzuciliśmy, choć mogłoby nas ocalić – czemuś istotnemu w nas i w świecie, co pozostaje osierocone i murszeje, rozpada się, niknie trawione przez ciemność. Innymi słowy, wiersze autora *Drzew* wciąż biorą na siebie rzeczy przejmujące i ważne – rzeczy, których nie umiemy nazwać, choć są na wyciągnięcie ręki. Wciąż wydobywają z milczenia coś, co jest proste i zwyczajne, a zarazem poruszające i pełne znaczenia – jak nasze życie, jak my sami.

3.

Wszystko to widać wyjątkowo dobrze, kiedy patrzy się na poezję Jana Polkowskiego z perspektywy *Głosów* – książki, w której przemawiają zabici na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku i ich najbliżsi. Ten wielogłosowy poemat pointowany jest przez rodzaj poetyckiego manifestu ujętego w formę odautorskiej noty. Wyłania się z niej postulat poezji, która umniejsza swoje pragnienia, zapomina „o sobie choćby na mgnienie” i otwiera się na „anonimowe niewysłowione przesłanie”, staje się nasłuchiowaniem, czułością, przywróceniem pamięci, wcieleniem utraconego istnienia w słowo. Taka poezja wsłuchuje się w ciszę, w której trwają umarli i zapomniani. I od tej ciszy uczy się śpiewu. Od umarłych uczy się wierności. Od zapomnianych – milczenia, w którym spełnia się nasz los. Taka poezja zagląda w przepaść śmierci – próbuje przeniknąć coś, co zetnęło w oddechu przepaści, w tchnieniu nieistnienia. I stara się jednocześnie – powtarzam za Janem Polkowskim – „podejść bliżej”, podejść

„Tak blisko jak to jest możliwe” do czegoś, co jest „trwaniem” i „podróżą”, i „zmartwychwstaniem”, ale zarazem jest – dalej powtarzam za poetą – „zatarte i nierozpoznane i rozsypane i nienarodzone”. W ten dziwny i na wskroś niepokojący sposób istnieją umarli. I miłość, która wciąż łączy ich z żywymi. Miłość bezbronna i bezradna – prosta, naiwna, odważna. Niekiedy ukryta w bezsilnej złości, w zapiekłym, cichym bólu, w rozpacz. I przez to tak bardzo podobna do naszej miłości. W tym podobieństwie spełnia się ludzki los – los żywych i umarłych. Los nas wszystkich – nieustannie zapominanych, niknących, zagarnianych przez ciemność.

4.

W notatce, do której się odwołuję, Polkowski powiada, że poezja powinna „Przenikać los ludzi wyblakłych, których życie uwięzło w niejasnej frazie niknącego cienia”. Jego wiersze, wyławiające głosy z ciemności, pisane są właśnie taką frazą – frazą wierności tym, których nie ma. Z podziwem myślę o tej wierności umarłym. I o odwadze szukania słów dla rzeczy przejmujących i ważnych, dotykających każdego z nas, a mimo to okrytych milczeniem, zasłoniętych przed wzrokiem naszych słów.

5.

Nie umiem tego dobrze uchwycić. Pozostaje dla mnie tajemnicą, jak to się dzieje, że słowa złożone przez Jana Polkowskiego we frazę wiersza wydają się słowami właściwie użytymi. Może wiersz zmienia je w rzeczywistą obecność, w prawdziwe istnienie? Może właśnie dzięki nim myśl pozostaje żywa, wyobraźnia nie obumiera? Może za ich sprawą i mnie dosięga ta czułość, z jaką poezja przemycza rany słów? Może powtarzam za poetą frazy wyprowadzane z ciemności i pozwalam im w sobie zamieszkać w nadziei, że „kiedys znów staną się modlitwą”? Nie wiem. Więc wsłuchuję się w ten czysty ton niedzielnego poranka – w „psalm przepaści”. I widzę –

widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:
grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem
kamień w kształcie Afryki z rzekami z białego kwarcu
i żuka jak się gramoli na mariacką wieżę.

Jest już w połowie drogi i powoli brnie wyżej
ku miękkiej łodzi powietrza
w której dzisiaj kończy się zawsze
jutro lub jeszcze dalej.

Wojciech Kudyba

O *Głosach* Jana Polkowskiego

Nie przeszły bez echa. W 2013 roku *Głosy* Jan Polkowskiego otrzymały nagrodę Orfeusz i doczekały się nominacji do nagrody im. Wisławy Szymborskiej. „Świadczą i o aktualnej, mistrzowskiej, co tu dużo mówić, formie poety, i o jego konsekwentnym rozwoju twórczym” – podkreślał Tomasz Burek w swej „orfeuszowej” laudacji¹. W podobnym tonie pisał o zbiorze Przemysław Dakowicz. Właśnie on zwraca uwagę na fakt, że wielkość książki Polkowskiego nie jest łatwa, galowa, że jej arcydzielnosc nie ma nic wspólnego z efektownością². Tom rzeczywiście wydaje się skromny i powściągliwy. Zawiera osiemnaście wierszy, przeplatanych czarno-białymi zdjęciami Stoczni Gdańskiej, wykonanymi przez Marysię Gąsecką na użytek filmu *Czarny Czwartek. Janek Wiśniewski padł*. I w wierszach, i na fotografiach dominują różne odcienie szarości, szare są też są biografie postaci, które pojawiają się w książce. Szary cień zdaje się spowijać postać samego autora. Na okładce książki nie pojawia się ani jego imię, ani nazwisko.

Fundamentalnym gestem autora *Głosów*, gestem, który otwiera drogę do jego wierszy, nie jest więc ani wyznanie, ani – tym bardziej – autokreacja, lecz zniknięcie. Teksty pomieszczone w tomie, pisane w konwencji liryki roli, nie są w żaden sposób powiązane z biografią poety. U źródeł *Głosów* znajduje się gest przemilczenia siebie, zamilknięcie „ja”. Gdybyśmy się zgodzili, że współczesny model społecznego funkcjonowania artysty ma charakter celebrycko-marketingowy, musielibyśmy dostrzec w zabiegach autora *Głosów* cechy artystycznej prowokacji wobec ponowoczesnego filistra kultury. Ale sprawa jest chyba

¹ Por. T. Burek, *Głosy*, „Topos” 2013, nr 5, s. 117.

² P. Dakowicz, *Na marginesie „Głosów” Jana Polkowskiego (Kartki wydarte z notatnika)*, „Topos” 2013, nr 1–2, s. 89–111.

poważniejsza, nie chodzi przecież poecie wyłącznie o drażnienie celebryckiego *bourgeois*. Chodzi o napięcie ważne dla pisarza traktującego serio swoją pracę, o świadomość poety rozdartego pomiędzy nakazem „wzmacniania” siebie i „oddania” siebie. Polkowski wie, że warunkiem pisania i poznawania jest koncentracja na sobie i własnym języku, rodzaj egocentryzmu, oznaczający także pewien typ dystansu wobec rzeczywistości. Zarazem jednak jest świadomy, że wielkim pisarzem zostaje ten, kto jest zdolny do przekroczenia egocentrycznego „ja”, do wejścia w relację z innymi. Przypomina sobie i nam, że pisarz wybitny to pisarz zdolny do oddania siebie światu. Na ostatniej stronie książki odnajdujemy znamienne wypowiedź jej autora (GŁOSY):

Czy poezja nie powinna być szczególnie wyczulona na anonimowe, niewysłowione przesłanie, strawione przez zgiełk śmierci i chaos kłamstwa? Czy nie powinna używać swego głosu, a umniejszać swoje pragnienia? Zapominać o sobie choćby na mgnienie? Przenikać los ludzi wyblakłych, których życie uwięzło w niejasnej frazie znikającego cienia?

Kryje się w tych pytaniach wizja poezji, która jest świadoma siebie, ale nie zapomina o swych powinnościach wobec świata, jaki rozpościera się poza nią. Ten, kto tak pyta, zdaje sobie sprawę, że język poetycki może ograniczyć swój horyzont do samego siebie. Ale zarazem jest przekonany, że poezja nie jest mową bez zobowiązań, bo uczestniczy w konstytutywnym dla ludzkiego świata procesie międzypersonalnych relacji. Te zaś rozgrywają się zawsze w antynomicznych, pełnych sprzeczności przestrzeniach historii i egzystencji, przestrzeniach, w których to, co jednostkowe i osobowe, zawsze ma przeciw sobie nihilizujące, odbierające głos, wtrącające w anonimowość wyroki historii i losu śmiertelnych.

Autor *Głosów* przypomina więc również, że poezja może ograniczyć swój horyzont także w inny sposób – że może wejść w relacje zależności wobec dominujących prądów kulturowych, że zawsze staje przed pokusą włączenia się w głosy silnych, choćby brzmiały one jak „chaos kłamstwa”. Właśnie dlatego pyta o jej etyczne powinności, o to, czy jej etos – jeśli nie ma być formą oportunistyki – nie powinien mieścić w sobie imperatyw opowiadania się po stronie głosów słabszych – marginalizowanych przez główny nurt i tabuizowanych. Pytanie jest ważne, bo dotyczy ostatecznie tego, czy poeta powinien sankcjonować darwinowskie prawo silniejszego, czy też stawiać po stronie świata, w którym ludzkimi odniesieniami rządzą współczucie i troska. Cytowany fragment nie pozostawia wątpliwości co do tego, że jej autor buduje zrębny takiego etosu poezji, w którym do jej zasadniczych obowiązków należy obrona głosu pokrzywdzonych, zagłuszanego przez mechanizmy obrony dawnych oprawców, ledwie słyszalnego w cywilizacyjnym zgiełku. Są wśród nich głosy naszych zmarłych. Właśnie dlatego kulturze zapomnienia Polkowski przeciwstawia kulturę pamięci.

Dodajmy od razu, że chodzi o pamięć historyczną. *Głosy* są jej ewokacją, odwołują się do autentycznych wydarzeń i rzeczywistych ludzkich biografii. W dalszej części cytowanego wyżej przesłania poety czytamy (GŁOSY):

Zamordowani na Wybrzeżu, w 1970 roku, mają swoje imiona i pomniki [...]. Istnieją w pamięci przekazywanej w rodzinnym kręgu. Żyją także jako zbiorowy symbol oporu przeciwko nieludzkiej władzy w drugiej połowie xx wieku lub jeden ze śladów jej zbrodniczej działalności.

Tym, którzy chcą dziś posądzać samo zjawisko pamięci historycznej o to, że jest domeną fałszu lub narzędziem opresji, poeta przypomina zatem, że w naszej części Europy nie jest ona pamięcią imperialną – podtrzymywaną i przekazywaną przez zwycięzców przeciwko pokrzywdzonym. Wręcz przeciwnie: jest pamięcią o ofiarach i pamięcią ofiar. Z oczywistych względów nie jest formą przemocy, lecz formą niezgody na przemoc. Jej fundamentem nie są jakiegokolwiek formy władzy, lecz podstawowe zasady moralności. *Głosy* Polkowskiego przeciwstawiają się takiemu zapomnieniu, które jest zacieraniem różnicy pomiędzy dobrem i złem. Takiemu więc, które jest zamazywaniem śladów zbrodni. Blisko stąd do sposobów rozumienia pamięci, jakie wyłaniają się z pism Emmanuela Levinasa. Przypomnijmy: u francuskiego filozofa ślad – Polkowski nazwałby go pewnie głosem – nie ma charakteru przedmiotowego, lecz podmiotowy. Jest śladem osoby. Przeszłość skryta w śladzie jest zawsze uwikłana w relacje „ja” i „ty”. Jeśli zobowiązuje, to dlatego że wynika z podstawowej zasady odpowiedzialności ludzi za siebie nawzajem. Próba zapomnienia o tym, kto zostawił ślad, oznacza u Levinasa przyzwolenie na śmierć innych. Natomiast próbę wymazania znaków pamięci filozof opisuje jako próbę powtórnego zabicia tego, który przeszedł. Ślad okazuje się u Levinasa wezwaniem do wspólnoty, do etyki solidarności z tym, który je zostawił, do uczestnictwa w jego bólu i biedzie. Pamiętamy dlatego, że czujemy się wezwani przez ból innego. I u Levinasa, i u Polkowskiego pamięć i zapomnienie pozostają w sposób źródłowy zorientowane wobec dobra i zła. Mają charakter etyczny, podlegają ocenom moralnym.

Jakże to wszystko jednak odległe od duchowej atmosfery ponowoczesności, w której tak uprzywilejowaną pozycję zdobył imperatyw usuwania z obszaru mowy tego, co mogłyby kierować ku historycznej przeszłości. Nakaz zapomnienia funkcjonuje dziś w obszarach filozofii – tej zwłaszcza, która czerpie inspirację z koncepcji człowieka, jaka wyłania się z pism Fryderyka Nietzschego. W ich cywilizacyjnym zapleczu trudno też nie dostrzec kultu chwili charakteryzującej obyczajowość współczesnych społeczeństw konsumpcyjnych. Jeszcze trudniej jednak pominąć fakt, że historia od zawsze podlegała i wciąż podlega regulacjom związanym z różnie w różnych krajach realizowaną polityką pamięci. Trzeba i o tym powiedzieć: wybitna literatura bywa głosem Antygony przeciwko Kreonowi, głosem sumienia przeciwko głosowi władzy. *Głosy* Polkowskiego mają w swym tle wyraźny społeczny opór przeciwko takiej polityce pamięci, której symbolem stała się u nas „gruba kreska”, postrzegana jako próba zacierania śladów zbrodni oraz ograniczania prawa obywateli do moralnej oceny przeszłości.

Tym bardziej trzeba podkreślić, że przesłanie omawianego zbioru nie jest polityczne, lecz etyczne, a zamieszczone w nim wiersze w żaden sposób nie wpisują się ani w poziom, ani w stylistykę, ani w formy dyskursu publicystycznego. Jeszcze raz oddajmy głos autorowi (GŁOSY):

Ostatnio niektórzy z nich ożyli w filmie *Czarny Czwartek*. Zastanawiam się, czy nie moglibyśmy podejść bliżej do nich i do tych, których kochali? Tak blisko, jak to jest możliwe. I wcielić się na wieczny moment w ich trwające i podróżujące, i zmartwychwstałe, i zatarte, i nierozpoznane, i rozsypane, i nienarodzone życie?

Wypowiedź poety, choć opatrzona tyłoma znakami zapytania, ma charakter programowy. Wyłania się z niej przejmujący obraz poezji jako najwyższej formy braterstwa. Podstawowym zadaniem poety w świecie naznaczonym przemocą nie jest według Polkowskiego ani ferowanie wyroków, ani – tym bardziej – współudział w procesie usuwania ofiar z przestrzeni symbolicznej – z przestrzeni mowy. Najważniejszym obowiązkiem mowy poetyckiej okazuje się jej uczestnictwo w rzeczywistości, czyli aktywne bycie w pobliżu ludzi. Tych zwłaszcza, których obecność w świecie jest najbardziej zagrożona, najbardziej przemilczana. Poezja okazuje się formą empatii. Dzięki mowie – powiada poeta – jesteśmy w stanie podejść bliżej skazanych na zapomnienie, to znaczy choćby tylko częściowo i choćby przez chwilę, ale jednak realnie uczestniczyć w ich doświadczeniu. Wiersz staje się w ten sposób manifestacją podstawowych reguł etyki solidarności. To właśnie ona uniemożliwia ominięcie głosów ofiar reżimu.

Jak zauważa Polkowski, postaci ofiar gdańskiego grudnia przypominał film *Czarny Czwartek*. *Janek Wiśniewski padł*. Można odnieść wrażenie, że zarówno obraz filmowy, jak i książka Polkowskiego wyra-
stają z tego samego etycznego źródła: z postawy solidarności z ofiarami, która nie godzi się na wymazanie śladów zbrodni, a więc na powtórne zabicie tych, którzy zginęli. Wiersze powstały już po premierze filmu, być może więc to było inspiracją dla autora *Głosów*. Relacje łączące oba dzieła sztuki na pewno zasługują na głębszą refleksję – obejmującą nie tylko ich genezę, ale i sieć powiązań o charakterze treściowym i strukturalnym. Nawet jednak ich powierzchowna recepcja pozwala zauważyć istotne różnice w sposobie ujęcia tego samego wydarzenia historycznego. Widz nie ma na przykład wątpliwości, że film użycza głosu jednej tylko rodzinie. Jej los w jakiejś mierze streszcza i uobecnia losy innych rodzin dotkniętych w grudniu 1970 roku tym samym nieszczęściem. Fabułą filmową rządzi prawo synekdochy, jej główny wątek skupia w sobie niby w soczewce najważniejsze cechy dużo szerszego zjawiska społecznego.

Zupełnie inaczej natomiast jest u Polkowskiego. Każdy z jego osiemnastu wierszy używa głosu innej osobie, a więc i innej rodzinie. Jego niewielka książka ma ambicje panoramiczne – stara się objąć pełne spektrum zjawisk, dopuścić do głosu niemal wszystkich uczestników dramatu. Spełnienie tego ambitnego projektu staje możliwe za sprawą dwóch zasad, które rządzą światem przedstawionym w *Głosach*. Są to zasady reprezentacji i wieloperspektywiczności. Wypada powiedzieć o nich nieco więcej.

Czytelnik *Głosów* już przy pierwszej lekturze staje bowiem przed próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego parateksty kończące każdy z wierszy, choć mają oświecić tożsamość podmiotu w nim mówiącego, nie zdradzają danych personalnych. Przemysław Dakowicz pisze o tym tak:

Wszystko, co o nich [bohaterach utworów] wiemy, zawarto w krótkich notkach pod kolejnymi wierszami. Jest to wiedza szczątkowa, sugestia dotycząca, po pierwsze – bezpośredniego lub pośredniego uczestnictwa w tragedii [...] (odczytujemy więc: „zastrzelony”, „ranny”, „matka”, „ojciec”, „narzeczoną”, „żona”, „syn”, „brat”), po drugie – przypuszczalnych rocznych dat narodzin (ew. śmierci). Napisałem „sugestia” i „przypuszczalnych”, gdyż każda z informacji została opatrzona znakiem zapytania, jakby chciano nam uświadomić, że nawet najbardziej uważne „wysłuchiwanie się” w głosy przeszłości nie daje pewności ich prawidłowego odczytania. Bierzymy udział – zdaje się przekonywać Polkowski – jedynie w próbie przeniknięcia i zrozumienia [...]³.

Ogólnikowy charakter informacji o bohaterach poszczególnych utworów oraz pytańki towarzyszące tym informacjom krytyk odczytuje zatem w płaszczyźnie epistemologicznej – jako symptomy trudu w dochodzeniu do prawdy, znaki niemożności jej pełnego uchwycenia i niepewności co do właściwej interpretacji faktów. Trudno się z tym nie zgodzić. Autor tomu dokłada wielu starań, by pozbawić swe postaci schematyczności, owiewa je aurą tajemnicy, nie pozwala nam zapomnieć o tym, że wiemy o nich tylko tyle, ile nam powiedziały, i nie możemy być pewni, czy dobrze je zrozumieliśmy. Stale daje do zrozumienia, że poznajemy innych jedynie w przybliżeniu i przez przybliżenie, a więc możemy co prawda zbliżyć się do nich, ale nigdy nie będziemy w stanie ich poznać do końca.

Mimo to wydaje się, że schematyczność wspomnianych danych może mieć jeszcze inną funkcję. Płaszczyzna poznawcza nie jest w tomie jedyną, która stawia czytelnika przed trudnymi do rozwikłania problemami.

3 Tamże, s. 99.

Nie mniej kłopotliwe wydaje się bowiem pytanie o ontyczny status prezentowanych w książce postaci, czyli o ich związki z realnie żyjącymi (lub równie realnie nieżyjącymi) uczestnikami minionych wydarzeń. Jest czymś oczywistym to, że *Głosy* zaludnione są postaciami fikcjonalnymi, wykreowanymi przez pisarza. Dla tych, którzy pamiętają gdańską tragedię, dla tych, którzy znali zabitych lub mają kontakt z ich rodzinami, jest jednak czymś równie oczywistym to, że wiersze poety starają się uchwycić przeżycia osób istniejących realnie, niefikcjonalnych. Otóż brak danych personalnych bohaterów może, w moim odczuciu, służyć także, a nawet przede wszystkim podkreśleniu tej osobliwej dwuznaczności. Poeta zdaje się mówić: „Nie jestem reporterem, moje wiersze nie są fragmentami wywiadu. Nie oznacza to jednak, że tworzona przeze mnie rzeczywistość fikcjonalna pozostaje bez związku ze światem realnym”. Powiedzmy to jeszcze inaczej: choć tom zaludniają postaci fikcjonalne, każda z nich wypowiada pewną część prawdy o realnej rzeczywistości. Fikcja literacka staje się w książce rodzajem aluzji do świata realnego.

Starając się jeszcze dokładniej opisać ontyczny status bohaterów książki, moglibyśmy zatem powiedzieć, że są one reprezentantami realnie istniejących osób. Pojęcie reprezentacji oznaczałoby wówczas nie tylko związek fikcji literackiej z prawdą historyczną, ale także proces literackiego uogólnienia. Poeta stara się stworzyć postać, która stanowi pewien typ socjologiczny, odnosi się do wielu realnych osób. Właśnie dlatego przedstawiając ją, mówi wyłącznie o jej roli społecznej – matki, ojca czy brata – oraz o przynależności generacyjnej, którą określają daty urodzenia i ewentualnej śmierci. Jest czymś charakterystycznym, że wszystkie te informacje opatruje znakami zapytania, niejako dodatkowo przypominając o tym, że proces wyłaniania tego, co uznamy za reprezentatywne, jest procesem w jakiejś mierze subiektywnym, związanym w przypadku pisarza z wysiłkiem uczynienia fikcji narzędziem mówienia prawdy.

Czy jednak na pewno chodzi autorowi *Głosów* o dotarcie do prawdy historycznej? Pytanie jest o tyle zasadne, o ile zwrócimy uwagę na fakt, że w wierszach poety brakuje podstawowych informacji dotyczących grudniowej masakry. Nie dowiemy się z nich o tym, dlaczego strzelano do robotników, kto wydał taki rozkaz, kto i gdzie strzelał do ludzi i tym podobne. Dzieje się tak dlatego, że dzieje interesują autora temu wyłącznie wtedy, gdy przekraczają próg ludzkiej egzystencji – gdy stają się częścią życia osób umieszczonych w konkretnym czasie i konkretnej

przestrzeni. Historia polityczna, a nawet historia społeczna pozostaje poza zasięgiem *Głosów*. Także pamięć, którą ewokują, jest pamięcią historyczną o tyle, o ile jej nośnikami są konkretne, bliskie osoby. Powtórzmy: prawda historyczna staje się dla Polkowskiego obiektem zainteresowania wtedy, gdy staje się prawdą egzystencji. Tym, co zostało uobecnione w *Głosach*, nie jest jakiś rodzaj informacji o tragicznych wydarzeniach, lecz ludzkie życie, na które miały one wpływ. Katastrofa, którą ewokują poszczególne utwory, nie jest klęską militarną czy społeczną, lecz tragedią życiową.

Właśnie ona staje się osią kompozycyjną zbioru, nicią wiążącą poszczególne teksty w wyjątkowo spójną i zwartą całość. Bohaterowie, których poznajemy, zawsze są zwrócenii twarzą w jej stronę, zawsze są tak czy inaczej wobec niej zorientowani. Poeta stara się, byśmy nie zapomnieli, że umieranie – bo przecież o nim tu mowa – nie ma wyłącznie wymiaru jednostkowego, dotyka nie tylko tych, którzy odchodzą. Jego ostrze ma wymiar społeczny – dosięga i rani także tych, którzy zostają. Panoramiczność tomu Polkowskiego polega na tym, że każdy wiersz uobecnia inny sposób postrzegania śmierci. Wraz z bohaterami zbioru uczymy się patrzeć na nią nie tylko gasnącym spojrzeniem zastrzelonych, ale także oczami syna, który stracił ojca, ciężarnej żony, która straciła męża, matki oplakującej dziecko czy narzeczonej... Arcydzielność *Głosów* ma, w moim odczuciu, swoje źródło właśnie w tej imponującej wieloperspektywiczności ujęcia zjawiska. Przemysław Dakowicz w swej obszernej i wnikliwej recenzji analizował *Głosy* w kontekście słynnego cyklu Edgara Lee Mastersa *Spoon River Anthology*. Słusznie zwracał uwagę, że oba tomy więcej dzieli, niż łączy. Do fundamentalnych różnic wskazanych przez krytyka dorzuciłbym właśnie fakt, że obraz śmierci w tomie *Umarli ze Spoon River* jest jednowymiarowy. Jego bohaterowie patrzą na śmierć z perspektywy osoby zmarłej, podczas gdy u Polkowskiego mamy do czynienia z ujęciem o wiele szerszym, ze śmiałym uobecnieniem wielu perspektyw widzenia śmierci, a więc i ze znacznym poszerzeniem horyzontów poznawczych.

Czym więc jest śmierć w *Głosach*? Co mówią o niej zastrzeleni i ich rodziny? Choć bohaterów Polkowskiego tak wiele dzieli, stają przed nią tak samo bezradni i słabi. Dla każdego z nich jest ona bolesnym doświadczeniem biedy. Bieda ta ma jednak różne imiona. Dla tych, którzy umarli, jest tragicznym zamknięciem losu, który nagle – jak w wierszu

*** [Szkwał...] – dopełnia się, przeskakując niezrealizowane etapy

życia szesnastolatka: miłość, małżeństwo, ojcostwo. Dla tych, którzy stracili bliskich, ma niekiedy wymiar ekonomiczny. „Zbierałem butelki szmaty i złom./ Jedliśmy wodziankę zacierki ziemniaki / ziemniaki ziemniaki” – mówi syn zastrzelonego robotnika. Przede wszystkim jednak chodzi autorowi temu o taki rodzaj biedy, który rozgrywa się w sferze psychiki, oznacza konieczność przepracowania traumatycznego doświadczenia straty. To o nim czytamy w przejmującym wyznaniu żony: „Zawieźli mnie na cmentarz chcieli zakopać ciało./ Odtąd każdej nocy trwa ten sam obrządek. Wyglądał / jakby go zszyli z jakichś obcych kawałków / [...] Ja zostałam. Jak woda. Niema jak pusty dzban”. To jego ślady dostrzegamy w gestach przypominających nerwicę natręctw: „Maluję je codziennie zmywam i znowu maluję./ Maluję zmywam maluję./ Poranna msza i paznokcie trzymają mnie w jednym / kawałku”. To ono brzmi w szczerym wyznaniu syna: „Kochany Tato strasznie cię nienawidziłem / dlatego że ciebie nie było a reszta świata była”.

Każdy z bohaterów *Głosów* mówi nam zatem o swoim bólu. Każdy nieco inaczej – zgodnie ze swym życiowym doświadczeniem, mentalnością, temperamentem, płcią i charakterem. Poznajemy w ten sposób rozmaite sposoby przeżywania traumy. Tom Polkowskiego jest swoistym poetyckim studium doświadczenia cierpienia. Nie będę w stanie poświęcić mu tyle miejsca, ile bym chciał, niech mi więc wolno będzie na koniec powiedzieć tylko, że ze zbioru poety wyłania się coś, co można by nazwać dojrzałą postawą wobec cierpienia – wspólną dla wszystkich bohaterów zbioru. Doprecyzujmy znaczenie tego nieoczywistego dziś terminu: chodziłoby o taką dojrzałość, która ma charakter egzystencjalny, bo jej miarą nie jest ani zasób wiedzy, ani błyskotliwość skojarzeń, lecz stosunek do tego, co jest nieuchronną próbą jakości naszego osobowego życia. Rozległa dziedzina, jaką jest dziś psychologia cierpienia, wyposażała ów termin w solidne naukowe fundamenty, nadała mu wymiar intersubiektywny i poznawczy, odrywając od tego, co subiektywne i emocjonalne. Pulsujące w wierszach poety zmagania, rozterki, niepokoje skłonny byłbym odczytywać właśnie jako echa przekraczania wewnętrznych granic, dochodzenia do jakiegoś osobliwego, osobowego maksimum. O randze *Głosów* zdają się decydować właśnie szczerość, głębia i rzetelność świadectwa wewnętrznego dojrzewania bohaterów. Tak się złożyło, że mistrzowie polskiej poezji przełomu wieków są też mistrzami cierpienia. Jest wśród nich Jan Polkowski.

Przemysław Dakowicz

Na marginesie *Głosów* Jana Polkowskiego

(kartki wydarte z notatnika)

[kartka pierwsza]

Dwudziestowieczna literatura polska pełna jest nienapisanych książek. Dwudziestowieczna literatura polska obfituje w niepiszących pisarzy. Władysław Sebyła odkłada skrzypce i bierze pióro w rękę; wtedy właśnie dosięga go kula enkawudzisty. Bruno Schulz chwieje się na nogach i, czepiając się ściany, upuszcza manuskrypt *Mesjasza*; strużka krwi spływa mu z kącika ust; wszystko żre ogień. Andrzej Trzebiński chce mówić, ale usta wypełnia mu gips; pada na warszawski bruk, krew barwi papierowy wór, w który jest ubrany; żołnierze w hełmach z runicznym znakiem wrzucają zwłoki na plandekę, ciężarówka odjeżdża. Zenon Przesmycki, któremu pocisk zniszczył mieszkanie na Mazowieckiej, błąka się po ulicach powstańczej Warszawy; niewydane dzieła Norwida ulatują z jego głowy, słowa płyną sinym niebem, znikają wśród dymu i mgły. Wacław Bojarski umiera od postrzału; Mikołaj Kopernik tkwi na cokole, trzyma w rękach kulę ziemską, w którą wsiąkają ciała umarłych, niewymownych, tych, co zamilkli przed czasem: Baczyńskiego, Gajcego, Strońskiego.

Ilu potencjalnych poetów, prozaików, diarystów było wśród rozstrzelanych, zamęczonych w obozach, skostniałych w śniegach Wschodu i Północy? Ilu wśród ofiar sowieckiego terroru w pierwszych latach powojennych? Żołnierze wyklęci, pisarze wyklęci, wyrzutki literatury, niechciane dzieci bibliotek. Ilu takich, którzy po pióro nie sięgnęli, bo nie pozwolili im na to warunki życia, bo trzeba było utrzymać rodzinę, zadbać o przyszłość dzieci, jakoś urządzić się w niesprzyjającej pisaniu rzeczywistości? Ilu tych, którzy nie wydali z siebie głosu, bo nie chcieli brać udziału w zbiorowym kłamstwie, bo cenzor wykreślił im połowę tekstu, bo w ostatniej chwili wstrzymano przydział papieru na druk?

W dwudziestowiecznej literaturze polskiej zbyt wiele jest książek złych, kłamliwych, szkodliwych i głupich; książek, o których nawet myśl by nie powstała, gdyby nowego porządku dla tej części Europy nie przyniesiono na bagnietach brunatnych i czerwonych oprawców. Przykład pierwszy z brzegu – Jerzy Andrzejewski, przed wojną dobrze zapowiadający się pisarz katolicki, po wojnie autor instruktażowego dzieła *Partia i twórczość pisarza*. Z rzeczzonej książki jeden fragment, który mógłby nigdy nie zaistnieć:

Partia dopomaga pisarzowi w tym dobrym słyszeniu samego siebie. Partia swoimi wskazaniami i swoją krytyką wyczula słuch artysty, jeśli ten oczywiście chce słyszeć i nie upiera się przy głuchocie. Również kolektyw pisarski, gdy dobrze działa, spełnia w tym zakresie dużą i twórczą rolę. Wreszcie i przed krytyką otwierają się w tej dziedzinie znaczne możliwości.

Lecz ani pomoc Partii, ani kolektywy pisarskie i krytyka nie uwalniają twórcy od obowiązku samodzielnej czujności wobec siebie samego. Nie czujności przez palce, przez zasłonę misternie utkaną z różnych przyzwyczajzeń, nawyków, upodobań i drobniotek jak jedwabne supelki zakłamań. Również nie czujności przez powiększające szkło, bowiem takie spojrzenie na siebie prowadzi zazwyczaj nie do usunięcia błędów, lecz do przyglądania się im z taką samą ciekawością, z jaką śledzi się przez mikroskop ruchy złośliwych wirusów. Nie o taką czujność chodzi. Ani o czujność niecierpliwą, żywiołową, miotającą się z wielkim hałasem, jak wygłodniały pies uwiązany na łańcuchu.

Chodzi o czujność rewolucyjną¹.

Tego rodzaju publikacje wciąż zalegają półki bibliotek, szczególnie tych małych, osiedlowych, rejonowych, którym brakuje dotacji na uzupełnienie księgozbioru. Niegdyś wydawane w wysokich nakładach – powieści partyjnych autorów, których nawet wtedy nikt (poza zobowiązanymi do tego recenzentami) nie czytał, wiersze chwalców „socjalistycznej ojczyzny”, skłamane autobiografie i wyszlifowane na błysk wspomnienia z „bohaterskich” czasów, hagiografie komunistycznych świętych niekłaniających się kulom. Wszystko to meblowało głowy naszych rodziców i dziadków, wmawiało w nich „lepszego”, „słuszniejszego”, „postępowego” model rzeczywistości, a przy tym zaciemniało, zagadywało prawdziwą historię, przykrywało ją kreacją, pracą wyobraźni dążącej do stworzenia w dziele literackim idealnego świata komunistycznego, gdzie kaci i oprawcy są bojownikami o równość i sprawiedliwość, a ostatni żołnierze wolnej Polski bandytami, zdrajcami i skończonymi łajdakami.

¹ J. Andrzejewski, *Partia i twórczość pisarza*, Warszawa 1952, s. 68–69.

Zatrzymajmy się jeszcze przy Andrzejewskim. *Popiół i diament* – powieść zła, również pod względem warsztatowym, przedstawiająca wykrzywiony obraz rzeczywistości powojennej, użyta przez komunistów jako jeden z wielu elementów szerokiej ofensywy antyakowskiej, przez wiele lat była lekturą obowiązkową w liceach. Jeszcze po roku 1989 ustawodawca traktował ją jako wartą przeczytania i podsuwał młodzieży.

Wokół tego rodzaju dzieł rosły inne, służebne wobec nich, jak książeczka Jana Detki „*Popiół i diament*” *Jerzego Andrzejewskiego*, wydana w roku 1964 w ramach „Biblioteki Analiz Literackich”, udatnie „prostująca” myślenie nauczycieli i uczniów, pomagająca ujrzeć problematykę powieści w ideologicznie „właściwym” świetle. Czytamy w niej między innymi:

Po wyzwoleniu rozszerzają się wpływy PPR. Natomiast obóz burżuazyjno-obszarniczy znajduje się w odwrocie. Rozmachowi programu PKWN, olbrzymiej, twórczej, pozytywnej pracy obozu demokratycznego potrafił on przeciwstawić jedynie bezpłodną negację i bandycki terror. Był to obóz bankrutów, który rozsadzały narastające wciąż sprzeczności wewnętrzne, a przede wszystkim potęgujące się stopniowo dążenie podstawowej masy członków organizacji podziemnych do wyjścia z konspiracji i włączenia się do odbudowy kraju.

Obóz reakcji jednoczyła nienawiść do władzy ludowej, do ugrupowań postępowych. Walcząc przeciwko nim już w okresie okupacji, reakcja kontynuuje swoją działalność także po wyzwoleniu wschodnich ziem polskich. Ani na chwilę nie rezygnuje ze zdobycia władzy. Sabotuje i bojkotuje zarządzenia władzy ludowej, stara się przeszkodzić stabilizacji i normalizacji życia politycznego i gospodarczego.

[...] Na wielu terenach nastąpiła koncentracja reakcyjnych oddziałów zbrojnych, mnożyły się zamachy na działaczy i aktywistów PPR, oficerów politycznych Wojska Polskiego i pracowników administracji państwowej. W miastach zaczęły działać organizacje terrorystyczne. [...]

Przypomnieliśmy tutaj nieco historii, gdyż utwór Andrzejewskiego tak mocno jest w niej osadzony, że bez tej konfrontacji nasza późniejsza analiza nie byłaby w pełni jasna.

„Przypomnieliśmy nieco historii”. Nie historii – raczej: komunistycznego preparatu, dziejów oglądanych z perspektywy kata. Właśnie w takim preparacie jest „mocno osadzony” utwór Andrzejewskiego, a także dzieśiatki, setki, tysiące innych książek. Tomy te krzyczą, zostały stworzone tylko po to by zagłuszyć milczenie rozlegające się między kartami książek nienapisanych, zatrzymanych na progu, pomiędzy ideą a realizacją, potencjalnością a niemożliwością, życiem a śmiercią ich (nie)autorów.

Wydawało nam się, że po roku 1989 nastąpi jakaś potężna, rewolucyjna zmiana w literaturze, że narodzią się dzieła mierzące się

z czasem kłamstwa i podłości. Ale autorzy, którzy mogli je stworzyć, bo dysponowali świadomością i wiedzą, nie mieli sił. Znękani przez system (który właśnie po raz kolejny się przepoczwarzzał, przybierając twarz liberalnej demokracji), utrudzeni własnym życiem, wychłostani milczeniem – ostatkiem sił próbowali dać świadectwo. Media tego nie zauważały, dziennikarze mieli na głowie sprawy ważniejsze – organizowano nowy wspaniały świat, zdobywano przyczółki, okopywano się na swoich pozycjach. Głosy z przeszłości, głosy domagających się prawdy i sprawiedliwości, odkreślono grubą kreską. Tylko w takiej rzeczywistości mógł przepaść niemal bez śladu pisarz tej miary, co zmarły niedawno Janusz Krasiński. Młodszym wmawiano, że pora zająć się tym, co teraźniejsze i przyszłe, przeszłość pieczętując milczeniem, które jest jakoby istotnym warunkiem „narodowej jedności”, zgody „ponad podziałami”. Dlatego właśnie „pierwsze powieści gejowskie” i „pierwsze powieści dresiarские” nagłaśniano, nagradzano i sprzedawano tak ochoczo. One ułatwiały zapomnianie, każąc odbiorcom biec wciąż prędzej i prędzej w nowoczesność.

W dwudziestowiecznej historii Polski bardzo wiele jest zdarzeń, które usunięto ze zbiorowej pamięci, zanim na dobre w nią zapadły. Milczały gazety, milczało radio, milczała telewizja – znikały dni, miesiące, lata, znikały okrzyki i ciosy, znikały twarze przesłuchiowanych i bitych. Z szarego tła, z szarej mgły wynurzała się twarz inna – ogolone gładko policzki, rozumne spojrzenie zza szkieł okularów, wyraz troski wyzierający z każdej zmarszczki, z każdego zakamarka tej niemal bezcielesnej konstrukcji. Jedyne wykrój ust, nawet nie wykrój: cień w kącikach, który pojawia się na mgnienie i zaraz potem znika. Jedyne ów cień wprowadzał dysonans. Usta mówiły: nie ma, nie ma, nie ma. Nie ma ciała, nie ma ofiar, nie ma problemu. Są drobne kłopoty, z którymi władza sobie radzi. Usta poruszały się (cień pojawiał się i znikał): nie ma potrzeby o tym rozprawiać, milczenie jest złotem, kochajmy się. Po roku 1989 usta nie przestawały mówić, stały się nawet bardziej wymowne, przybyło ich, z każdej strony dochodził dźwięk ich zamykania i otwierania. Zachęcały do wytrwałego marszu naprzód, ku świetlanym celom, niekiedy – coraz rzadziej – biadały nad błędami i wypaczeniami minionego okresu.

Literatura polska przyjęła systemową i polityczną zmianę z ulgą. O wyczerpywaniu się, wygasaniu modelu kultury mającego swój początek w poezji romantycznych wieszczów pisała na początku ostatniej

dekady minionego wieku Maria Janion. Zjawisko to określiła badaczka jako „zmierzch paradygmatu”. Ów „jednolity styl kultury” o charakterze symboliczno-romantycznym obowiązywał, zdaniem Janion, przez niemal dwa stulecia – od rozbiorów do stanu wojennego i lat, które bezpośrednio po nim nastąpiły². W wieku XX kulminował trzykrotnie: w okresie obu wojen światowych oraz w czasie zrywu solidarnościowego na początku lat 80. Autorka *Odnawiania znaczeń* stwierdzała:

Jesteśmy świadkami okrutnego paradoksu: osiągnięta niepodległość, do której zdobycia wszechwładny romantyzm przyczynił się w sposób zauważalny, niweczy teraz podstawę jego oddziaływania. Kształtuje się w kulturze sytuacja odmienna od tej, która panowała w dwudziestoleciu międzywojennym, chociaż wielu wyobraża sobie prosty powrót do idei, zachowań i postaw sprzed ponad półwiecza. Odmiennosć zaś położenia polega przede wszystkim na fakcie nieznanego dotychczasowym dziejom rozwoju kultury masowej oraz jej technicznych środków przekazu.

Wraz z przemianami ustrojowymi, gospodarczymi i politycznymi, które mają uczynić z Polski „normalny” kraj demokracji i wolnego rynku, osobliwa monolityczność stylu romantyczno-symbolicznego musiała się zachwiać. Ideały romantyczne straciły, chociażby powierzchowną i prowadzącą się do frazesów, ale jednak siłę perswazyjną. Nastąpił w ogóle proces dezutopizacji społeczeństwa, nastąpiła era trzeźwości i deziluzji, chociaż powszechnie dostrzega się pragnienie podtrzymywania dawnej bezpiecznej egalitarystycznej jedności. Jednak już „wielosć” zaczęła się kłócić z „jednolitością”, „konkurencja” i „zdrowy egoizm” z „solidarnością”, a „interes” (ekonomiczny przede wszystkim) z wartością (duchową głównie). Jednolita kultura, która pełniła dotychczas przede wszystkim funkcje kompensacyjne i terapeutyczne, nie może – dokładnie tak samo jak dotąd – funkcjonować w społeczeństwie, które ma stać się demokratyczne, to znaczy zróżnicowane i zdecentralizowane, objawiające rozmaite potrzeby, również kulturalne. Bezkrzytyczne „zakochanie we własnej piękności”, wpojone nam przez romantyków i Sienkiewicza, bezlitośnie schlastane przez Gombrowicza, tak skutecznie ratujące nas w permanentnych stanach słabości, klęski i upadku, nie ma już szans dłuższego przetrwania, mimo że nadal jesteśmy słabi. Ale słabi w inny sposób³.

Przekonanie o ostatecznym wyeksploatowaniu paradygmatu romantycznego okazało się przedwczesne – dziś, po katastrofie smoleńskiej i wszystkich jej negatywnych następstwach, zysaliśmy taką pewność.

² Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu* [w:] tejsze, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Gdańsk 2000, s. 5–6.

³ Tamże, s. 8.

Pozostaje oczywiście pytanie, czy to, co rodzi się w polskiej kulturze po 10 kwietnia 2010 roku, to jedynie proste powtórzenie dziewiętnastowiecznego wzorca, mechaniczne odwzorowanie, nawrót do „mateľnika”, w którym możemy odzyskać fundamentalne poczucie bezpieczeństwa i sensowności dziejów, czy też jakaś dotychczas nieprzeczuwana, nadprogramowa ścieżka recepcyjna, na której romantyzm uzyska nowy wymiar, odpowiadający cywilizacji pierwszej połowy XXI stulecia.

Koncepcja Marii Janion z początku lat 90. oparta została na przekonaniu, że ostatecznie zakończyła się pewna faza w historii Polski, etap wytrwałej walki o zachowanie bytu narodowego, to znaczy ocalenia pojmowanej linearnie świadomości zbiorowej, w granicach której to, co minione, stanowi żywotny, aktualny i funkcjonalny składnik terażniejszości. W myśl tej koncepcji „paradygmat romantyzmu i historii” miał zostać zastąpiony „paradygmatem romantyzmu i egzystencji”⁴, to znaczy do lamusa drogocennych pamiątek narodowych powinien być odłożony romantyzm insurekcyjny i mesjanistyczny, a w miejsce monolitycznej zbiorowości winny wejść świadome siebie jednostki, zdolne kształtować oblicze nowoczesnego kraju, z powodzeniem odnajdującego się we wspólnym, zbudowanym na wartościach liberalnych „europejskim domu”.

Podstawowy błąd logiczny w rozumowaniu autorki *Płacz generała* polegał, jak sądzę, na rzutowaniu myślenia postulatycznego na refleksję historycznoliteracką, przy niemal całkowitym ignorowaniu uwarunkowań geopolitycznych, od dwóch stuleci wpływających na kształt polskiej kultury. Inna rzecz, że w latach 90. XX wieku i w pierwszej dekadzie wieku XXI można było sądzić, że sytuacja międzynarodowa uległa definitywnemu przekształceniu, a co za tym idzie – romantyczne wzorce postrzegania jednostki i zbiorowości przez pryzmat wielkich procesów historycznych nareszcie przestały mieć zastosowanie. W ciągu dwóch dekad po Magdalence i Okrągłym Stole odsłonił się jednak ogromny obszar zaniechań, przemilczeń, problemów nierozwiązanych. Brakowi dekomunikacji i lustracji w przestrzeni publicznej odpowiadały brak zainteresowania dla przeszłości i bezrefleksyjna pogoń za nowością w kulturze.

W literaturze perspektywa indywidualistyczna wyraźnie zdominowała perspektywę zbiorową. Nieliczne były głosy tych, którzy upominali się

4 Z. Pietrasik, *Polska nie jest kobietą. Rozmowa z prof. Marią Janion*, „Polityka” 2005, nr 19, [b. s.].

o dziejową prawdę, podejmowali próbę rozliczenia epoki PRL. Poezja milczała i w swojej masie milczy do dziś (nie zmieniają ogólnej tendencji ważne tomy Wencła i Misiewiczza). Tym większą uwagę poświęcić trzeba każdej wybitnej książce poetyckiej mierzącej się z nieopowiedzianą historią sowieckiego i komunistycznego terroru w Polsce.

W ostatnich miesiącach pojawiła się taka wyjątkowa książka. Przeszła niemal bez echa.

Myszę o *Głosach* Jana Polkowskiego.

[kartka druga]

Wiesław Kasprzycki. W grudniu 1970 roku szesnastolatek, uczeń szkoły zawodowej przy stoczni gdyńskiej. W „Czarny Czwartek” przyjechał w okolice przystanku skm Gdynia Stocznia, następnie znalazł się pod budynkiem Prezydium Miejskiej Rady Narodowej. Ponieważ zgubił klucze do mieszkania, postanowił dostać się do szpitala, gdzie pracowała jego matka. W drodze został zatrzymany przez milicjantów. Pobito go i nieprzytomnego przeniesiono do siedziby Prezydium. Tam był wielokrotnie kopany, okładany pałkami, ogolono mu głowę. Mirosław Piepka i Michał Pruski (z ich książki czerpię powyższe informacje) tak streszczają relację Kasprzyckiego:

– Dopadli nas z myśliwskimi nożami i zaczęli ciąć włosy. Miałem krótkie, strasznie bolało, bo ze skórą wyrwali.

Zomowcy przynieśli drewniany fotel. Co jakiś czas wybierali któregoś z siedzących, przekładali przez fotel i bili pałkami. Nowi mundurowi co parę chwil wpadali do sali. Piana na ustach, dzikie oczy. Bicie pałkami na oślep. Katowani próbowali cofać się pod ścianę.

– Pękała skóra...

Zaczęli wzywać na przesłuchanie, na pierwsze piętro, do gabinetu przewodniczącego MRN. W gabinecie stały biurko i stół prezydialny. Pod ścianą czterech zomowców, za biurkiem jeden. Obok piętrzył się stos dokumentów.

– Nazwisko.

– Kasprzycki.

Milicjant znalazł legitymację szkolną, policzył litery w imieniu i nazwisku. Zapisał w kółku. Wyszło 17.

– No to wskakuj na stół.

Kasprzycki odruchowo zerwał się z krzesła. Tylko na to czekali. Rozciągniętego na stole trzymało dwóch, dwaj bili pałkami. Tyle uderzeń, ile liter w imieniu i nazwisku.

Znaleźli zdjęcie dziewczyny Kasprzyckiego [...]. Policzyli litery w imieniu. Następne ciosy pałkami. Wyrывая się, spadł ze stołu, więc skopali go na podłodze. No i lata w dacie urodzenia. Znów bicie.

– Potem mnie wyprowadzili. Schodziłem z półpietra, kiedy ten, co liczył litery, znowu mnie zawołał. Poszedłem schodami do góry. On stał na krawędzi schodów. Dłoń w czarnej rękawiczce, w dłoni duża mosiężna tuleja.

Po silnym ciosie w twarz Kasprzycki stoczył się po schodach na parter. Wypłul strugę krwi. Nie mógł się podnieść. Trzymając pod ręce, zawlekli go do sali kolegium, tam... znowu piekło. Kilkudziesięciu zatrzymanym zomowcy kazali rozebrać się do naga i złożyć ubrania w kostkę. Nowe ekipy mundurowych wpadały do sali co kilka minut. Bito pałkami, pięściami. Nie można było wyjść do toalety, więc zakrwawieni ludzie załatwiali swoje potrzeby na podłogę. Z krwi, ekskrementów i obciętych włosów utworzyła się gęsta maź. W zapierającym oddechu smrodzie, brodząc w nieczystościach, zomowcy masakrowali stłoczonych ludzi. Nad stołem prezydialnym wisiał wycięty ze styropianu biały orzeł. Kasprzycki zapamiętał, że na godło bryzgały fekalia. Czuł jedynie zwierzęcy strach, dopiero po latach dostrzegł w tym jakąś ponurą symbolikę⁵.

Nie był to koniec pastwienia się nad zatrzymanym nastolatkiem. Bito go w pięty, puszczano na „ścieżkę zdrowia”. Ponownie stracił przytomność. Pamięta kolejne wizyty na piętrze – okładanie pałkami i polewanie wodą.

Z rąk oprawców w polskich mundurach wyrwał Wiesława Kasprzyckiego znajomy jego matki, lekarz ze szpitala miejskiego. Chłopiec był w stanie agonalnym, krwawił z cewki moczowej, nie dało się u niego wyczuć tętna i pulsu, jego ciało było spuchnięte i sine.

Przeżył cudem. Do dziś nie może mówić o grudniowej masakrze. Jedynie raz, w czasie tak zwanego karnawału Solidarności, zdołał przełamać psychiczną i emocjonalną blokadę – wtedy zapisano jego wspomnienia.

Przywołuję tę relację, by tym mocniej uświadomić sobie i czytelnikom, że dwudziestowieczna historia Polski – przede wszystkim w jej wymiarze jednostkowym, egzystencjalnym – pozostaje historią nie w pełni wypowiedzianą. Tym, którzy uszli z życiem, głos więźnie w gardle. Trauma była tak ogromna, że część z nich do dziś się z niej nie wyzwoliła.

Czy poeta powinien mówić za nich? Jak ma pisać, by nie zniekształcić prawdy? Czy literatura nie musi skapitulować wobec doświadczeń tego rodzaju? *Głosy* Polkowskiego przekonują, że na początku XXI wieku, po postmodernizmie i dekonstrukcjonizmie, poezja wciąż może i powinna

5 M. Piepka, M. Pruski, *Czarny czwartek. Gdynia '70*, Warszawa 2011, s. 109–110.

być antidotum na dziejowe kłamstwa i przemilczenia, że zdolna jest odsłaniać manipulacje motywowane interesem politycznym, oddzielać jasność od ciemności, cierpienie od zbrodni, szlachetność od podłości, a także: wyrażać indywidualne losy tak, by stawały się one znakami praw wyższych, ukazywały swoje antecedencje i ciągi dalsze, stanowiły przestrozę i napomnienie dla nas, którzy przez dwadzieścia lat tak głośno fetowanej wolności zbyt łatwo przyzwyczailiśmy się do myśli, że w naszej części Europy historia skończyła się raz na zawsze.

[kartka trzecia]

Głosy to tom szczupły. Składa się nań jedynie osiemnaście wierszy i dwuakapitowa wypowiedź prozą, stanowiąca rodzaj objaśnienia? przesłania? programu? Myślę, że lekturę całości warto zacząć od tekstu zamykającego książkę:

Czy poezja nie powinna być szczególnie wyczulona na anonimowe, niewysłowione przesłanie, strawione przez zgiełk śmierci i chaos kłamstwa? Czy nie powinna używać swojego głosu, a umniejszać swoje pragnienia? Zapominać o sobie choćby na mgnienie? Przenikać los ludzi wyblakłych, których życie uwięzło w niejasnej frazie znikającego cienia? Czy my nieustannie zapominani jesteśmy rozpoznawani przez innych zapomnianych? Co mówią o nas umarli? Czy nas zapamiętali? Czy my wsłuchujemy się w tych, których nie pamiętamy?

Zamordowani na Wybrzeżu w 1970 roku mają swoje imiona i pomniki (choć nie jesteśmy pewni, czy wiemy o nich wszystkich). Istnieją w pamięci przekazywanej w rodzinnym kręgu. Żyją także jako zbiorowy symbol oporu przeciwko nieludzkiej władzy w drugiej połowie xx wieku lub jeden ze śladów jej zbrodniczej działalności. Ostatnio niektórzy z nich ożyli w filmie *Czarny Czwartek*. Zastanawiam się, czy nie moglibyśmy podejść bliżej do nich i do tych, których kochali? Tak blisko jak to jest możliwe. I wcielić się na wieczny moment w ich trwające i podróżujące, i zmartwychwstałe, i zatarte, i nierozpoznane, i rozsypane, i nienarodzone życie?

Poezja ma się stać, według Jana Polkowskiego, swoistym medium dla tych, którym głos odebrano, których życie zakończyło się przed czasem, których – powiedzmy to, co oczywiste i dlatego tak trudne do zrozumienia – zamordowano z zimną krwią.

Od tragicznych „wydarzeń” na Wybrzeżu minęło przeszło czterdzieści lat. Winni tej zbrodni nie zostali ukarani. I nie zostaną. Nie po to w szczelnie zamkniętych gabinetach, a potem przy Stole Zgody,

projektowali i współtworzyli nową rzeczywistość polityczną i społeczną. Pozostaną nieosądzeni, dożyją swoich dni we względnym spokoju, od czasu do czasu zapraszani przez swoich następców do jakiegoś ekskluzywnego grona (zwanego, dla propagandowego efektu, Radą Jedności Narodowej czy Zgromadzeniem Mędrców Ojczystych), odwiedzani w szpitalu przez wyperfumowanych i uśmiechniętych polityków z kopytkiem zamiast stopy. Sprawiedliwość – symboliczną – wymierzyć im może jedynie kultura. Właśnie w tym sensie są *Głosy* Polkowskiego książką służebną, tomem od dawna potrzebnym, ba – koniecznym, bo przywracającym wiarę w literaturę, która zdolna jest angażować się w spór o kształt zbiorowej pamięci. „Nie zapomnijmy!” – nawołuje krakowski poeta, nawołuje wierszami ściszonymi, dyskretnie odkrywającymi pokłady przemilczanego cierpienia, tłumaczącymi na słowa niemy szloch, skargę, która uwięzła w gardle, zatrzymana przed granicą wypowiedzenia.

Wizja poezji, która „użycza swojego głosu, a umniejsza swoje pragnienia”, jest mi niezwykle bliska. Oto wiersz przestaje być emanacją *ego* poety, stając się właśnie głosem w nieprzerwanej rozmowie pokoleń, gdzie żywi mówią do umarłych, umarli do żywych. Ów gest wycofania, zatarcia autorskiej sygnatury, widoczny jest już na okładce tomu Polkowskiego. *Głosy* otwierają się na niewysłowione, mówią językami, obcymi językami tych, którym odebrano zdolność wysłowienia, których usta pozostały zamknięte. „Wysłuchać się”, „podejść bliżej”, „wcielić się na wieczny moment” – określenia te wyznaczają rytm nowych wierszy autora *Oddychaj głęboko*, pozwalają zrozumieć istotę jego niecodziennego artystycznego zamierzenia.

[kartka czwarta]

Nie sposób uniknąć zestawienia *Głosów* Polkowskiego ze *Spoon River Anthology*. Słynny tom Edgara Lee Mastersa otwiera wiersz *Wzgórze*, którego pierwsze wersy w następujący sposób przełożył Michał Sprusiński:

Gdzie są Elmer, Herman, Bert, Tom i Charley,
Słabeusz, mocarz, błazen, pijak, żołnierz?
Wszyscy, wszyscy śpią na wzgórzu.

Ten umarł w gorączce,
ten spłonął w kopalni,

tego zabito w bójce,
 ten umarł w więzieniu,
 ten spadł z mostu, harując na żonę i dzieci –
 wszyscy, wszyscy śpią, śpią, śpią na wzgórzu⁶.

Polkowski zamyka cykl *Głosy* bodaj najpiękniejszym z nowych liryków – monologiem zastrzelonego dwudziestolatka. Podaję tu dwie początkowe strofoidy (GŁOSY):

Senność senność senność fale kroków gasnące
 aniołów idących nago w śnieżnych hełmach ku czołgom.
 Cóż wielu pragnie zobaczyć śmierć i szczęśliwie powrócić.
 Żyć i wiedzieć. Zrozumieć co można z umierania.
 Wiedzieć być nieśmiertelnym w ciele wietrznego czasu.

Senność senność senność i nuta pustej sieci
 bez ryb i obietnic szczęścia.
 Z chybającego wagonu ktoś woła mnie po imieniu.
 Chcę wstać odpowiedzieć. Chcę pobiec
 ciepłymi rękami otoczyć skrzydlaty kształt
 boskiej ziemi.

Oczywiście, posłużenie się przez obu twórców konstrukcjami triadycznymi („śpią, śpią, śpią” – „senność senność senność”) oraz obecność w każdym z cytowanych wierszy motywu śmierci-snu nie przesądza jeszcze o źródle inspiracji. Tropów mastersowskich jest jednak w książce Polkowskiego znacznie więcej. Przede wszystkim: 1. forma wypowiedzi – monologu postaci, żyjących w ściśle określonych realiach, sumujących indywidualne doświadczenie życiowe; 2. refleksyjność; 3. elegijność; 4. skrótowość, sentencjonalność, gnomiczność; 5. zestawianie perspektyw mikro i makro. Nie znaczy to jednak, by *Głosy* były cyklem wtórnym, by można je było uznać za proste przeszczepienie na rodzimy grunt amerykańskiego wzorca sprzed niemal stu lat. Mamy tu raczej do czynienia z wielokierunkowo motywowaną zbieżnością – wybór sposobu artykułowania to konsekwencja wcześniej podjętych decyzji: 1. udzielenia głosu jednostce wyrażającej własną prawdę egzystencjalną; 2. zmierzenia się z tematem śmierci nagłej, dokonującej się zarazem w wymiarze jednostkowym, jak i ponadjednostkowym /zbiorowym; 3. postawienia zasadniczych pytań o charakterze eschatologicznym i etycznym. Słowem,

⁶ E. L. Masters, *Antologia Spoon River*, tłum. i przedmowę opatrzył M. Sprusiński, Warszawa 1981, s. 19.

pisząc o masakrze gdyńskiej (czy też szerzej: o krwawych wydarzeniach roku 1970 na Wybrzeżu), nie mógł poeta posłużyć się formą bardziej adekwatną i artystycznie pojemną niż ta, którą wybrał.

Zresztą, różnica między zamysłami Mastersa i Polkowskiego jest bardziej zasadnicza, niż mogłoby się wydawać. W pewnym sensie znosi ona problem zamierzonego lub niezamierzonego pokrewieństwa formalnego. Michał Sprusiński nazywa *Spoon River Anthology* Komedią Ludzką „zamkniętą w wierszu otwartym na los człowieka poszukującego swej tożsamości na ulicach i cmentarzach cywilizacji”⁷. Do cyklu poetyckiego polskiego autora znacznie lepiej pasowałoby określenie Tragedia Historii, jego bohaterowie nie są bowiem, jak postaci ze *Spoon River*, ofiarami własnych słabości, męczennikami ironicznej codzienności, mieszkańcami nudnej prowincji i niewolnikami małomiasteczkowych obyczajów – ich własne *mysterium mortis* rozgrywa się w przestrzeni państwa totalitarnego, zbrodnia, która się na nich dokonuje, jest zbrodnią niehumanitarnego systemu, który za nic ma ból i cierpienie jednostki.

[kartka piąta]

Postaci mówiące w utworach Polkowskiego nie zostały wyposażone, jak u Edgara Lee Mastersa, w konkretne imiona i nazwiska. Wszystko, co o nich wiemy, zawarto w krótkich notkach pod kolejnymi wierszami. Jest to wiedza szczątkowa, sugestia dotycząca, po pierwsze – bezpośredniego lub pośredniego uczestnictwa w tragedii, którą władze komunistyczne opatrzyły eufemistycznym mianem „wydarzeń grudniowych” (odczytujemy więc: „zastrzelony”, „ranny”, „matka”, „ojciec”, „narzeczona”, „żona”, „syn”, „brat”), po drugie – przypuszczalnych rocznych dat narodzin (ewentualnie śmierci). Napisałem „sugestia” i „przypuszczalnych”, gdyż każda z informacji opatrzona została znakiem zapytania, jakby chciano nam uświadomić, że nawet najbardziej uważne „wysłuchiwanie się” w głosy przeszłości nie daje pewności ich prawidłowego odczytania. Bierzymy udział – zdaje się przekonywać Polkowski – jedynie w próbie przeniknięcia i zrozumienia „losu ludzi wyblakłych, których życie uwięzło w niejasnej frazie znikającego cienia”.

7 M. Sprusiński, *Milczenie mądrości* [w:] E.L. Masters, *Antologia...*, s. 17–18.

Co oznaczają słowa: „przenikać los”? Sądzę, że przede wszystkim: interpretować ukryte znaki, zapisane w pozornie bezładnym życiorysie – przerwany, zmiażdżonym, złamanym w chwili, która jawi się jako przypadkowa, wybrana na chybił trafił; odnajdywać porządek i wyższy sens w tym, co na pierwszy rzut oka stanowi domenę chaosu, ostatecznego pomieszania porządków.

Pierwszy z głosów (myślę, że słowo to lepiej oddaje intencje autorskie niż terminy „podmiot” czy „bohater”), należący do szesnastolatka trafionego zbłąkanym pociskiem, mówi:

W tym dniu moje życie trwało tylko godzinę.
O czwartej trzydzieści obudziłem się w bloku.
A do piątej czterdzieści otwierał się los.
(*** [*Szkwiał...*], GŁOSY)

Inny zwraca się do zamordowanego dziecka:

[...] Widzę już tylko ciebie
i bezmiar szepczącej wody. Co miałbym widzieć? Ty jesteś
moim synem ja całe życie bełtałem los na pokładach statków.
(*** [*Krótki ruch powietrza...*], GŁOSY)

Jeszcze inny, należący do zastrzelonego osiemnastolatka, zadaje pytania, które muszą pozostać bez odpowiedzi:

Kim miałem zostać? Nikim. Bo czy miałem przeżyć?
Niewydolność trawienia i nazbyt płytki oddech.
Byłem wcześniakiem w dodatku poród był ciężki okrutnie.
Byłem więc oczkiem w głowie mojej i Boskiej Matki.
Przeżyłem i słabość zmieniła się w pragnienie
buntu przeciwko tępym uderzeniom losu.
(*** [*Kim miałem zostać?*], GŁOSY)

Los, przeznaczenie, nieodwracalność wydarzeń. W nowych wierszach autora *Cienia* nie ma ucieczki od tego, co sążzone człowiekowi. Zresztą, czy dałoby się pisać o minionych wydarzeniach w kategoriach potencjalności? Wszystko domknęło się w ciągu kilku dni, godzin lub minut – życie zamordowanych zakończyło się, wypełniło, zyskało swój ostateczny kształt; trwanie tych, których osierocili, zostało na zawsze naznaczone tragedią, będzie odtąd upływać w cieniu tamtego grudnia, niejako zatrzymane w biegu, zredukowane, kalekie.

W dwudziestej pieśni Dantejskiego *Piekle* znajduje się opis kary, jakiej poddani zostali magowie i wróżbici, trudniący się przepowiadaniem przyszłości, przekraczający przyrodzone granice ludzkiego poznania:

W okólnym rowie ujrzałem ich. Niemi
Szli i płaczący, podobnymi chody,
Jak tam procesje na powierzchni ziemi.

A gdy tak śledzę cieniów korowody,
Widzę u wszystkich szyje przekręcone
W miejscu, gdzie kadłub odbiega od brody.

Twarz odwróciły od piersi i w stronę
Oczom przeciwną szły pomimo chęci,
Mając z oczyma stopy poważnione⁸.

Krewni ofiar komunistycznego terroru – nie tylko tych zastrzelonych w „Czarny Czwartek” – zostali przemocą wrzuceni w piekło historii i skazani na cierpienie podobne do potępieńczych mąk przedstawionych na kartach *Boskiej Komedii*. Ich spojrzenie stale skierowane jest w stronę tego, co minione.

Piepka i Pruski opisują spotkanie z matką Janusza Żebrowskiego, siedemnastolatka zamordowanego w Gdyni w grudniu 1970 roku:

Siadamy. Długo milczymy, nie wiedząc na dobrą sprawę, jak rozpocząć rozmowę. W końcu z naszych ust pada jakaś kwestia. Staruszka stara się coś powiedzieć, ale jest coraz bardziej rozdygotana. Trzęsą się jej ręce, później cała zaczyna drżeć. Siada na wersalce, wstaje, dygoce, znowu siada. Zakrywa twarz dłońmi. Wydobywa z siebie jakieś niezrozumiałe słowa. Płacze, coraz głośniejsze. Zaczyna ciężko oddychać. Łkając, ni to mówi, ni to krzyczy:

– Nie, nie. Nie mogę do tego wracać. Panowie, dajcie mi spokój!

Patrzy na nas najpierw przerażonym, a później błagalnym wręcz wzrokiem.
Znowu szlocha⁹.

Bohaterowie książki Polkowskiego podobnie reagują na traumę – chcieliby się z niej wyzwolić, otrząsnąć, ale nie mają na to dość sił, wciąż więc odnoszą wszystko do tamtego czasu. Ich życie teraźniejsze przedstawia się jako przestrzeń szara, pusta, pogrążona w ciszy. To, co istotne, godne przechowania i zapamiętania, wymknęło się im z rąk,

⁸ D. Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 106.

⁹ M. Piepka, M. Pruski, *Czarny czwartek...*, s. 130.

na zawsze zostało uwięzione w czasie mitycznym, *in illo tempore*. Żywi przypominają martwych bardziej niż ci, co zginęli. To ludzie wydrążeni, nieustannie spoglądający wstecz, nawet jeśli z uporem twierdzą coś zupełnie przeciwnego – jak osiemdziesięcioletnia matka jednego z zabitych (GŁOSY):

Składam się z niepamięci od paznokci po nerki
od wątroby po włosy nie pamiętam kim jestem.
Mój sen nie wie kim byłam mój strach nie wie że będę.
Jak się mówi przebaczam nie wiem bardziej niż kat.
Jestem sową i wężem choć bardziej nie jestem
niż jestem. Oddycham tylko przyszłością.
Czekam aż fala uderzy przemije wędrowny piasek
dobro zło i płomyki schylonych za domem trzcin.
Aż spadnie ciężki wiatr. Na skwir sosen
mech zmierzchu.

Monolog ten wypowiedany jest w obliczu ostateczności, w przestrzeni, którą najchętniej określiłbym jako eschatologiczną, a nawet apokaliptyczną. Czas stanął w miejscu, nie tylko stanął – po prostu: skończył się. Ktoś, kto ma tego świadomość, czeka na jakąś finalną, zmiatającą wszystko katastrofę („fala uderzy”, „spadnie ciężki wiatr”), która oznaczać będzie także powrót do początku, restytucję przedustawnego porządku świata, oczyszczenie i zadośćuczynienie („fala [...] przemije wędrowny piasek / dobro, zło i płomyki schylonych za oknem trzcin”). Ale pragnienie końca, domknięcia nie ma mocy wpływania na rzeczywistość; utrwała jedynie gest niezgody i sprzeciwu, więżąc człowieka w ciasnym kręgu wciąż ponawianych rytualnych gestów (GŁOSY):

Zawieźli mnie na cmentarz chcieli zakopać ciało.
Odtąd każdej nocy trwa ten sam obrządek. Wyglądał
jakby zszyli go z jakichś obcych kawałków. Szybko
zamknęli wieko. Wiatr przywłókł znad morza
deszcz i uwiązał w sieci pociemniałych jesionów.
Słyszać było jak krople uderzają w sztychówki
i sztychówki jak tłuką ze zgrzytem w kamienie.
Ktoś inny odszedł od studni w ciele Samarytanki.
Ja zostałam. Jak woda. Niema jak pusty
dzban.

Żywi z *Głosów* Polkowskiego przypominają owady zamknięte w bursztynie – zatrzymani w połowie gestu, krzyku, frazy. Mówiąc, milczą,

a mówią, milcząc. Jeśli nikt nie podejmie ich krzyku, nie zada sobie trudu zrozumienia i przeniesienia w przyszłość ich cierpienia, pozostaną tam na zawsze – w „śmiesznych” pozach, z „groteskowo” wykrzywionymi twarzami, obcy i niepojęci.

[kartka szósta]

Obrazowanie poetyckie w nowym zbiorze autora *Elegii z Tymowskich Gór* charakteryzuje zarazem ascetyczność i precyzja. Polkowski operuje środkami prostymi, a przez to niezwykle skutecznymi. Fraza z jednego z wierszy, dwunastego ogniwa cyklu, bodaj najlepiej oddaje konstrukcyjny zamysł poety: „Morze uderza w bieguny” (GŁOSY).

Po pierwsze: motywy akwaticzne, wszechobecne w tomie. Po drugie: „bieguny” – gra sprzeczności, współwystępowanie przeciwieństw, *coincidentia oppositorum* jako podstawowa zasada organizująca świat.

Nade wszystko żywioł morski, z jego semantyką nieskończoności i wieczności, stanowiący absolutny punkt odniesienia dla ludzkich działań, obnażający ich jednorazowość, przemijalność, daremność. „Szkwał. W zimnej koszuli idę wzdłuż zatoki” – rozpoczyna swoją opowieść „głos” pierwszy, należący do szesnastolatka postrzelonego w wagonie trójmiejskiej kolejki. Marsz brzegiem morza można by tu interpretować jako figurę przekroczenia. Miejsce, gdzie woda styka się z lądem, jest przecież granicą, linią oddzielającą żywioły i strefy. Jeśli uwzględnimy fakt, że monolog wygłasza umarły, staniemy przed koniecznością poszerzenia semantyki owej graniczności lądowo-morskiej o treści, które z braku lepszego określenia – nazwę tu metafizycznymi. Oto linia brzegowa okazuje się także granicą między „tym” a „tamnym” światem. Czyż cały cykl *Głosów* nie jest właśnie sprawozdaniem z jedyne go w swoim rodzaju, liminalnego (łac. *limen* – próg) śledztwa?

Wzdłuż morza idzie inna z bohaterki książki Polkowskiego, rozpa miętująca przeszłość, wspominająca czas przed narodzinami dziecka, które po latach utraciła (*** [*Lubię zatłoczony kościół...*], GŁOSY):

Lubię iść w ciemności wzdłuż omdłego morza
 wylawiać z wiatru wspomnienia
 tulić ich stopy jak piasek tuli spokojny brzeg.
 Dziwić się nowym szczegółom:

gdy nosiłam cię w sobie niecierpliwie ze złością
 a ty kopaleś mnie mocno i pchałeś ku przyszłości.
 Milczący. Taki jak dzisiaj.

Przytoczony fragment dość dobrze ilustruje inną właściwość konstrukcyjną nowych wierszy krakowskiego twórcy – ich ruch wahadłowy, to znaczy specyficzną chybotość i dynamikę, regulowaną mechanizmem ludzkiej pamięci: wychylenie ku przeszłości – powrót do chwili obecnej, krok w przód – krok w tył. Jeszcze słuszniej byłoby porównać ów regularny ruch do morskiego przypływu i odpływu, bo właśnie rytmowi morza, które wciąż powraca i wciąż się cofa, podporządkowane zostało poetyckie obrazowanie.

„Morskich” obrazów i metafor jest w całej książce znacznie więcej:

Kim byłem? Ziarenkiem piasku pod stopą rybitwy¹⁰

(***)

Przeźroczystymi rękami robiłaś mi kanapki.
 Wbijając po omacku nóż w nieruchome morze.

(***)

Masz takie niezgrabne stopy i rozchlapujesz Bałtyk

(***)

Wolność. Myślałem o niej kiedy ciepłą nocą
 pływałem w labiryncie morza lub kiedy z kolegami
 wodowałem statek. [...]

(***)

Słońce jeszcze nie wstało leży na mokrym piasku.
 W porcie skopanej pościeli czuwać [...].

Symbolika akwaticzna objawia się w pełni w piątym ogniwie cyklu. Wiersz ten jest szczególnie istotny także z innych względów – motywy wodne występują tu w otoczeniu niemal wszystkich typowych składników klaustrofobicznej rzeczywistości *Głosów*. Jest to świat zdeintegrowany, rozczłonkowany, pozszywany naprędcie z niepasujących do siebie kawałków, słowem – świat po katastrofie. Człowiek dąży do jego reintegracji, pragnie przywrócić mu sens (GŁOSY):

¹⁰ Kolejne zacytowane fragmenty wierszy pochodzą z tomu *Głosy* [przyp. red.].

Krótki ruch powietrza po twoim niedbałym geście
 dryfuje w mojej głowie. Sunie rozlaną Wisłą
 wypływa w żywe morze. Widzę już tylko ciebie
 i bezmiar szepczącej wody. Co miałbym widzieć? Ty jesteś
 moim synem ja całe życie bełtałem los na pokładach statków.
 Cóż więc innego mam widzieć jeśli nie kołyszącą światem
 połyskującą falę rybą łuską śmierci krę
 krwawiącego brzegu. Teraz moim morzem jest
 kuchenny stół i zmywa mnie z pokładu jak śmieci
 bezbrzeżna noc. Żona śpi ciebie nie ma
 nawet w tętnie śniegu. Więc płynę z powrotem
 ku rozmytym światłom dzieciństwa.
 Czy spotkam cię po drodze? I choćby na chwilę
 przysiadziemy na piasku? Będziemy
 razem młodnieć? Jak boje uderzać z wiatrem
 w fale leniwej przyszłości skulonej w tobie
 na dnie?

O wypowiadającym te słowa wiemy tyle, ile wynika z notki pod wierszem: „Ojciec? 1924–2003?”. Jeśli daty nie kłamią, umarły mówi tu do umarłego, choć treść tekstu nie wskazuje na to jednoznacznie. Ojciec, któremu zabito syna, właśnie z synem rozmawia. Jest to, jak się zdaje, fragment dialogu niekończącego się, trwającego od kilkudziesięciu lat. Wspomnienie jednego gestu niejako „ustawia” podmiotową percepcję świata – świata w ruchu, a może raczej: podmiotu w ruchu. Ruch ten jest rytmiczny, jego istotę stanowi powtarzalność sekwencji (myślę szczególnie o obrazie zamykającym wiersz, gdzie mowa o unoszeniu się na powierzchni morza). Dużo tu czasowników (i innych części mowy) opisujących, nazywających ruch wody – czytamy więc o dryfowaniu, rozlewaniu, płynięciu, wypływaniu, kołysaniu, zmywaniu (z pokładu), uderzaniu (w fale). „Widzę już tylko ciebie / i bezmiar szepczącej wody” – powiada „głos”.

Co charakterystyczne, morze zostało w wierszu opatrzone epitetem „żywe”. Jego ruch decyduje o dynamice świata („kołysząca światem połyskująca fala”), ale unaocznia i uświadamia także prawdy bolesne, przypomina o śmierci, cierpieniu, nietrwałości życia („rybia łuska śmierci”, „kra krwawiącego świtu”). Teraźniejszość jest dla mówiącego trudna do zniesienia, przyzywają go „rozmyte światła dzieciństwa”. Owo pragnienie regresu – artykułowane na rozmaite sposoby w kilku utworach tomu – ma swoje źródło w utraconym poczuciu zakorzenienia, zadowolenia w rzeczywistości. Powrót do perspektywy dziecięcej

oznacza odzyskanie elementarnego poczucia jedności ze światem. Czy taka cudowna restytucja jest jednak możliwa? Czy można ośwoić śmierć? Pytania te pozostawia poeta bez odpowiedzi.

„Morze uderza w bieguny”. Świat widziany oczyma bohaterów Polkowskiego ufundowany został na pierwotnej sprzeczności. Katastrofa, która ich dotknęła i naznaczyła, ujawniła elementarny dualizm rzeczywistości, przemieszała porządki tak, że rzeczy zamieniły się miejscami, albo – wyrażmy to jeszcze precyzyjniej – zostały wprowadzone w chaotyczny ruch. Odtąd świat jawi się jako struktura o nadmiernej dynamice, znacznie trudniej go zrozumieć i ośwoić. Odzyskanie pierwotnego poczucia zakorzenienia okazuje się niemal niemożliwe. Nie znaczy to jednak, że człowiek po katastrofie nie pragnie przemienienia bezładu w kosmos. Poświęca na to wszystkie swoje siły i... wciąż na nowo doświadcza dojmującej obcości świata. W jego doświadczeniu śmierć miesza się z życiem, światło z ciemnością, miłość z nienawiścią, dzieciństwo ze starością (stąd w *Głosach* niebagatelna rola paradoksu i oksymoronu: „skończyło się i trwa”, „cisza lśniąca [...] cieniem”; „Ludzie z nawilgłej soli biegną nieporuszeni”). Inna rzecz, że jedynie taki niezwykajny, zaburzony sposób percypowania rzeczywistości pozwala odkryć rządzące nią głębinowe prawa, wydobyć na jaw to, co w normalnych okolicznościach wymyka się postrzeganiu.

[kartka siódma]

Pisałem już o tym, że autor *Głosów* nie wyposażył swoich bohaterów w konkretne tożsamości. Pod tekstem umieścił jedynie informacje dotyczące relacji między mówiącymi, a tymi, o których (do których) się mówi. Jest to decyzja o dalekosiężnych skutkach, w centrum refleksji poetyckiej stawiająca nie tyle komunistyczną zbrodnię, co jej skutki, umożliwiającą ukazanie tragicznych wydarzeń z grudnia 1970 roku jako czynnika destruującego rodzinę. Pozostali przy życiu zastygają tu w pozach żałobniczych, funeralnych. Słowa, które wychodzą z ich ust, układają się w napisy nagrobne, tężeją w epitafia. Rozpacz jest przeżywana wciąż na nowo, nigdy się nie kończy.

Żyjący raz po raz powracają pamięcią do początków, do dzieciństwa swoich utraconych synów. Motyw dziecka, pierwszoplanowy w tomie Polkowskiego, zyskuje podwójną wykładnię – staje się sygnaturą

bezpieczeństwa i/lub niewinności. Utrata egzystencjalnej równowagi bywa tak zasadnicza, że pozostawieni samym sobie ojcowie poszukują zakorzenienia w swojej własnej adolescencji. Dzieje się tak w cytowanym już piątym ogniwie cyklu, w którym ojciec zamordowanego, płynąc „z powrotem ku rozmytym światłom dzieciństwa”, zadaje dramatyczne pytania: „Czy spotkam cię po drodze? I choćby na chwilę / przysiadziemy na piasku? Będziemy / razem młodnieć?” (***) [*Krótki ruch powietrza...*], GŁOSY). Matki przywołują wspomnienia z czasu, kiedy stanowiły ze swoimi dziećmi jedno ciało, narzeczone i żony mówią o niezrealizowanym macierzyństwie.

Motyw ciąży łączy się tu w sposób najbardziej oczywisty z brzemieniem żałoby, winy, cierpienia. W nowych wierszach autora *Ognia* kobieta ciężarna, brzemienna, rodząca znajduje się w ciemności. Dialektyczna gra przeciwieństw – mroku i światła, nocy i brzasku, śmierci i życia – została znakomicie wyzyskana w jednym z najkrótszych wierszy tomu, przejmującym monologu wdowy:

Słońce jeszcze nie wstało leży na mokrym piasku.
W porcie skopanej pościeli czuwać i myśleć o dziecku.

Jeszcze jest całkiem ciemno między moimi nogami
lecz będę niedługo rodzić. Rodzić do końca dni moich.

Nade mną i pode mną rozrasta się cicha ciemność
jak we mnie korzenie miłości.

Urodzę je urodzę przyszyję bluźnierstwem do ciebie
i wtedy pochłonie mnie świt.

W innym utworze, rozpoczynającym się od słów: „Nie powiedziałam ci że jestem w ciąży”, narzeczona jednej z ofiar grudniowej masakry zwraca się zarazem do zmarłego mężczyzny i jego nieżyjącego dziecka. „Jesteście tacy podobni” – mówi, a treść tego zdania ma bezpośrednie przełożenie na kształt wygłosowej partii wiersza, składającej się z czterech złączonych anaforą fraz (GŁOSY):

Masz takie słabe ręce jak mysie ślady na śniegu
choć jesteś brygadzystą i budujesz statki.
Masz takie niezgrabne stopy i rozchlapujesz Bałtyk
choć jeszcze pijesz ze mnie przez wiotką pępowinę.
Masz takie lekkie usta jakbyś chciał opowiedzieć

synowi co już się nie zdarzy.
 Masz takie matowe oczy jakbyś chciał ojca zabrać
 do nieba mojego brzucha.

Bez trudu da się określić adresatów zdań pierwszego, trzeciego i czwartego. Ale co zrobić ze zdaniem drugim? Gdyby zastosować zasady zdrowej logiki (kwestie naprzemiennie adresowane do mężczyzny i dziecka), trzeba by uznać, że matka zwraca się tu do syna. Słuszność takiej tezy potwierdza w zdaniu jedynie obraz z pępownią. Czy nie można by go jednak odnieść również do relacji łączącej kobietę z jej narzeczoną? Wtedy określenie „wiotka pępownia” zyskiwałoby wymiar przenośny, przeistaczając się w figurę łączności między czasem minionym i obecnym (ale także: między światami materialnym i niematerialnym, doczesnym i wiecznym) – musielibyśmy mówić o metaforze pamięci (ale także: świętych obcowania).

[Dopowiedzenie pierwsze: rzeczowniki „łączność”, „kontakt”, „obcowanie” to słowa kluczowe, otwierające podstawowe sensy *Głosów* oraz pomagające zrozumieć zawartą w wierszach Polkowskiego wizję historii jako *continuum*. Dopowiedzenie drugie: powtarzanie paralelnych konstrukcji zdaniowych jako znamię swoście pojętej modlitowności, litanijności. Wiersze z tego tomu to treny, lamentsy, nenie].

[kartka ósma]

U Polkowskiego komunistyczne zbrodnie na Wybrzeżu skutkują przede wszystkim przyspieszonym, gwałtownym dojrzewaniem jednostek – do gorzkiej wiedzy o świecie, o sobie samych i innych ludziach. Ale to nie wszystko. Poeta gra przeciwieństwami, wie, że w życiu – nawet w najbardziej dramatycznych okolicznościach – nie ma jednowymiarowości. Dlatego owa finalna, najwyższa z możliwych dojrzałość oznacza także, prawem paradoksu, ruch wsteczny. Świadomość jest zgodą na powrót. Starzec podaje dłoń dziecku. Tego rodzaju wiedza nie opancerza, przeciwnie – czyni człowieka fundamentalnie bezbronnym. Pcha go naprzód i jednocześnie gwałtownie cofa. Krok w przód – krok wstecz. Wahadło.

Smutnymi dorosłymi, bez szans na przywrócenie prawd dzieciństwa, są – w *Głosach* niemal doskonale nieobecni – komunistyczni dygnitarze. To oni ponoszą odpowiedzialność. To oni nie zostaną ukarani. Tym, którzy wykonywali ich rozkazy, pozwala Polkowski zachować niewinność.

Śmierć rozdająca ciosy ma u niego twarz dziecka, twarz bezradnego chłopca w mundurze Ludowego Wojska Polskiego (***) [*Wolność...*],

GŁOSY):

[...] zieleń hełmu
rude dziecinne piegi i zdziwione spojrzenie
obejmujące wszystko i nie mające
końca.

Zastanawiałem się kilkakrotnie nad decyzją poety, by nie krzyczeć, ale mówić głosem ściszym (głosami ściszymi). Czy nie należałoby raczej głośno oskarżać, domagać się sprawiedliwości, choćby symbolicznej? Zapewne należałoby. Polkowski wie jednak, że takie jednowymiarowe ustawienie głosu zabiłoby poezję, przemieniło ją w płaską publicystykę. Dlatego polityka i historia pojawiają się tu tylko na mgnienie.

Mówi stara kobieta, matka zamordowanego:

Patrzę na moje paznokcie –
nierówno pomalowane.
Maluję je codziennie zmywam i znowu maluję.
Maluję zmywam maluję.
Poranna msza i paznokcie trzymają mnie w jednym
kawalku. Więc mogę chodzić na cmentarz
do mojego syneczka.
Siostrzenica mi mówi *wiem że zabili ci syna.*
Skończyło się i trwa tylko w twojej biednej głowie.
Wiem drażni cię ten generał w glorii bohatera
ale pluń na niego.
A ja niczego nie mogę zgasić zamknąć zdeptać.
Duchy przychodzą nocą by skamleć i szydzić
w ciszy lśniącej wokół fałszywym pogruchotanym cieniem.
Mojego ojca wciąż wiozą wagonem towarowym
ku szarym tabunom stepów.
Ja tym samym pociągami zaryglowanym od zewnątrz
wracam z domu do Polski.
Wiozę w torebce po mące
dwie garście rodzinnej ziemi.

W wierszu tym – jedynym na cały tom – indywidualne tragedie sytuuje się w kontekście polskich dziejów minionego stulecia. Są więc wagony towarowe, wywózki, stępy i przymusowe przesiedlenia, tak zwane repatriacje (jakaż to gorzko-ironiczna formuła: „wracam z domu do Polski”!).

Jest i generał. Generał-wyzwoliciel, generał-obrońca, generał-prezydent, generał-męczennik, generał-doradca, generał-pacjent. Staruszek generał.

Skończyło się i trawa tylko w twojej biednej głowie.

*

Zadanie do wykonania – zrozumieć paradoks pamięci (paradoks sprawiedliwości?): skończyło się i trwa.

[kartka dziewiąta]

Poezji nie wystarczają środki typowe dla innych rodzajów wypowiedzi. Z epiki może brać narrację, może przedstawiać i charakteryzować postacie, opowiadać koleje ich życia. Może się posiłkować wiedzą historyczną, sięgać po realia społeczne, wychylać się ku publicystycznemu skrótowi. Jej odmienność warunkowana jest jednak przez trudną do zdefiniowania i opisaną wewnętrzną dynamikę, wzajemną grę elementów, mechanizm nieustannego przybliżania i oddalania, zmieniania perspektywy, zestawiania i różnicowania. Istotą mówienia poetyckiego jest deformacja. Deformacja – narzędzie umożliwiające interpretowanie, semiotyzowanie i osvajanie świata.

Czymże innym, jeśli nie deformacją, wydłużeniem perspektywy, nieoczekiwanym zestawieniem, zaburzeniem struktury logicznej, posłużył się poeta, konstruując następujący obraz: „Przeźroczystymi rękami robiłaś mi kanapki. / Wbijiałaś po omacku nóż w nieruchome morze. / Robiłaś mi kanapki kroїłaś kulę ziemską / na równe schludne kromki” (GŁOSY)?

Przypadków przenoszenia wydarzeń z grudnia 1970 roku w wymiar planetarny czy kosmiczny jest w tomie Polkowskiego więcej. Trafiony pociskiem dwudziestoletni mężczyzna, słysząc, jak ktoś wykrzykuje jego imię, chce „wstać odpowiedzieć [...] / pobiec / ciepłymi rękami otoczyć skrzydlaty kształt / boskiej ziemi”. Ojciec jednego z zabitych zastanawia się, czy jego syn rozumiał „życia kruchość tchnienie ucieczki w ruchu planet”. Szesnastolatek zastrzelony w trójmiejskiej kolejce wspomina: „Zasypiając czułem jak przy skroni wiruje poduszka / Ziemi a pod powiekami tną kosmos milknące / gwiazdy”.

Od czasu pierwszej lektury książki Jana Polkowskiego próbuję odpowiedzieć sobie na pytanie, w jakim celu poeta posłużył się w inicjalnym wierszu *Głosów* aluzją do Norwidowskiego *Vade-mecum*. Chodzi mi o metaforyczną sekwencję: „przy skroni wiruje poduszka / Ziemi”, wyraźnie odwołującą się do obrazu z listu poetyckiego *Do Walentego Pomiana Z.*

Nie sposób w tym miejscu nie zacytować Norwida:

– Jako więc, w świata tego którejkolwiek stronie,
Na mchu jeśli w odludnym przylegniesz parowie,
Planeta Ci się zaraz pod Twe małe skronie
Zbiega, i czujesz globu kulę za wezłowie –
Tak, mówię Ci, że skoro istota Poety
Zebrać u piersi swoich nie umie planety
Całego chóru ludzkich współ-łez i współ-jęków,
Od ziemi do macicy tej najwyższych sęków,
Od karła do olbrzyma, od tego, co kona,
Do tego, co zawisnąć ma jutro u łona,
Zaiste, niech mię taki nie uczy, co? jasne,
A co ciemne? – on ledwo że wie, co przyjemne!¹¹

Ustęp ten jest fragmentem jednej z najistotniejszych wypowiedzi programowych autora *Promethidiona*. Zamyka ona cykl *Vade-mecum*, stanowiąc dlań niezwykle wyrazistą pointę. W swoim tomie Jan Polkowski daje, jak sądzę, współczesną realizację programu sformułowanego w *przytoczonych* wersach. Skala mikro nakłada się w *Głosach* na skalę makro – to, co rozegrało się w granicach indywidualnej egzystencji, zyskuje znaczenie prawdy uniwersalnej. Dzięki temu chór złożony z ofiar niehumanitarnego systemu brzmi niczym chór tragedii Ajschylosowej.

W wierszu *Do Walentego Pomiana Z.* Norwid dyskutuje z krytykami literackimi bezkrytycznie gloryfikującymi romantyzm martyrologiczny, mickiewiczowski z ducha, przeciwstawiając owym gloryfikacjom własny program nowej poezji. Zofia Trojanowiczowa tak charakteryzuje owe przeciwstawne racje: pierwsza z nich, prezentowana przez krytykę, występuje „w obronie zagrożonej w istotny sposób podmiotowości narodu”; druga, Norwidowska, podejmuje walkę „o prawo do autentycznego, nieskrępowanego rozwoju społeczeństwa i kultury polskiej,

¹¹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 269–270.

rozwoju dotrzymującego kroku innym cywilizowanym narodom”¹². Czy współczesny poeta wpisuje swoją twórczość w ten dziewiętnastowieczny spór? Nie jestem pewien. *Głosy* sytuują go raczej w pół drogi między dwoma opisanymi stanowiskami (lub też: między „paradygmatem romantyzmu i historii” a „paradygmatem romantyzmu i egzystencji”¹³). Jeszcze jeden szczegół: przywołany utwór Norwida pierwotnie pełnił funkcję wierszowanego wprowadzenia do poematu *Quidam*, którego główny bohater, młodzieniec studiujący filozofię w stolicy Cesarstwa Rzymskiego, zostaje zamordowany w ulicznej bójce. Śmierć ta jest całkowicie pozbawiona sensu, przychodzi niespodziewanie, przerywa życie młodzieńca w przypadkowym punkcie. Łaciński zaimek nieokreślony *quidam* znaczy „jakiś, ktoś”. U Polkowskiego nazwiska postaci także pozostają nieznane. Norwid napisze o swoim bohaterze: „Jakiś tam człowiek [...]! Nic on nie działa, szuka tylko i pragnie dobra i prawdy, to jest, jak to mówią: nic właściwie nie robi – cierpi wiele, a zabity jest prawie że przypadkiem, i to w jatkach!”¹⁴. Czy o uczestnikach tak zwanych wydarzeń grudniowych nie można by powiedzieć niemal tego samego?

W chwili konania Norwidowski *quidam* wskazuje ręką na niebo – jest to gest symboliczny, równoznaczny z poszukiwaniem wyższej sankcji dla absurdu śmierci. Autor *Vade-mecum* tłumaczy nam sens owych wydarzeń ustami chrześcijanina napominającego Rzymian:

[...] a wy! co znaczy skonanie
 Młodzieńca tego, kiedyś się dowiecie –
 Którzy jesteście ślepi Kainanie,
 Rozbijający braterstwo na świecie,
 Obrazy sławiąc własnego zbłąkania
 Czynami, z których każdy was odsłania –
 I jako scena w teatrum naucza,
 Do prawd zakrytych by szukano klucza –
 Bóg, gdy ofiarę nożem czynić miano
 Na niewinnego młodzianka wzniesionym,
 Nasunął owcę w ciernie uwikłaną,

¹² Z. Trojanowicz, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981, s. 152.

¹³ Z. Pietrasik, *Polska nie jest kobietą. Rozmowa z prof. Marią Janion*, „Polityka” 2005, nr 19, s. 75–77.

¹⁴ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, Warszawa 1971, s. 79.

Krwia ludzką, nie chcąc, aby był chwalonym;
 I wołał przenieść ofiarne skonanie
 Nad krwi wylanie – –
 Ale wy – byka minąwszy toporem,
 W człowieczej krwi się chłodzicie – szaleni!
 Tym, mówię, czytać gdy poczniecie wzorem
 Pisanie, co się w powietrzu czerwieni,
 Padniecie na twarz – ”

[...]

„Czytać – [...] ciągnął, patrząc w górę
 Jakoby w pisma zwój – czytać żywotów
 I skonań księgę, czytać chmurę
 I światłość czytać, zapisanie grzmotów” [...]”¹⁵.

Gdybym miał wybrać motto dla *Głosów*, przytoczone słowa uznałbym za najściślej przylegające do treści tego niezwykłego tomu. Zresztą, zasadność tezy o pokrewieństwie łączącym *Quidama* i książkę Polkowskiego zdaje się potwierdzać ostatni (gorzki i piękny) wiersz *Głosów* – przynoszący, jak myślę, replikę sytuacji fabularnej z poematu Norwida. Monolog wygłasza tu dwudziestolatek umierający w wyniku otrzymanego postrzału. Zapadając w sen śmierci, widzi postaci aniołów idących „nago w śnieżnych hełmach ku czołgom” – wtedy objawia mu się ukryty sens jego własnego umierania, głębia znaczonej krwią historii, treść „pisania, co się w powietrzu czerwieni”:

widzę wyraźnie szczegóły wykute w srebrnym powietrzu:
 grzbiety traw poruszone lekkim jak woda ostrzem
 kamień w kształcie Afryki z rzekami z białego kwarcu
 i żuka jak się gramoli na mariacką wieżę.
 Jest już w połowie drogi i powoli brnie wyżej
 ku miękkiej łodzi powietrza
 w której dzisiaj kończy się zawsze
 jutro lub jeszcze dalej.

¹⁵ Tamże, s. 212.

Józef Maria Ruszar

Gorzka godzina Jana Polkowskiego

Gorzka godzina – ostatni tom wierszy Polkowskiego to wyznania nocnego motyla, który wpadł w sieci Historii i już z nich nie wyfrunie. I ma pełną świadomość swej sytuacji, o czym pisze wprost w zakończeniu wiersza *** [*Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu*] (GG):

Myślałem że wybieram lecz tylko uległem
Na początku początków wybrał mnie psalm matki
jej śpiewu dom ruchomy wsunął mi za pazuchę
przeznaczenia węzeł
wieczny wiatr

Ojczyzny się nie wybiera, ale się jest wybranym. Ta formuła jest wzięta wprost z Ewangelii, bo Boska Miłość wybrała nas pierwsza – tak przynajmniej naucza Syn Człowieczy – a wolno przypuszczać, że schemat ten dotyczy wszelkiej prawdziwej miłości. Przyjmując więc los – narzucony i wybrany zarazem – jeniec ma dużo czasu i powoli, w ciszy, melancholijnie przypomina sobie wszystkie słowa, które go tworzą, bo zgiełk Historii jest już poza nim. Pozostała tylko wierność, to znaczy namysł nad tym, co się stało, co jeszcze trwa, a co bezpowrotnie zaginęło. Patronami tego wspomniania są ojciec i matka – ich miłość i doświadczenie, którym poeta lojalnie przyświadcza. Z tego powodu ostatni cykl Polkowskiego można potraktować jak osobiste treny – rodzinny nagrobek, który stał się kołyską poety. Nie można

żyć tylko w pojedynczym losie
rozpoznanym do nudnego bólu

– jak napisał pięć lat wcześniej (*** [*Żyć tylko w pojedynczym losie*], CIEN). Teraz otrzymaliśmy rozwinięcie tego tematu w cały tom poetycki. A „wierność to długa opowieść”, jak czytamy w inicjalnym wierszu

Niech przepadnie zgiełk (GG), napisanym w 1984 roku, a więc trzydzieści lat temu, jeszcze w czasach młodości. Obecnie młodzieńczy werset patronuje senilnej poezji, gorzkiemu podsumowaniu nie tylko własnego życia, ale przede wszystkim katastrofy wspólnoty – kataklizmom, które przychodzą z zewnątrz pod postacią przemocy, jak również zagładzie, która jest mentalną rdzą, pożerającą ducha, a nawet ciało.

Zmarniałby poeta, zniknąłby jako ktoś osobny i niezbędny, gdyby nie żywe wspomnienie matki, ojca i języka. To rozróżnienie jest nieco mylące i za ostre, bo ta „trójca przzenajświętsza” nie jest w *Gorzkiej godzinie* rozgraniczona i funkcjonuje niby niepojęty dogmat o jedności w trzech osobach, jaki znamy z katolickiej ortodoksji, kiedy mówi o Bogu. Język poety jest zrodzony, a nie stworzony przez ojca i matkę, współlistotny z ich życiem i przekazem biologicznego i historycznego doświadczenia. Wszystkie wymienione osoby istnieją w jedności, a każda ma inne zadanie do spełnienia i nadaje osobną barwę wierszom Polkowskiego.

Mowa matki

Charakterystyczne, że matka w wierszach Polkowskiego nie tylko daje życie – co jest oczywistym i aż nadto zrozumiałym toposem literackim – ale też siłę i nadzieję na przetrwanie rozpadu, zaniku, rozproszenia w popiele nicości. Bo „popiół” w tej poezji pojawia się często i jest symbolem największego zagrożenia i śmierci. Jeśli poeta boi się, że *** [*W mojej epoce już wymieram*] (GG) lub przypomina wojnę, lub czasy stalinowskiej rewolucji („musi popiół uchwalić nową nazwę miasta” z wiersza *Niech przepadnie zgiełk*, GG), to przywołuje szary obraz popiołu jako symbolu nicości, martwoty i zapomnienia, a towarzyszy mu obraz węża z rajskiego ogrodu – stróża historycznego Zła:

W mojej epoce już wymieram
Na dno niczego kamień toczę
Jak żarna gorzko opowiadam
Gdy wąż i popiół splotą dłonie

Choć żywe słowa śnią w niebiesiech
Konnica nocy karmi ogień
Pod piersią matki jak w bezkresie
To ocaleje co zapomnę

Biblijny – jak się domyślamy – „wąż”, a więc zło wcielone, prowadzi naszą cywilizację do zapaści reprezentowanej przez „popiół”, bo jeśli Bóg jest gwarantem istnienia, to radykalne zło jest piastunem niebytu. To dlatego współczesny Syzyf funkcjonuje w kulturze zbudowanej według odwróconej hierarchii „góra–dół” i zdąża ku szczytom nicości. Jak wiemy od „mistrzów podejrzeń”, to boski Nietzsche odwrócił hierarchię ustanowioną w czasach Platona i dokonał epokowej rewolucji znaczeń: ziemia, a nie niebo są marzeniem wyzwolonego ze złudzeń Nadczłowieka. Potęga, a nie świętość, jest celem i sensem istnienia. Język poezji i religii, język „wysoki” – nie może na ziemi ocaleć w obliczu niszczącej potęgi Historii (destrukcyjnej mocy, którą powinno się pisać dużą literą, zgodnie ze stalinowskim uwielbieniem dla tego demona totalitarnej ideologii, jaka wraz z hitleryzmem naznaczyła naszą epokę). I tylko paradoks zagłady/ocalenia, pamięci/zapomnienia nikle wskazuje na istnienie jakiejś nadziei. W poezji Polkowskiego tylko z matką wiązana jest jeszcze słaba ufność w jakieś ocalenie. Matka – piastunka nie tylko ciała, ale i słowa poety, jest rodzicielką permanentną, wieczną miłością, która nigdy nie opuszcza. A o ocalającej mocy samego słowa będzie jeszcze mowa.

W wierszu bez tytułu (***) [*Nie wierzysz że obok twego ciała*], GG) ukryty podmiot wypowiedzi pyta poetę, czy wierzy w jej moc pramatki, życiodajnej siły władającej czasem i przestrzenią, wszystkim, co widzialne i niewidzialne na niebie i na ziemi, rodzicielki całego kosmosu i jego porządku:

Nie wierzysz że obok twojego ciała nosiłam
 pod sercem wszystkie pozostałe?
 A moje wody nie były bezbronną kroplą
 lecz źródłem oceanów trzymającym lądy na uwięzi?
 O tak w moim brzuchu mnożą się planety
 rosną strony świata
 lśnią wszystkie krajobrazy
 Moja ślina i język leczą rany miast
 Milczenie ułaskawia nienarodzonych
 Moje jajo jest kością wszystkich czaszek
 Moja macica jak korona równika błyszczy na skroni nieba
 Kolia piersi pasie przyszłe pieśni
 Czas to ja
 ojczyzna matek
 mleko światła

Matka jak alfa i omega, początek i los, dosłowne życie i duchowy kierunek nadany przez mowę, otwiera i zamyka świat poety. To jej fizyczny dotyk i śpiew (porównany do „ruchomego domu”, w którym daje się zamieszkać jak w psalmie) rodzi poetę i wpisuje go w przeznaczenie, to znaczy śmierć i – oczekiwaną – wieczność. Matka-pramatka nie kończy swego dzieła wraz z narodzinami ani nawet w momencie przejścia syna w dorosłość, ale – głównie dzięki słowu – rodzi człowieczeństwo syna i jego świat. Bo świat istnieje w słowie, a więc w słowie matki, która powtarza biblijny akt powstawania ludzkiego kosmosu przez nadawanie imienia widzialnemu i niewidzialnemu światu, a więc ludziom, zwierzętom i roślinom, lądom i oceanom, a nawet dalekim planetom.

We wzorowanej na Pieśni nad Pieśniami wizji matka jak oblubienica Boga jest władna rodzić krajobrazy i piękno, oswajać z cudownością i grozą wspaniałego, a przecież przeraźliwego świata, a przez to karmić poezję. Że „pieśń” przysłała – to sugestia, że jest poniekąd współautorem wierszy poety. Tak wielka jest potęga jej miłości, że zdolna jest nawet łagodzić ból zadawany przez Historię („moja ślina i język leczą rany miast”) samym biologicznym trwaniem i gestem (w tym wypadku gestem zwierzęcym, a więc najbardziej podstawowym, odruchowym, instynktownym, pierwotnym).

Czy Logos oprze się zwycięskiej Historii? Wiersze Polkowskiego dają taką nadzieję, choć wiara ta nie jest przemożna – stąd pojawia się w formie pytania. Ale jego natarczywość wskazuje na to, że matka się takiej wiary stanowczo domaga. Bo wiersz nie jest pytaniem, lecz nakazem ufności. Także czas – tym razem nie czas Historii, ale czas natury i kosmicznego ładu świata – pojawia się jako źródło nadziei, niemal transcendentnej, skoro w tle tej wizji matka posiada pewne przymioty Boga – Miłości, która wprawia kosmos w ruch. Miłość-matka-pramatka powiada w tym wierszu, że jest także matką czasu, a więc doczesności i rodzicielką światła. Biblijne aluzje i wzniosły, hieratyczny język delikatnie sugerują, że w jakimś sensie mowa jest nie tylko o wszystkich matkach, ale także o Matce Światłości – Bogurodzicy.

Mowa ojca

O ile matka, modelowana nieco na żywotne siły kosmosu (ale zawsze bardzo bliskie ojczystej ziemi i polskiej mowie), symbolizuje siły

przetrwania i pojawia się w kontekście nadziei, o tyle ojciec pojawia się w tych wierszach na tle Historii – demona zrodzonego w dziewiętnastowiecznej Europie, który od ubiegłego wieku rozszerzył swe panowanie na resztę świata.

Ojciec pojawiający się w *Gorzkiej godzinie* zawsze jest uwikłany w Historię, pojawia się jako jej uczestnik i ofiara zarazem, rozpięty między płonącym Reichstagem a Łubianką (***) [*Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu*], GG). Występuje nie tylko jako bezpośredni rodzic, biologiczny ojciec ze swoim osobistym biogramem (częściowo zbieżnym z rzeczywistością pozaliteracką), ale jako mężczyzna łączący całość rodzinnego i narodowego doświadczenia, po prostu Polak xx wieku. Zasadniczo reprezentuje rodzinne dzieje Polaków ze Wschodu – a konkretnie litewską gałąź rodu Polkowskich – stąd „Trwa twardo w spłowiących listach z sowieckiego łagru” (*Ortografia*, GG). Ten obraz wychodzi poza zwykłe ramy pejzażu drugiej wojny światowej, gdzie pojawiają się tylko Niemcy i Rosjanie, a słowo „ojciec” brzmi jak poszum litewskich lasów i trzynastozgłoskowiec *Pana Tadeusza* zarazem. A przede wszystkim zapisał się w pamięci jako stróż niezauważalnej już dzisiaj różnicy między dźwięcznymi i bezdźwięcznymi spółgłoskami, jak w wierszu *Ortografia* (GG). Wiersz ten przedstawia ginącą pamięć o zniszczonych przez Historię Kresach, wraz z ich obyczajem i losem, zaklętym w języku:

W dzieciństwie *ch* nieme i *h* dźwięczne wymawiałem jednakowo
 Ojciec pytał: jak można mylić głoski które brzmią inaczej?
 Chata – herbata powtarzał
 Słyszysz?

W ciszy, jaka zapada po tym pytaniu, słysząc dawno zmarłego poetę, który również nie miał nadziei na powrót do szczęśliwego świata młodości:

W takiej ciszy – tak ucho natężam ciekawie,
 Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!¹

Nikt nie woła, nikt nie pyta, nikt nawet nie zauważa, że zginął barwny i różny świat: świat polskich Kresów – gniazdo Kościuszki, Mickiewicza, Słowackiego i Piłsudskiego. Nawet jak podkreśla się litewskość Miłosza,

¹ A. Mickiewicz, *Stępy Akermanskie* [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1982.

to tylko z sielskiej strony Wielkiego Księstwa lub wypominając nacjonalizm Polaków. Modne jest dzisiaj powoływanie się na ubogacającą rolę wielokulturowości, ale jej miłośnicy nigdy nie przywołują wewnętrznego zróżnicowania samej polszczyzny i odmian regionalnych niegdysiejszego życia, form niesprowadzalnych do kulturalnej urawniłowki, ani nie wywołują zapomnianego obyczaju i mowy niedawnych przodków. Łatwiej jest – pod pozorem otwartości na „Innego” (koniecznie dużą literą!) – pomijać własne bogactwo, a miłość do własnej tożsamości piętnować jako „nacjonalizm”. A że jest to zwyczajna głupota i ideologiczne zacierzewienie, za którym czai się społeczna inżynieria – to inna sprawa². Ale poeta pamięta i chce przekazać, ocalić, choćby za cenę gorzkiej prawdy:

Cóż powiedzieć Ci mogę późny wnuku
wolność jak powietrze nie gasi pragnienia
Żeby żyć prócz pragnienia potrzebna jest wierność
bowiem groby dziadów nie jest łatwo znaleźć
i pochwałę powagi pogrzebaną w zgiełku

Łatwo wypowiedzieć słowo „wierność” i słowo „pamięć”, ale co konkretnego oznaczają te zalecenia dla poety? Głównym ich przedmiotem jest język. Nie darmo w tym wierszu znajdziemy aluzję do Miłosza, a słowo „słownik” – wbrew nastrojom szkolnych uczniów – obdarzone zostanie czułością.

Wysoka mowa Ojczyzny

W „przenajświętszej trójcy” Polkowskiego język jest niemal nieodróżnialny od ojca i matki, bo to przede wszystkim wyzwalczy piękna i przedmiot wierności, a nie pole podejrzeń. Poeta nie koncentruje się na zakłamaniu języka (jak czynili to swego czasu poeci Nowej Fali – niewiele starsi bracia), ale na jego godności i miękkiej sile. Nie znaczy, że pomija lub nie zauważa zagrożeń czy upodlenia, skoro „na ekranach komputerów i ajfonów / trzeszczy gruzlica ciszy”.

² Jedną z najgłębszych ran Polkowskiego jest pogarda „lumpenelit” dla własnej tożsamości i traktowania polskich wartości jako przeszkody dla nowoczesnego rozwoju Polski. Szczególnie wyraziście poeta wyraża się na ten temat w felietonach *W drodze do tożsamości* oraz *Dla Polski przeznaczono małość* (POLMM).

Na szczęście nie tylko kaleka rzeczywistość jest materią języka, o czym będzie jeszcze mowa, ale także wielka i piękna tradycja, która karmi polszczyznę starodawną mową Homera i greckich tragiców, mową Dawida i biblijnych proroków oraz katolickim szeptem łaciny. Kochanowski, Iwaszkiewicz czy Herbert (a także wielu innych, których nie sposób wymienić) nie mieli wątpliwości, że Polak ma dwie ojczyzny i że bez Śródziemnego Morza nie ma Polski, a także Europy. Polkowski poświęcił spory esej spuściźnie Zygmunta Kubiaka – tłumacza, eseisty i kustosza judeochrześcijańskiej tradycji w Polsce (*Europa to bezdomność*, POLMM). Łączy obu twórców nie tylko umiłowanie polszczyzny – bo to postawa zrozumiała w przypadku literata – ale wielkie zaufanie do jej zmysłowej i intelektualnej precyzji oraz bogactwa brzmień i tonów. Pochwała poniekąd jest wyznaniem z gatunku *ars poetica*, umożliwia więc lekturę opisującą także postawę Polkowskiego (*Europa to bezdomność*, POLMM):

Ta fascynacja miała przede wszystkim odzwierciedlenie w sposobie, w jaki sam używał umiłowanie brzmących słów. Z każdego napisanego przezeń zdania, frazy czy akapitu przebiega malarski i muzyczny pietyzm, spontaniczny zachwyt i pokorne uwielbienie dla brzmienia polskiej mowy, jej zdań równie precyzyjnych, co mieniących się bogactwem sensów jak mika górskich kamieni. [...] Niemal modlitewny stosunek do polszczyzny łączył się u Kubiaka z przekonaniem, że generalnie wysokiej kulturze przystoi mowa wysoka, a poezji – język odświętny. Poezja powinna używać liturgicznego języka, bowiem „dotyka przeczuć nie do opisanego przez filozofów”. Nie przypadkiem Kubiak jest autorem szkicu *Poezja Biblii*. Za śmiertelne choroby sztuki uważał egoizm, egzaltację, pogardę dla historii i zmielonego w jej żarnach ludu. [...] Zygmunt Kubiak, trzeźwy i osobny strażnik starej Europy, swój namysł i wysiłek poświęcał tylko wielkim tekstom. [...] Uważał, że tylko w nich zawarta jest nieskończoność sensów. Ludzie dążący do odsłonięcia tajemnicy i osiągnięcia pełni nie mogą przestać cierpliwie tych sensów poszukiwać. Tylko poszukiwanie i wędrówka ku nieskończoności pozwala na zachowanie kośćca dziedzictwa i odkrycia wskazówek, jak żyć.

Pamięci Zygmunta Kubiaka poeta poświęcił wiersz we wcześniejszym tomie, a zatytułowany *Hymn* (CIEŃ). Tytuł jest znaczący, bo wskazuje na wysoką formę pochwalną, wypracowaną jeszcze w starożytności, a używaną tylko wobec osób i wartości najwyższych, jak bogowie, ojczyzna czy zbawcze wydarzenie. Do tej śródziemnomorskiej tradycji Polkowski dopisał apostrofę z pochwałą uroczystego języka, zdolnego wyrazić i budować zarazem wzniosłość ludzkiego ducha:

Wysoka mowo

ty stwarzasz szorstki szlif koloru skrzydeł szczygła i szpaka
szafranowy szyfr piaszczystych łąch
obsypanych szczodrym szkliwem Wisły

ofiarny dym domostw na dachach Dominicznej Góry i rzeźbisz
wietrzny ludzki posąg według surowych reguł
gramatyki i stylu.

Obaj rozmówcy, to znaczy poeta-ofiarodawca i tłumacz przyjmujący dar, byli zgodni w swych przekonaniach na rolę odświeżonej mowy. Starożytni nie musieli pisać hymnów na cześć wysokiej mowy, ponieważ uważali, że jest ona naturalnym zjawiskiem, wyrażającym ich nieśmiertelne aspiracje i wielkość ludzkiego życia. Polkowski w swoim *Hymnie* tłumaczy, że bez wysokiej mowy nie byłoby *humanitas*, a krótki żywot ludzki zostałby wydany na żer ślepego przypadku, bez oczyszczającej mocy duchowego ognia. To ludzka mowa, ale nie byle jaka, lecz wzniosła i święta mowa, tworzy człowieka. To dzięki niej „mieliśmy prawo do wysokiej śmierci i jasnej / pamięci” – kończy swój *Hymn* Polkowski. Tłumaczowi całej spuścizny Kawafisa Polkowski dedykuje nie tylko wiersz, ale i solidarność w odpowiedzi na pytanie, „czy barbarzyńcy byliby jakimś rozwiązaniem?”. Obaj rozumieją się i bez aluzji do Kawafisa – ich zasadniczy sprzeciw wobec barbarii jest aż nadto oczywisty, podobnie jak gorzka konkluzja, że barbarzyńcy nie przyszli z zewnątrz cesarstwa kultury³.

3 Na cóż czekamy, zebrani na rynku? Dziś mają tu przyjść barbarzyńcy
Dlaczego taka beczynność w senacie? Senatorowie siedzą – czemuż praw nie uchwalą?

Dlatego że dziś mają przyjść barbarzyńcy,
Na cóż by się zdały prawa senatorów?
Barbarzyńcy, gdy przyjdą, ustanowią prawa.
[...]

Dlaczego wszystkich nagle ogarnął niepokój? Skąd zamieszanie? (Twarze jak-że spowaźniały). Dlaczego tak szybko pustoszeją ulice i place? Wszyscy do domu wracają zamyśleni

Dlatego że noc zapadła, a barbarzyńcy nie przyszli. Jacyś nasi, co właśnie od granicy przybyli, mówią, że już nie ma żadnych barbarzyńców.

Bez barbarzyńców – cóż pocniemy teraz? Ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem.

K. Kawafis, *Czekając na barbarzyńców*, tłum. Z. Kubiak [w:] *Znak po znaku. Antologia wierszy polskich i obcych z lat 1939–1991*, oprac. A. Badowska i in., Warszawa–Wrocław 1992, s. 344.

Dom i bezdomność

Dla ludzi pokroju Kubiaka czy Polkowskiego tak rozumiana kultura (polska i europejska zarazem) nie jest bezpieczna na wieki, a zagrażać jej może nie tyle „oścień” islamu (symbolizowany przez Moschea di Roma, czyli Rzymski Meczet), co własna słabość – porzucenie źródeł własnej tradycji. Europa – szersza ojczyzna – coraz bardziej niechętna jest sama sobie i skazuje się na „bezdomność”, bo w sensie duchowym przestaje być u siebie:

Pod gładką skórą greckich amfor
Nad białym blaskiem Jerozolimy
Błyszczą szkło mowy wskrzesza klągór
Wersety wietrzne wiecznej winy

Za garbem słońca klęczy Rzym
Tkwi oścień Moschea di Roma
Embrion Europy szepcze hymn
Lecz jego śmierć już jest bezdomna

Mówił poeta i szedł za nim
Złoty drapieżnik – cielec ciszy
A krzyk i czasu kurz pokrywał
Pustoszejący szlak polszczyzny

Wsiądź na osiołka ranny bracie
Ślad losu otul chustą wiotką
Niech wiatr osłoni dzieci pacierz
A serce śpiewa jak nieboskłon

Smutek aluzji do kulturowo martwej już *Ody do radości*, sprowadzonej do biurokratycznej formy unijnego hymnu, zrozumiały jest tylko dla tych, którzy przypominają sobie wiersz Fryderyka Schillera i jego głęboki sens. Powszechna „święta radość” z powodu „braterstwa ludów” pożerana jest przez złotego cielca interesów. „Złoty cielec ciszy” jest także symbolem zatrąty własnego dziedzictwa. Oto stan obecny Europy wobec marzenia romantycznego poety – marzenia, które ma formę modlitwy. Tylko że świętość wyparowała wraz z odrzuceniem wszystkiego, co było święte w starej Europie. Czy tak potraktowany poeta jest w stanie ocalić wzniosłość poezji i rzeczywisty los najsłabszych? Nie wiadomo. Poezja dysponuje bardzo słabymi możliwościami

ocalenia, niczym biblijna Maria, chroniąca małego Jezusa przed losem dzieci z Betlejem, albo miłosierny Samarytanin wiozący ranną ofiarę zbójców. Proste gesty opieki i solidarności – oto jedyny ratunek dla człowieczeństwa, jeśli współgra z pamięcią kultury. Mówi o tym poeta także w swoich esejach, które powstawały od jesieni 2013 roku do lata 2014 roku, a więc mniej więcej w tym samym czasie, kiedy powstawały omawiane wiersze (*Leczę się polszczyzną*, POLMM):

Człowieka buduje język i pamięć, ale tylko język wyszany z mlekiem matki jest skałą, na której można oprzeć stopę i zbudować dom. Pamięć jest pracownią pomocniczą języka. Zdobi stworzone przez język człowieczeństwo głębokim krajobrazem tożsamości. Fałszywa, leniwa lub nienawistna pamięć zatrzuwa treść naszej krwi, wysysa esencję sensu istnienia.

W Polsce, wobec Polaków, wśród Polaków trwa bezwzględna wojna o pamięć, o być albo nie być polskiej tożsamości, lojalnej także wobec łacińskiej tradycji. W tej wojnie ginie duch języka, zarażany nicością starych i nowych kłamstw, coraz bardziej samotny, bo pozbawiony oparcia w kojącej opowieści przodków. Skutki tej wojny tkwią we mnie jak cieriń w stopie albo astma w płucach. Leczę się nieśmiertelnie wolną polszczyzną, chronię się przed nimi w prawdzie polszczyzny. Dlatego wciśnięty w kąt surowego kościoła Kapucynów śpiewam z innymi pieśń Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary*.

I dalej poeta przywołuje jedną z najstarszych pieśni zapisanych w języku polskim – *Chrystus z martwych powstał jest* (1365), śpiewanych na Wielkanoc oraz prastarą kolędę *Anioł pasterzom mówił*, przetłumaczoną w XVI wieku z łaciny (*Angelus Pastoribus*).

Słabość i siła języka

Skoro jest tak źle, to czy należy zamówić pogrzebową liturgię w intencji polszczyzny? Wbrew narzekaniu wiara Polkowskiego w moc polszczyzny wydaje się niezachwiana. Zanim zwrócimy uwagę na dwa bliźniacze wiersze, dwie różne aranżacje na temat „polskie dorzecza słów”, warto zwrócić uwagę na swoiste *credo*, gdy mowa o próbie zakwestionowania tradycji w ogóle. Że jest ona zagrożona – Polkowski ostrzega uporczywie, stanowczo i na wiele sposobów. Jednocześnie ma jednak nadzieję, że niewstrzymany pochód awangardy i wola odrzucenia przeszłości nie są w gruncie rzeczy możliwe. To jakby sprzeczność, zawarta w wierszu *Ile razy można o Vermeerze?* (GG):

Chcieli zapomnieć o Vermeerze by na nowo zbudować świat?
 Jak to zrobią
 skoro język wbrew ludzkim pragnieniom
 pamięta zbyt wiele i natrętnie przypomina śmiertelne szczegóły:
 pobielane ściany dworu i czerwień tacek
 wyryte na ścianie celi światło wierności
 liturgię wody wielkiej i czystej
 rym i rytm losu podróżnika
 oliwę i sól księgi na której kobiety i mężczyźni
 kładą dłonie i głowy swoich dzieci.
 Bez nich można by było rodzić się codziennie na nowo
 i świętować odkrywanie siebie
 aż do wieczornej oczyszczającej śmierci.

Język jest nieśmiertelny, bo karmi się śmiertelnymi szczegółami, przemijającym czasem, jego wątłymi formami? Tak, odpowiada poeta i – aby nie było wątpliwości – dodaje, że nie tylko wysoka mowa czy potężne cierpienie polskiej martyrologii jest źródłem nadziei poety. Także zwyczajne, a nawet trywialne dopływy utrzymują jego żywotność i głębię. Polkowski w dwóch sąsiadujących ze sobą wierszach w tomie *Cantus* (***) [*Język żywi się zużyтым czasem*] oraz (***) [*Język tyje*] przywołuje ten ożywczy dopływ w sposób brutalny, z pełną świadomością weryzmu:

Język żywi się zużyтым czasem
 Zżutym życiem niedożywionych sylab
 pożywnym losem niedomówień
 intymnymi uniesieniami intonacji
 iluminacjami spółgłosek
 Boi się samotności więc z gliny
 cichnących modlitw stara się ulepić
 nowych ludzi
 Lepi ze słów zhańbionych zużytych lub zranionych
 z odpadów porzuconych przez poetów i ideologów
 z przemówień kłamców i wezwań tchórzy
 Każdego dnia powstaje nowy słownik
 jałowych kobiet nieznanych dezterów zmarnotrawionych synów
 w ich mgłę mrowi się tłum stronników milczenia

„Zużycie”, „zzucie”, „niedożywienie”, „nedomówienia”, „samotność”, „zhańbienie” lub „zranienie słów”, podobnie jak słowa „porzucone”, „przemówienia kłamców” i „wezwania tchórzy” – a więc język aż nadto kaleki – służy „ideologom”, „dezterom”, „marnotrawnym synom” i „jałowym kobietom” – to znaczy członkom sprzysiężenia na rzecz

unicestwienia języka jako żywej mowy porozumienia. Tymczasem materia języka, nawet jeśli podlegszego gatunku, jest lepsza od milczenia – teza ta pojawia się także w bliźniaczym wierszu, będącym wariantem na ten sam temat, przy czym milczenie pojawia się w postaci metafory potencjalnej śmierci języka jako „gruźlica ciszy”:

Język tyje
 żywi się przepastnym czasem
 piosenkami spółgłosek zapiskami sylab
 boi się śmierci i z wody swoich gadatliwych dzieci
 z piasku suchych słów stara się ulepić nowego Adama
 Nad jego trudem panuje pozbawiony płci i ust milczący satrapa
 leży na tłustym tronie i skinieniem wydaje ten sam wyrok
 odcięcia języka
 W willach obozach barakach osiedlach więzieniach i tancbudach
 na ekranach komputerów i ajfonów
 trzeszczy gruźlica ciszy
 Ale w łuszczącym się gwarze podmiejskich śmietnisk
 w spalonym słowniku wschodnich prowincji
 w intonacji kilku niewypowiedzianych zdań
 tli się imitacja buntu

Język tworzy człowieka i posiada moc powoływania go do życia. W tym sensie jest porównywany z biblijnym Stwórcą. Tę jego potęgę starają się wykorzystać manipulatorzy – demiurgowie i jednocześnie cenzorzy myśli – nowi „inżynierowie dusz”, jacy pojawili się po upadku komunizmu. Nowy satrapa działa na poziomie języka, starając się kontrolować mowę i narzucać ją społecznemu dyskursowi zgodnie z tak zwanym „duchem czasu”. Czas i język w poezji Polkowskiego występują wspólnie, choć nie posiadają podobnego charakteru. Język ma – zdaniem poety – komunikować nas nie tylko ze sobą, ale i z wiecznością. Nie może więc służyć ograbianiu z transcendencji, unieważnianiu sensu, kłamstwu czy zapomnieniu. Paradoksem (dzisiejszego) czasu jest „gruźlica ciszy”, a więc zakaźna choroba języka niesłużącego autentycznemu porozumieniu i wolności, mimo rozwijania technologicznie wyszukanych środków komunikacji. Myśl tę poeta wyraził także *expressis verbis*, odbierając Nagrodę im. Andrzeja Kijowskiego:

Słowo może być przyczyną początku człowieczeństwa i wypełniać jego treść tylko wtedy, gdy ożywia je wolny duch, gdy jest czyste pięknnością i wypełnione prawdopodobnym dobrem. Musimy jednak rozumieć, co się dzieje, gdy język podlega podstępnej degradacji, gdy odcina się kod kulturowy czyniący z niego

klucz do odróżniania piękna i brzydoty, dobra i zła, do budowania, odnajdywania i potwierdzania człowieczej tożsamości. Powinniśmy rozumieć, jakie są skutki zarażania języka przez przekupniów i polityków przemocą i fałszem. Mozolnego kształtowania mowy coraz bardziej prymitywnej, zimnej, stłamszonej, bojącej się własnych możliwości, nastawionej na skrót, nie na opis, na sygnał, nie na objaśnienie, na wrzask zamiast refleksji, byle jaki gest lub monosylabę zamiast opowiadania, równoważnik zdania w miejsce historii.

Co się dzieje z ludźmi, gdy język odzierany jest z pamięci, treści i melodii, które stanowią o jakości naszego człowieczeństwa, subtelności porozumienia z drugim człowiekiem, zrozumienia ludzkiego bytu i losu, które wreszcie pozwalają na poszukiwanie Boga. W takich okolicznościach może ogarnąć nas niewysłowione milczenie. Nicość języka pozbawionego ducha. Nicość, która nie musi wkładać bagnetów i może skradać się na łapkach kota wewnątrz każdego okaleczonego lub zdeprawowanego słowa.

Jeśli więc zakładamy, że żywy język stwarza człowieka, lepi go z gliny swojej pamięci, to nie ulega wątpliwości, że liturgią, według której celebrowała się człowiecza msza, jest poezja. I tylko ona może nas unieść ponad proch, dotknąć skrzydłem iluminacji, pozwolić na autentyczne uczestnictwo⁴.

Imitacja życia, opisywana za pomocą „piasku słów”, a więc słów pozbawionych mocy i prawdy, tworzy fikcyjne życie „nowego człowieka” (nie wiadomo już, po raz który jest to „nowy człowiek” kolejnej nowej ideologii), wyzute go z tradycji i pozbawionego pamięci, stojącego samotnie, bez osłony, w obliczu „przepastności” czasu teraźniejszego, który nie zna jakiegos „przedtem” i „potem”, a nade wszystko wobec czasu wydziedziczonego z wieczności.

Polska Polkowskiego

Przenikanie się symbolicznych ról powoduje, że matka i mowa, poezja i miłość, pamięć i czułość dotyku, Ojczyzna i polszczyzna występują zamiennie i tworzą związek nierozzerwalny – jedyną osłonę przed żarłocznością tak rozpoznanego czasu i słowa. To im poeta zawdzięcza ocalenie:

To co mi dałaś z ust mi pij
Smoły i miodu szept królewski
Sieroce czołno stukot mgły
I czarny obrót słów niebieskich

⁴ *Czy poezja ocala?* – tekst wystąpienia z okazji wręczenia Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego w Pałacu Rzeczpospolitej w 2010 roku (maszynopis).

Tym co mi dałaś nakarm czas
 W pieleszach pulsu ocal miłość
 W chuście słownika ukryj nas
 Kłam że nikogo tu nie było

Ostatni wers przypomina, że ani życie, ani Ojczyzna to nie jest *hortus conclusus*, średniowieczny „rajski ogród”, ukryty w zaciszu bezpiecznego zamku czy klasztoru, ale że nieustannie narażane jest na obecność Zła – nieproszonego gościa. Bo czas jest w tym tomie poezji naznaczony Historią, a więc niewyobrażalnym Złem. A jeśli jest inaczej – poeta nie omieszką o tym poinformować. Wiersz *** [*W mojej epoce już wymieram*] (GG), którego lekturę przedstawiłem w kontekście osłaniającej potęgi macierzyństwa, można czytać także, mając na uwadze ojczyznę-polszczyznę. Drugie zwrotki tych wierszy są bliźniaczo do siebie podobne:

Choć żywe słowa śnią w niebiesiech
 Konnica nocy karmi ogień
 Pod piersią matki jak w bezkresie
 To ocaleje co zapomnę

Uderza opozycja: matczynego języka i obecności Zła. Zło w języku objawia się w postaci skarleń, kłamstwa, manipulacji, „policji myśli”. Zmysłowa polszczyzna, która pracowicie nazywa i opisuje rzeczywistość, wyraża zagadkę losu i opiewa urodę świata – wymaga ocalenia. Także przez własny wkład w jej rozwój. Ideolodzy, kłamcy i tchórze niszczą „górność mowy”, jej brzemię miłości, boski majestat, królewską potęgę i ducha swobody, a także mowę niską, ale przystającą do rzeczywistości. A poeta liczy na to, że to, co zatraci w języku, wkładając do niego swój oryginalny wkład – właśnie ta część ocaleje i przeniesie go w poza-jednostkowy czas kultury. Na tym polega paradoks nieśmiertelności twórcy, którego narzędziem jest mowa: to zostanie po nim, co odda polszczyźnie.

Czytając kolejne tomiki autora *Gorzkiej godziny*, możemy dojść do wniosku, że nazwisko Jan Polkowski brzmi jak „nazwisko znaczące” z jakiejś sztuki Aleksandra Fredry i oznacza tak zwany „charakter”, niby Pan Jowialski, Cześnik Raptusiewicz, Rejent Milczek i tak dalej. Bo Polkowski jest „chory na Polskę”, jak powiedzieliby szyderycy, albo jest jej kochankiem, jak autor zbioru esejów *Polska, moja miłość* zapewne wolałby sam siebie określić. Nie znaczy to, że Polska odmieniana jest

tu przez wszystkie przypadki – przeciwnie, w tym tomie nie pojawia się ani razu – ale wszechobecna jest jej historia, spojona z osobistym i rodzinnym przeżyciem.

Wbrew Lechoniowi, który u progu niepodległości wołał: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę” (*Karmazynowy poemat. Herostrates*, 1920), żywiąc płonną nadzieję, że w końcu opuści nas Historia, w twórczości Polkowskiego to Polska, jej tragiczne dzieje i zagrożona przyszłość, jest zasadniczą treścią wierszy i prozy⁵. Zresztą Lechoń dwadzieścia lat później na emigracji przeżywał gorycz przegranej i zamiast nowojorskiej wiosny spotykał zniewoloną Polskę. Wbrew marzeniom o uwolnieniu się od serwitutów narodowych wiersze Polkowskiego traktują pory roku jako polskie pory roku, a miesiące mają znaczenie nie tylko w kalendarzu, ale w polskim kalendarzu. Im bardziej potencjalni czytelnicy tomów: *Cantus* (2009), *Cień* (2010) czy *Głosy* (2012) chcieliby poczuć się wolni od presji Historii, tym bardziej poeta zarzuca na nich pajęczę sieci wspólnych wspomnień, uniemożliwiając ucieczkę. Zresztą, czy można zaprzeczyć, że nie da się „Żyć tylko w pojedynczym losie / rozpoznanym do nudnego bólu?”. Już drugi raz cytuję to pytanie z tomu *Cień*, a poeta odpowiada sam sobie po kilku wersetach (*** [Żyć tylko w pojedynczym losie], CIEN):

Jednego nie mogę uniknąć
 losu matki i ojca.
 Próbowałem uciszyć wzburzony tłum popiołów
 wcielić w inne zdarzenia ich żarliwy gniew.
 A wiosną chciałem ciszę nie nicość zobaczyć.
 Wśród lat nienarodzonych i upadłych epok szukałem
 klimatu który sprzyja prostej liturgii miłości
 uprawie tkliwych wspomnień
 dystychom czerwcowych przysiąg.

5 W tym miejscu warto zwrócić uwagę na interpretacyjne nieporozumienia i „powszechne złudzenie”, dotyczące polemiki Świetlickiego z Polkowskim, o czym pisze Dariusz Pawelec, przywołując pokoleniową dyskusję na temat serwitutów narodowych w polskiej literaturze, rozpoczętą wierszem *Dla Jana Polkowskiego* (patrz w tym tomie s. 89). Przyjmując argumenty Pawelca, że w wymienionej polemice (z 1988 roku) wiersz skamandryty nie jest kontekstem, ale w poezji Polkowskiego jako całości, a zwłaszcza pisanej po wielkim powrocie, można się dopatrzeć postawy ideowej sprzecnej z oczekiwaniem Lechonia z *Herostratesa* czy Słonimskiego z *Czarnej wiosny*.

Tom *Gorzka godzina* cały utkany jest z miłości do rodziców, a polskość opowiada o sobie miłością do słowa – a więc przeznaczenia poety – i ukochaniem tych, którzy byli jego najważniejszymi darczyńcami. Zarówno wypowiedzana miłość, jak wiara w moc poetyckiej mowy przełamują tragizm historii i wplatają silną nutę nadziei w wiersze Polkowskiego.

PROZA

Krzysztof Koehler

Tropienie śladów

Czy to opowieść o Polakach? Polsce? O naszej tożsamości jakoś między zsovietyzowanym Polakiem, Żydówką, Niemką i Rosjanką rozpiętej? Zatem jeśli rozmawia się w *Śladach krwi* o naszej historii, to raczej rozmawia się o tożsamości i czyni się to nad wyraz przenikliwie.

1.

Mottem do *Śladów krwi* Jana Polkowskiego jest cytat z *Podróży Trzech Króli* T.S. Eliota: „Dokąd wiodła nas droga – Ku Narodzinom czy Śmierci?”¹. Jedno skromne pytanie, które podsumowuje w wierszu angielskiego poety wyprawę w nieznane trzech mędrców wędrujących za gwiazdą. Wiadomo z wiersza Eliota, że to jest podróż na wyniszczenie: autor *Ziemi jałowej* pokazuje tę drogę jako marsz ku zakończeniu jednej formy życia i być może pozyskaniu nowej, chociaż ta nowa forma jest mgławicowa, niepewna, a przede wszystkim łącząca się z jakimś rodzajem wygnania mędrców z ich własnej ziemi, kultury, domu, zwyczajów: zapewne z pewnym rodzajem cierpienia. Całkiem sporą jego ilością.

Może właśnie z tego powodu, że powieść jest opisem pewnej drogi, takie motto sobie Polkowski wybrał? Drogę (i dziejącą się w psychice bohatera, i całkiem dosłownej podróży w przestrzeni ona dotyczy) ową przechodzi Henryk Harsynowicz. Od punktu A: z Kanady, z pewną wiedzą na temat siebie (swojego pochodzenia, historii, przeszłości), do punktu B: do Warszawy czy potem Trójmiasta z pewną, wzbogaconą, nową wiedzą na temat samego siebie (swojego pochodzenia, historii, przeszłości).

¹ T.S. Eliot, *Podróż trzech Króli* [w:] J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, tłum. tenże, Warszawa 1997, s. 305–307.

Z pozoru wydaje się to niemożliwe; każdy z nas jest wszak pewnym „składem” przeszłości, destylacją tego, co w nas osadzone przez geny, i sumą doświadczeń, z których większość ulega z czasem zatarciu, ale które się jednak w jakiś tam sposób tajemniczy przyczyniają do tego, że jesteśmy tym, kim jesteśmy.

Powyższe prawidło dotyczy na pewno jednostek; nie jestem do końca przekonany, czy dotyczy też wspólnot większych: rodzina ma zapewne jakąś swoją tożsamość determinowaną genami, ale wcale nie jestem pewien, czy większa rodzina, owa rodzina rodzin, czyli „więzy krwi”, mają podobne zakorzenienie?

2.

Naród to wspólnota kulturowa, nie etniczna. To wydaje się prawdą, która dzisiaj niepodzielnie rządzi naszymi umysłami. Jeśli człowiek pozwoli sobie na myślenie inne (a nawet tylko na jakiś rodzaj wątpliwości), zaraz przywoływany jest do porządku (często czyni to jego wyszkolone kulturową tresurą superego, najdoskonalszy kontroler zaszczerpiany w nas przez edukację i różne formy społecznej perswazji) hamulcami w rodzaju: nie myśl tak, bo konsekwencją będzie rasizm, nacjonalizm, skąd droga otwarta do faszyzmu. Naród jest wspólnotą kulturową.

Ale co, gdyby jednak można było pomyśleć, że jest troszkę inaczej. Czyli, że naród to taka większa rodzina, jednak połączona więzami krwi, małeńkimi, drobniutkimi, prawie w zaniku naczynkami łączącymi się z... czym? Z fizycznymi istnieniami poprzedników? Praszczurów? Bezpieczne niebezpieczeństwo tej myśli – prowadzonej konsekwentnie – i tak wywiedzie nas na jasne płaskowyzę wprost w objęcia naszych Pierwszych Rodziców, czyli właściwie działa uspokajająco: pierwotna macierz dotyczy nie Polaków, Niemców czy Żydów, ale całej ludzkości.

Ale co wynika z tego, że się jest częścią rodziny? Słyszymy o więzach krwi, mówimy krew nie woda, często w formie apelu o podjęcie działań. Poczujemy się do wspólnoty. Podobnie jest z rodziną większą, czyli wspólnotą pochodzenia, która nałożona na – czy w dyfuzji z – wspólnotę kulturową, tworzy tożsamość wspólnotową. Od razu może warto dodać: tożsamość czy więzy kulturowe jako nieodłączny składnik wspólnotowości ma potencjalną moc inkorporacyjną. Do rodziny wszak można przyjąć innych, obcych, inkorporować, czyli nadać

im statut wspólnotowy. Nie musi zatem prowadzić myślenie o takiej jedności do odrzucania innego, wypychania go. Znaczenie ma tu akt woli. Wolna decyzja przyjęcia ze strony tego, kto chce dojść z zewnątrz, i tego (tych), kto (którzy) decydują się na przyjęcie do rodziny.

Żadna to teoria, przecież tak dzieje się wtedy, kiedy następuje ślub dwojga ludzi. Jak wiemy, nie zawsze odbywa się to bez większych lub mniejszych komplikacji. Piszę o tych oczywistościach dlatego, że czytam, staram się zrozumieć, co ma do powiedzenia Jan Polkowski, opowiadający o dziejach życia pewnego człowieka.

Owego Henryka Harsynowicza.

3.

Nikt nie żyje w próżni, zatem Henryk jest częścią ludzkiej, wspólnej nam historii. To pozwala autorowi snuć opowieść szeroko: od lat 40. minionego wieku – gdyby tylko chciał, mógłby zacząć zapewne znacznie wcześniej – aż po czasy absolutnie nam współczesne. Kawał historii, spory szmat wspólnych nam wydarzeń, do których poprzez wspomnienia bohatera i samoczynne niejako przywołania zdarzeń przez narratora jesteśmy jako odbiorcy zaproszeni.

Owo poszukiwanie tożsamości (właściwie wątek jest prosty: bohater zmuszony jest przez to, że nie ma dokumentów, wikłać się coraz głębiej w przeszłość, co stopniowo odkryli mu prawdę o nim samym) wskazuje na oczywistą, ale – kiedy uświadomioną – jakże przejmującą konstatację, że nasza historia (nasza tożsamość, która fundowana jest i na wpisanym szyfrze, i na pochodnych doświadczeniach) to historia innych.

Ich udział w naszej tożsamości jest ogromny, nie tylko z perspektywy immanentnej – nas samych, ale też z perspektyw zewnętrznych wobec naszej egzystencji – ci, co nas oceniają, widzą, w jakiś sposób starają się (lub nie) nas zrozumieć. Oszacować nasze postępowanie czy po prostu zapamiętać nas jako jakąś tam część swojej opowieści. Swojej własnej narracji umieszczonej w dziejach. Może ktoś, czytając te słowa, uznać je za banały, proszę jednak, by owe banały wypowiedane przez czytelnika nie obciążały autora powieści.

On zaproponował dosyć ciekawe ujęcie – niejako na progu książki, po otwarciu, otrzymujemy wizerunek człowieka „wypalonego”, skończonego, zamkniętego. To bohater na starcie powieści. Ktoś, kto

całkiem niesymbolicznie został usunięty poza swoją rodzinę (z żoną się rozwiódł, syn wypowiada mu swe synostwo, które, jak się okazuje, i tak było wątpliwe, córka, która zaszła w niechcianą ciążę, wprowadza ojca w plan pozbycia się dziecka, jakby chciała igrać z marzeniem Henryka o przyszłości zamkniętej w życiu następnego pokolenia); ktoś, kto w jakiś tam sposób też za swoim przyzwoleniem został wyciśnięty z Polski w czasie stanu wojennego i teraz dogorywa (dożywa?, wszak wciąż oddycha, je i myśli) w mrocznym pokoju w Kanadzie.

I w tym właśnie stanie, w tym momencie, który – powtarzam – jest progiem, od którego odbija się narracja, otrzymuje bilet lotniczy do ojczyzny wraz z informacją, że ojciec zostawił mu ogromny majątek.

4.

Czym jest to, co zostawia nam po sobie ojciec każdego/każdej z nas? Możecie sobie tego nie nazywać dziedzictwem, ale fakty pozostają faktami. Zatem konfrontacja z przeszłością i poszukiwanie danych o sobie zostają wymuszone koniecznością przejścia spadku. Zostawiam na boku cały polityczny, acz interesujący i niezwykle wciągający, wątek narracji Polkowskiego. Jest w tej powieści on taki, jaki powinien być, czyli zawikłany, mocno wiążący jednostki w *polis*, niejasny, posklejany z różnych interesów i perspektyw złożony, niejednoznaczny.

Skupiam się na podstawowej warstwie tej opowieści. Czy Henryk dostał od losu możliwość wszczęcia się powtórnie w tożsamość wspólnotową? On, wyrutek czy raczej: on, odrzucony przez rodzinę i chyba jednak – wspólnotę, rodzinę rodzin?

Symbolicznym (a może jednym twardorealnym?) ekwiwalentem tego wszczęcia może być zapewne poszukiwanie dokumentów uzasadniających przynależność do wspólnoty: aktu urodzenia, świadectwa ze szkół, śladów w dokumentacji zgromadzonej w archiwum. Czegokolwiek, co zostawiałoby materialny ślad istnienia we wspólnocie. Niematerialny ślad jest: ktoś go pamięta, ktoś aż nazbyt dobrze go sobie przypomina, jest, istniał, ma pewne dzieje nie tylko w świadomości (pamięci) swojej, ale też w świadomościach innych ludzi (bliźnich).

Lecz coś niepokojącego przez to wszystko się przejawia. Coś jakby nawet groźnego czai się w tej podróży Henryka do zdobycia nie tylko zaświadczenia o istnieniu, ale i samego istnienia. I wcale nie mam na

myśli owej grupy beneficjentów-przyjaciół-ojca, w pewnym momencie zacieśniającej obławę na Henryka i jego wspomnienia; mogą wiele, mogą wszystko, mają wysokie umocowania polityczno-policyjno-biznesowe. Chodzi mi bardziej o przepaść, która coraz mocniej rozwiera swe szczęki przed (za?) bohaterem: ona jest jak obława, która istotnie zacieśnia swój krąg.

Czy na pewno wszystko o sobie wiecie? Ale może to jest źle zadane pytanie. Przecież każdy z nas wie, kim jest, z kim płynie nasze życie, z kogo to życie się zrodziło, i jeszcze może, kto stał jeszcze wcześniej przed pokoleniem naszych rodziców. Często jednak jest (albo zdarza się), że to jest tylko pewna uspokajająca narracja.

Polkowski stosuje chyba pewien zabieg intrygujący. Jego narrator, relacjonujący opowieść o Henryku, sprawia takie wrażenie, jakby wiedział wszystko, jakby dzielił się z nami pewnością, że wyczerpał, oświecił i objaśnił najtajniejsze szczegóły z biografii bohatera; że powędrował z nim aż po historię babci Salci, wujka Stasia, ojca, biologicznej i niebiologicznej matki; natomiast pod sam koniec opowieści autor zastawił na niego pułapkę. Z ust bowiem owych ludzi mających wpływ dowiadujemy się o zupełnie do tej pory zakrytym przed czytelnikiem, który „już wreszcie, tak jak i Henryk, a jak się okazuje, wydaje mu się, że tak jak Henryk” wszystko wie (o nim tyle bowiem „zdradził” mu narrator); dowiadujemy się o pewnym bardzo znaczącym szczególe, który trochę inaczej, groźniej, oświeca całą tę opowiedzianą historię. Od tej strony, której nawet nie mogliśmy sobie wyobrazić, skoro tyle (wydawało się nam, że wszystko!) już wiemy.

5.

Zaskoczenie! Wszechwiedzący narrator wszystkiego nie wie. Henryk – jak to się stało? – wymyka mu się, a w końcu (powieści) wymyka się do tego stopnia, że ginie z kart powieści, uwalnia się, myli tropy, zostawia niby jakiś ślad, pozwala snuć domniemania, ale niknie! Nie ma go! Uciekł! Bohater, który uciekł spod władzy wszechwiedzącej narracji!

Tak. Polkowski zostawia swego czytelnika w osłupieniu. Osłupienie to ma jednak wartość niezwykle dydaktyczną: uczy pokory i analitycznej podejrzliwości adresowanej do naszej rzekomej pewności: że wszystko wiemy. Rzeczywistość jest większa, zaiste, przerasta nasze rozumienie,

może stąd powieść kończy ten niezwykle, ogromnie uderzający okres (ŚLAD 437):

Nie odrywała wzroku od pustawego placyku wewnątrz kwartału luksusowego osiedla. Obok piaskownicy, otoczonej gładko wystrzyżonym trawnikiem, młode matki leniwie rozmawiały ze sobą. Kątem oka obserwowała kilkuletnie córki, które szczebiocząc, układały troskliwie lalki w wózkach. Gołębie odpoczywały. Z parapetów, które ginęły w objęciach cienia, przelatywały na te maźnięte niewyraźnie plamami wczesnego słońca. Krępy listonosz, dźwigając na ramieniu coraz chudsza torbę, krążył zapamiętałe między klatkami schodowymi jak uderzona mocno bilardowa kula. Wysoko na balkonie powiewał czerwony sztandar powieszony na żyłce dziewczęcej sukienki.

To wszystko, tyle zostało, co poddaje się widzeniu i co jest zarazem wciągającą zagadką, bo przecież za „czerwoną dziewczęcą sukienką” kryje się kolejna, nieskończenie rozrośnięta historia, czyli tajemnica.

6.

Czy to opowieść o Polakach? O Polsce? O naszej tożsamości jakoś między zsowietyzowanym Polakiem, Żydówką, Niemką i Rosjanką rozpiętej? O naszej ukrytej przed nami tożsamości. (Jak to? Jak możemy nie wiedzieć, kim jesteśmy? Jak może tego nie wiedzieć sześćdziesięcioletni bohater?)

Zatem jeśli rozmawia się w *Śladach krwi* o ostatnich kilkudziesięciu latach naszej historii, to raczej rozmawia się o tożsamości i czyni się to nad wyraz przenikliwie i bez żadnej ulgowej taryfy. Narrator „mówiący za Henryka” jest na tyle chwilami ironiczny, na tyle złośliwy, na tyle wielogłosowy (Polkowski pozwala mu przemawiać różnymi językami, różnymi kodami naszej rodzimej kultury; mamy i przenikliwą wycieczkę w język-świadomość pracowników archiwum, mamy ekskursję w rejony świadomości młodej z małego miasta, a nawet dowódcy policji/milicji w czasie przemowy do swoich podwładnych), na tyle wielowymiarowy, że należy widzieć w tej zamierzonej rozległości głosu pisarza poważny komunikat: mamy powieść, z lekturą której w pamięci możemy poważnie dalej rozmawiać o nas samych, dzisiaj w kontekście naszej przeszłości, w kontekście naszego wciąż poszukiwania zakorzenienia wspólnotowego w rzeczywistości. O ile oczywiście zakorzenienie wspólnotowe istnieje, a nie jest jakimś typem wymysłu miłośników uniwersaliów.

Artysta jednak nie używa w swej sztuce uniwersaliów. Jak przystało na rasowego epika, jest blisko pojedynczego ludzkiego losu. Uniwersalia budują jego czytelnicy, zastanawiają się nad ukrytymi sensami dzieła. Jeden z nich, podpisany niżej, razem z „opuszczonym” narratorem wpatruje się w ową czerwoną sukienkę zawieszoną wysoko nad ziemią na żyłce i zastanawia się nad swoją wątplą i fragmentaryczną wiedzą. I nad mocnym, silnym wezwaniem, imperatywem poznania prawdy, które z tej książki się wyłania. Tak, poznania prawdy. Bez względu na cenę.

„Dokąd nas wiodła droga – Ku Narodzinom czy śmierci?” – pytają, jednak wszak mimo wszystko zmierzający za gwiazdą, eliotowscy mędracy. Ten imperatyw, konsekwencja działania i jednak swego rodzaju nieustępliwość w drodze do poznania wydają mi się w *Śladach krwi* najważniejsze.

Andrzej Horubała

Święto literatury

„Jeżeli zwariowałem, nie mam nic przeciwko temu, pomyślał Moses Herzog”. Pamiętacie ten rozkoszny początek powieści Saula Bellowa? I dalej:

Niektórzy ludzie uważali, że ma hyzja i przez jakiś czas sam podejrzewał, że nie wszystko jest z nim w porządku. Teraz jednak, chociaż nadal zachowywał się dziwnie, myśli miał jasne, był pogodny, ufny, silny. Coś go opętało i pisał listy do wszystkich możliwych osób na świecie. [...] Zagrzebany na wsi, pisał niezmordowanie, fanatycznie – do gazet, do znanych osobistości, do przyjaciół i krewnych, a w końcu do zmarłych, do własnych, nikomu nieznanym zmarłych i do wielkich zmarłych...

To było otwarcie niesamowite, dynamiczne, wprowadzające osobę, której nie sposób nie polubić, rozedrganą, histeryczną, z mózgiem pracującym na zwiększonych obrotach, przekraczającym barierę bezpieczeństwa, grożącym rozpadem albo odkryciem na miarę Nobla. Bellowowi rozwibrowany *Herzog* przyniósł Nobla.

Podobną przypadłością dotknięty jest bohater debiutanckiej powieści Jana Polkowskiego. Też pisze listy. Też chce zmienić świat. Henryk Harsynowicz, mieszkający w Toronto solidarnościowy emigrant, także opuszczony przez najbliższych, oszalały z nieszczęścia, ale na inny, depresyjny sposób, zabiera się do poprawiania książek, które mieszcząc się w paru pudłach po bananach, mają być elementem jego wielkiego projektu wszechświatowej zmiany:

Na przełomie wieków Henryk doszedł do wniosku, że jeśli świat ma dalej istnieć, to warto właściwie zrozumieć jego doświadczenia, skorygować używane w fundamentalnych dyskusjach argumenty, a także przeanalizować plan dalszej wędrówki. [...] Zaczął jednak ostrożniej, od drobnych wprawek na poziomie faktograficznym i stylistycznym. Zaplanował korekty mniej ważnych pozycji ze swojego kanonu lektur. *Lalkę* z oderwanego od realiów melodramatu przekształcał

w powieść pełną drobiazgowego realizmu. Uwzględnił atmosferę i prawa prymitywnej rusyfikacji, bicia dzieci i podrostków za używanie języka polskiego, opisywał przesywający mózg zgrzyt podków kozackich patroli o brudny bruk warszawskich ulic i trotuarów, samobójcze poniżenie w stosunkach z przekupnymi zachłannymi czynownikami, hołotę pośledniego sortu, zesłaną do Polski, by się szybko spasała i obłowiała, duchotę rodzinnych narad, podczas których rozważano wydanie obywatelskiej córki za moskwicina, żeby reszta rodziny mogła się przy tym pożywić, a przynajmniej przetrwać. Musiał ze wstrętem wnikać w źródła aprobaty dla zaprzaństwa i donosicielstwa, zwłaszcza tych, którym nie przetrącono karku knutem, ale łaską pańskiego stołu. Docierał do fundamentu upadku Królestwa – peryferii skośnoookiego, barbarzyńskiego imperium, gdzie jada się surową koninę i w ramach dyskusji wylupia przyjaciółom oczy. [...]

Po poprawkach to miała być zupełnie inna książka, a najwspanialsze w polszczyźnie wcielenie pisarskiego samookaleczenia i samoograniczenia zbliżyłoby się do twardej rzeczywistości i przestało odgrywać swoją kastracyjną rolę.

Listy do pisarzy z propozycjami poprawek składa w pudełku po półbutach, nieświadom, że niebawem zostanie oderwany od swoich wariackich przedsięwzięć i wezwany do kraju, gdzie przewodnikami po rzeczywistości będą inne pudełka, choćby po czekoladkach z napisem: „22 Lipca d. E. Wedel”, zawierające listę tortur z aresztu na Rakowieckiej, spis oprawców, relacje z wywózek i ucieczek...

Ale przecież projekt nadpisania na *Lalce* zupełnie innej powieści, mrocznej, przerażającej, prawdziwej, nie jest takim sobie, ot, rzuconym od niechcenia konceptem – to wizja literatury, jaką chce zrealizować w swej książce Jan Polkowski, pokazując bez znieczulenia stan rozpadu i niewoli, w jakim znaleźli się Polacy i Polska. I tak jak poprawiona *Lalka* miałaby mało wspólnego z sentymentalną opowieścią o późnej miłości kupca-kolaboranta, tak i świat, który chce przedstawić Polkowski, niespecjalnie jest zgodny z pastelową wizją współczesności.

Oto los naszego zbliżającego się do sześćdziesiątki zgorzkniałego bohatera, starszego przecież o kilkanaście lat od Stanisława Wokulskiego, zostaje cudownie odmieniony. Jest bogactwo, jest moc, jest wyzwanie. Nagle, w pierwszej dekadzie XXI wieku, pozbawiony nadziei i złudzeń Henryk Harsynowicz zostaje wyciągnięty z depresji i wciągnięty w scenariusz bajecznego mitu: abnegat, prawie kloszard, życiowy przegraniec dostaje wielki skarb. Skarb-spadek, któremu towarzyszy zadanie prowadzące do samopoznania. Na swej drodze będzie musiał dotrzeć do prawdy o samym sobie i zmierzyć się z nią, zrozumieć świat, odnaleźć bliskich, podjąć wyzwanie.

To, że mit ten każe nam odbyć podróż w czasie do dni rzezi wołyńskiej, odwiedzić ubeckie kazamaty, zobaczyć oczyma kobiet prawdę o nadejściu Armii Czerwonej, wpaść do nowocześnie, acz ascetycznie umeblowanych gabinetów z cudowną panoramą na Warszawę, w których dawni oficerowie służb decydują o współczesności, to oczywiście specyfika naszego kraju i trudna prawda o naszych losach, które do brotliwej bajki nie przypominają.

Na razie jednak czytamy pierwszy rozdział, w którym pisarz proponuje czytelnikom całkiem jawnie pakt. Rzuca mu przed oczy wysmakowaną językowo, niedającą się pochłonąć jednym haustem prozę, pełną subtelnych smaków i aromatów, brzmień, obrazów oraz literackich aluzji, i zaprasza do nowej przygody: za cenę złamania czytelnicznych nawyków, zostawienia gdzieś zwyczaju pospiesznego pożerania literackich półproduktów możesz obcować z pięknem.

Już pierwszy akapit określa dość wyraźnie cenę, jakiej żąda twórca za wspólną podróż. Tą ceną jest skupienie, zmiana tempa, rytmu, oddechu.

W blakłym blasku miejskiego zmierzchu siwiejący mężczyzna tkwił nieruchomo w sfatygowanym fotelu. Drzemał, marzył lub nie żył. Kurz kłębił się nad jego głową w płamie fioletowego światła, które docierało do pokoju z pulsującego nerwowo neonu pralni chemicznej, mieszczącej się na parterze, po drugiej stronie ulicy.

Ha! Jeden z najwybitniejszych poetów współczesnych, naśladowany i nienawidzony przez młodych, próbuje teraz bezczelnie narzucić nowy ton prozie polskiej, ustawić jej głos, pokazać, jak należy pisać i o czym. Z dumą graniczącą z pychą rzuca w twarz polskiej literaturze współczesnej mocne oskarżenia, gdy jego bohater przegląda zawartość swojej biblioteczki z pudeł po bananach:

Nowej książki Harsynowicz nie kupił od dwudziestu lat, nie tylko ze względu na szczupłość funduszy, ale przede wszystkim z powodu braku zaufania do współczesnych autorów, którzy, jego zdaniem, wyróżniali się czymś więcej niż tylko brakiem osobowości i niechlujstwem językowym. Wyraźnie drażniły go dość solidne dowody, że ci niekiedy zdolni ludzie nie czytali niczego poza własnymi utworami.

Ale przecież cena sugerowana przez pierwszy rozdział powieści nie okazuje się aż tak wielka. Polkowski, choć wierny obietnicy wysokiej jakości języka, choć z pietyzmem traktujący partie opisowe, funduje nam opowieść z wątkiem sensacyjnym, z umiejętnie, stopniowo odsłanianą

tajemnicą, a przy tym gra na bardzo wielu instrumentach, próbuje różnych stylów narracji, bawi się niczym debiutant i w euforii testuje groteskę oraz pastisz, powściągliwy patos i sentymentalne wzruszenie, czasem tylko mnoży – aż do barokowego przesytu – kunsztowne, oparte na odległych skojarzeniach metafory, każąc wyhamować, zmienić kierunek i pokonać naszej wyobraźni wielkie przestrzenie. Jest w tym poetą.

Nie jest przy tym wcale takim znów pisarzem osobnym – słychać w jego opowieści głosy wielu: i wczesnego Andermana wraz z lingwistycznym Barańczakiem, gdy przedstawia nam protokół z posiedzenia Podstawowej Organizacji Partyjnej czy gdy zabiera nas na dziwny wyimaginowany wiec pod Pałac Kultury i każe spotkać się z tajemniczymi, z kolei jakby wyjętymi z powieści Tadeusza Konwickiego recytującymi wiersze posłańcami.

Słychać echo książek jego rówieśników, gdy mnoży nakładające się na siebie doniesienia agencyjne, rozszerza perspektywę, produkuje prawdziwą kakofonię serwisów, pokazuje symultaniczność megazjawisk. Gdy broni się przed publicystycznym zgrzytem, tworząc przedziwne melange, szydercze skróty, tak jak przykładowo ten o ambasadorach zachodnich, którzy przypatrując się polskiej solidarnościowej rewolucji, zerkali nerwowo na zegarki, nie mogąc skupić się na widowisku.

Musieli wyjść przed końcem spektaklu, gdyż śpieszyli się na bankiet do ambasady sowieckiej, gdzie obzerano się kawiozem z okazji kolejnej rocznicy wymordowania w Katyniu zachodnioeuropejskich Żydów przez polski episkopat.

Nie tylko przecież ciągi zawieszonych pytań oraz olśniewające opisy krajobrazów, nieba, pogody i powietrza stanowiące rzeczywiście *spécialité de la maison*, ale i dziwaczne słowotoki napotykanych wraków ludzkich, w których prawie tak jak u Masłowskiej pomieszanie językowych kompetencji i bełkot zderzający odmienne idiolekty jest drogą do oddania prawdy o współczesności.

Kipią *Ślady krwi* od różnych ujęć, od różnych literackich aluzji, polemik. Polkowski wchodzi do głów innych ludzi, odtwarza ich gorycz i niespełnienie. Gapiąc się na pannę przechodzącą w szpilkach warszawskim trotuarem, kpiarsko odtwarza jej świat wewnętrzny, w innym miejscu pozwala swemu bohaterowi wygłosić miniesej o narodowych językach czy modelach religijności.

Ciekawie gra z motywem kafkowskim. To, co wydaje się początkowo absurdem egzystencji: niemożność urzędowego ustalenia własnej

tożsamości i odnalezienia osobistych dokumentów, wraz z wędrówką Harsynowicza znajduje wyjaśnienie w historii. To nie egzystencja jest absurdalna, to historia jest okrutna.

Szansa na żalowaną spóźnioną miłość (owocująca w powieści akurat dość żenującym fragmentem pod pretensjonalnym tytułem *Miłość i samotność*) ma znów, tak jak wszystko w życiu Henryka, bardzo mroczne uzasadnienie.

Są w *Śladach krwi* perły jak dźwięczący echem *Pana Tadeusza* opis Wołynia godzinę przed rzezią czy scena grzybobrania, są polemiczne brylanty, takie jak wiersze Baczyńskiego brzmiące krystalicznie czysto na tle bełkotu politycznego naszych czasów. I przecież nawiązujące do niemądrego utworu Wisławy Szymborskiej, która chciała wciągnąć Krzysztofa Kamila w otchłanie panświnizmu, a może tylko banalności, i zobaczyć go cudownie ocalonego z powstania, jako jeszcze jednego zwykłego wczasowicza w jakimś zakopiańskim pensjonacie. W jaki sposób uszedłby Krzysztof Kamil z rąk UB, nasza pocziwa przyszła noblistka już nie wspominała, no bo przecież nowa elita, pielęgnowana przez partyjnych opiekunów pokroju Adama Włodka, o przeszłość nie pytała.

A bohater Polkowskiego, Henryk Harsynowicz, pyta. Bo przeszłość związana jest ze skarbem, bo przeszłość związana jest z samozrozumieniem. Kim jest? Skąd pochodzi? Dlaczego poniósł klęskę? Czym jest kadłubowa Polska pozbawiona wschodnich ziem? Czym jest nasz kraj niewyjaśnionych zbiegów okoliczności, sądowych pomyłek, wyrwanych stron z archiwów i amputowanej pamięci? Podróż wstecz oznacza odzyskiwanie pamięci, ale i świadomości o potwornym splątaniu naszych polskich losów, gdy niedawne ofiary okazują się współczesnymi katami, a ocalali powinni wznosić pochwalne hymny do swoich oprawców.

Można tu usłyszeć echo kapitalnej *Norymbergi* Wojciecha Tomczyka, w której pełna prawda o tajnych służbach to opowieść nie tylko o wszechobecności agentów, ale i o ich wypalonych wnętrzach i wstrząsających okolicznościach wejścia na drogę narodowej zdrady przed plutonem egzekucyjnym. Pobrzmiewa prawda o gwałcie będącym początkiem i znamieniem naszej historii. To, co tak przejmująco pokazał Wojciech Smarzowski w *Róży* – bezwzględny, bezlitosny gwałt azjatyckiej dziczy, która zaległa na naszych ziemiach – jawi się i tu jako mit założycielski współczesnej Polski.

Polkowski jest dowcipny. Cierpkim, ocierającym się o rozpacz dowcipem człowieka pozbawionego złudzeń. Dowcipem postsowieckim,

okrutnym. Korzystającym z zasobu strasznych anegdot, z rezerwuaru nowomowy. Jego bohater nagle, za sprawą spadku zyskujący moc, zyskujący błysk w oku, stający się królem życia, pozwala nam bez złudzeń przyglądać się komedii pozorów, ról i zależności. Resentyment obdarzył go przenikliwością. Inteligencja poczuciem humoru.

A i sam pisarz, choć pełen jadu, przecież pozwala sobie na niezłą zabawę.

I wtedy, gdy w opisie narady szefów holdingu (o szyderczej nazwie, bo rzeczywistość szydzi z nas!) Pro Patria pisze jakby nowe, poprawione wydanie wyjętej z *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego części *Intermedium, czyli Polskie Życiorysy*, w której służby zyskują wreszcie właściwe miejsce w opowieści o tej dawniejszej i współczesnej Polsce.

I wtedy, gdy pozwala sobie na oniryczne sceny, od przedziwnego lądowania w Warszawie, przez wizyty w knajpie, gdy nagle rzeczywistość odkształca się i znajdujemy się w samym centrum barejowskiego peerelu czy gdy przechołgiwani jesteśmy w przeróżnych postkomunistycznych urzędach, zaszczytani euroentuzjastycznym bełkotem.

Henryk Harsynowicz nie lubi ludzi, nie lubi siebie.

I Polkowski niespecjalnie lubi naszego bohatera. Och, jak różni się tym od Amerykanów, którzy pełni pobbłażania dla ludzkich przywar rozkochani są w swoich postaciach, rozkochani są sami w sobie i fundują swym bohaterom jakieś dziwaczne samozbawienie.

Harsynowicz ludzi nie lubi. W Kanadzie – pozostajmy przy pierwszych stronach powieści, by nie psuć przyjemności lektury – jawi się jako klasyczny nieudacznik-nienawistnik:

Patrzył na Toronto jak na tymczasowy obóz Indian lub niepiśmiennych włóczęgów, w każdym razie barbarzyńców, choć doceniał fakt, że rozbite ciasno namioty były dość wysokie i z materiału w niezłym gatunku. Z coraz mniejszym zaangażowaniem grał rolę biednego krewnego dopuszczonego z łaski do posiłków na końcu stołu, a jednocześnie wielmożnego szlachcica wplatającego łacińskie sentencje w rozmowy z miejscowymi, dość prymitywnymi dorobkiewiczami. Był przecież wychowankiem starych miast, zasobnych w daty koronacji, ingresów arcybiskupów, głodujących oblężeń, rzezi ludności, bombardowań szpitali i dziecięcych ochronek, pożarów bibliotek i gotyckich kościołów, w których pokotem spali półżywi z przerażenia uchodźcy. Miał więc prawo czuć lekką pogardę wobec wczoraj wzniesionych osad, których obywatele nigdy nie musieli w ich obronie podpalać własnych domów, gmachów publicznych i mostów dojazdowych. Nie znali również uczucia towarzyszącego odnalezieniu martwego dowódcy obrony, który zanim palnął sobie w łeb, zdążył wywieść przez okno skrawioną białą szmatę.

Okadzając się patosem, bliski wypowiedzenia Mrożkowego „wybili pannie, wybili”, zachowuje się jak klasyczny emigrancki ignorant, nieświadom faktu, że nad tymi samymi wielkimi jeziorami, gdzie wygłasza swą filipikę przeciw nowej ojczyźnie, mieszkał Saul Bellow, w którego nazwisku człowiek niezanurzony w rozpamiętywaniu tylko własnej biedy mógłby doszukać się bardziej swojsko brzmiącego Bielów, Bielo, usłyszeć, jak matka woła go imieniem Szlojme, i odtworzyć inną tragiczną historię emigrantów z Europy Wschodniej uciekających przed prześladowaniami. Że rozszerzając swą wrażliwość, mógłby oczyma wyobraźni ujrzeć ojca Saula, Abrahama Bielowa, jak pełen nadziei czyta Puszkina i gra na skrzypcach w Wilnie, gdzie studiuje w rabinackiej szkole. Rozszerzając solidarność, spojrzalby na Amerykę Północną jako na wielki obóz uchodźców z Europy, a na swój los jako inwariant losów uniwersalnych. Ale na to jest jeszcze za wcześnie. Harsynowicz, mimo że zbliża się do sześćdziesiątki, inicjację ma jeszcze przed sobą.

Choć zaliczany do emigracji zwanej solidarnościową, jest przecież socjopatą i z międzyludzką solidarnością nie ma wiele wspólnego. Opis jego zaangażowań politycznych w latach 80., internowanie widziane jego oczyma to przecież zapis jakiegoś duchowego kalectwa, niemożności nawiązania głębszych relacji z otoczeniem. Rodzina? Przyjaciele? Relacje z dziećmi? Wszystko oparte na emocjonalnej skazie. Na życiu przeżywanym jak przez szybę. Harsynowicz gardzi ludźmi, jest zbyt inteligentny, by nie dostrzegać ich niezdarnie skrywanych motywacji, zapatrzony w siebie i celebrujący własne nieszczęście, nie jest w stanie otworzyć się nawet na najbliższych.

I przecież nie na jakiejś cudownej empatii i wspianiałym bohaterze polega wartość prozy Polkowskiego. Bo olśniewające fragmenty poetyckie, odkrywcze frazy pisarz umieszcza często jakby wbrew logice, wbrew konstrukcji bohaterów. Nie tylko Harsynowicz, ale i postacie epizodyczne wygłaszają ważne kwestie i budują przesłanie *Śladów krwi*. Jak na wpółszalony eksdyrektor podstawówki, obecnie cieć strzegący zlikwidowanej szkoły, jak uczestnicy solidarnościowej popijawy, nawet jak dwuznaczny w wypowiedziach ojciec bohatera, jak stryjenka wygłaszająca sentencje o przebaczeniu:

Wybaczyłam z bólem, ale wybaczyłam każdemu z osobna złoczyńcy. Bez względu na to, kim był. Ukraińcem, Polakiem, Rosjaninem, Niemcem czy tym młodym Żydem, który we Wronkach, przy każdym wyjściu z celi, bił Stasia pękiem ciężkich kluczy w tył głowy. Do końca życia miał sztywny kark. Ale narodom

nie. Narodom, a zwłaszcza państwom nie można, nie należy wybaczać. Wielkiej Świętej Rusi i Tysiącletniej Rzeszy Niemieckiej nie. Nigdy! Tu obowiązuje inny porządek.

Ludzie napotykanii przez Harsynowicza w jego prywatnym śledztwie eksplodują poezją, obnażają prawdę, przywołują pamięć. Henryk, przemierzający dziwnie odkształcający się świat, konfrontujący się z rodzinną historią, historią krwawą i okrutną, niedającą się zamknąć w budujący morał, nieco autystyczny osobnik, dopiero przygotowuje się do wejścia na drogę poznania. Nieprzypadkowo w finale powieści, będącej opowieścią o tym, jak żyje naród z przestrzeloną potylicą, Polkowski wycofuje bohatera sprzed naszych oczu. Jakby chciał ukryć wewnętrzny świat człowieka, który musi na nowo odbudować własną historię, który musi na nowo zrozumieć całą swą biografię. Jakby pokazując, że to także zadanie dla nas: jak stając w świetle okrutnej prawdy, nie poddać się rozpacz i odnaleźć moc do dalszego życia. Końcowy akord to nie do końca jasna sytuacja między drugoplanowymi postaciami, widok podwórza, zdawałoby się poetycki banalny obrazek codzienności, który niesie jednak w sobie niepokojącą grozę:

Obok piaskownicy otoczonej gładko wystrzyżonym trawnikiem młode matki leniwie rozmawiały ze sobą. Kątem oka obserwowały kilkuletnie córki, które szczebiocząc, układały troskliwie lalki w wózkach. Gołębie odpoczywały. Z parapetów, które ginęły w objęciach cienia, przelatywały na maźnięte niewyraźnie plamami wczesnego słońca. Krępy listonosz, dźwigając na ramieniu coraz chudsza torbę, krążył zapamiętale między klatkami schodowymi jak uderzona mocno bilardowa kula. Wysoko na balkonie powiewał czerwony sztandar powieszony na żyłce dziewczęcej sukienki.

Pozostawia nas poeta z kapitalną lekturą na nadchodzące dni, z lekturą, do której się wraca, która już stanowi punkt odniesienia dla literatury współczesnej, z arcy mistrzowskimi fragmentami, z wielkimi pytaniami dotyczącymi naszej zatrutej historii, naszych zatrutych wnętrz.

Wanda Zwinogrodzka

Dziedzictwo zła

Wędrówka, jakkolwiek chaotyczna, ma swój etyczny wymiar, który Polkowski uzmysławia czytelnikowi śledzącemu losy powieściowych bohaterów.

Z traumą bolesnych doświadczeń można walczyć dwojako. Odsunąć je od siebie, wyprzeć, zapomnieć. Albo przeciwnie: utrwalić w pamięci, uporządkować, poddać kontroli świadomości. Po 1989 roku w polskiej literaturze przeważała postawa pierwsza: programowej amnezji, ucieczki w prywatność, eskapizmu. Przez zgiełk jeremiad przeciwko „cierpiętnictwu” i „martyrologii” stopniowo jednak przebiją się głos dojrzały.

Powstają kolejne powieści, które stanowią panoramę polskich losów w xx wieku i zarazem próbują zrekapitulować straszliwe doświadczenie konfrontacji z nazizmem i komunizmem. Pionierski charakter miał cykl powieściowy Janusza Kasińskiego: *Na stracenie*, *Twarzą do ściany*, *Niemoc*, *Przed agonią*. Autor drobniawo odtworzył w nim swoje osobiste, dramatyczne przejścia więźnia niemieckiego obozu i stalinowskiej katowni, potem pisarza walczącego w PRL o ocalenie pamięci. Przed dwoma laty Bronisław Wildstein wydał *Czas niedokonany*, gdzie dwudziestowieczne doświadczenie Polaków i polskich Żydów wpisane zostało w szeroki kontekst historyczny, kulturowy i intelektualny środkowo-wschodniej Europy. Teraz na rynek trafiły *Ślady krwi* Jana Polkowskiego, które próbują ogarnąć rozmiar duchowej katastrofy, jaka przydarzyła się ostatnim pokoleniom, sytuując tragiczne polskie biografie w perspektywie egzystencjalnej, w uniwersum walki dobra ze złem.

Wykolejona biografia

Głównym bohaterem powieści jest około sześćdziesięcioletni emigrant Henryk Harsynowicz, redaktor polonijnego radia w Toronto. Gdy go

poznajemy, wydaje się człowiekiem przeraźliwie biernym, wewnętrze-
nypalonym, samotnym i pozbawionym ambicji kształtowania własne-
go życia. Jak z czasem dowiemy się z kolejnych retrospekcji, ta jałowa,
skupiona na rytuałach codzienności egzystencja wieńczy życiorys nie-
udacznika, którego do klęski przywiodły słaby charakter, niezdolność
wyznaczenia życiowych celów, odnalezienia własnego miejsca w świecie.

Ojcem Henryka był wysoki funkcjonariusz peerelowskich służb,
ożeniony po wojnie z poznaną w Moskwie Rosjanką. Bohater, w mło-
dości skonfliktowany z dominującym rodzicem, bez oporów korzystał
z jego protekcji – zawdzięczał jej zarówno stypendium na studia w Mo-
skwie, jak i dobry start zawodowy w Interpressie, przyplacony przyję-
ciem legitymacji partyjnej. Zbuntował się pod koniec lat 70., próbując
wytoczyć własną drogę: porzucił wygodną posadę, ożenił się, potem
aktywnie włączył w ruch Solidarności i nawet nawrócił na katolicyzm.
Internowany w okresie stanu wojennego poczuł się niejako zwolniony
z dalszych wysiłków, osunął się w „kombatancką” rezygnację. Przystał
w końcu na nalegania żony, by wyjechać z kraju w poszukiwaniu do-
statku i spokoju, na których w istocie wcale mu nie zależało. Nie zdołał
więc adaptować się w Kanadzie, żyjąc w duchowym zawieszeniu między
ideałami solidarnościowej przeszłości a potrzebą zapewnienia rodzinie
stabilizacji materialnej. Wciąż niepewny co do kierunku, jaki powinien
nadać własnej biografii, zagubiony w świecie sprzecznych wartości,
osiadł w końcu na życiowej mieliźnie: żona odeszła, z dziećmi utracił
kontakt, na powrót do kraju nie umiał się zdobyć. Do czasu aż nadeszła
stamtąd wiadomość o czekającym nań w Warszawie wielomilionowym
spadku po ojcu, który z funkcjonariusza wsi przedzierzgnął się w biz-
nesmena.

Bez mapy i kompasu

Henryk jest bez wątpienia pełnokrwistym bohaterem o subtelny-
m rysunku psychologicznym, wszelako jego wykołejona biografia przywodzi
na myśl losy całego pokolenia Solidarności. Wchodziło ono w życie
w latach 70., dysponując mocno rozchwianą hierarchią wartości i za-
wierając kompromisy z panującym ustrojem, potem zachłysnęło się
wolnością karnawału, by ostatecznie popaść w wewnętrzny chaos: za-
przeczyć własnym wcześniejszym wyborom lub poddać się rezygnacji.

Podjęcie, że Henryk jest po trosze figurą obrazującą stan zbiorowej świadomości całego pokolenia, potwierdza się w miarę, jak obserwujemy rozwój akcji. Komplikacje związane z przejęciem spadku skłaniają bohatera do zainteresowania się przeszłością własnej rodziny, którą dotąd przed nim ukrywano. Na tę przeszłość składa się kresowa genealogia (z domieszką krwi żydowskiej babki), rzeź na Wołyniu, zdrada ojca, który ocalił życie, zaciągając się w służbę sowieckiego okupanta, stalinowska gehenna stryja – akowca, rosyjska narodowość przybranej matki i niemiecka – matki biologicznej. Słowem: istna mozaika życiorysów przetrąconych przez wojnę i komunizm, ułożona z imponującą precyzją kompozycyjną i językową, dzięki czemu postaci tego obrazu przemawiają do czytelnika własnym głosem, opisują swoje przeżycia i wybory w sposób, który pozwala zrozumieć ich motywacje, wczuć się w ich położenie. W rezultacie powieść staje się swoistą wiwisekcją powojennej świadomości, studium postaw, doświadczeń i języków składających się na pogmatwaną tożsamość ludzi wykorzenionych, pogruchotanych, uwikłanych w krwawy konflikt kata i ofiary i zarazem skazanych na koegzystencję w granicach kolonialnej państwowości w dorzeczu Wisły. To wyjaśnia, dlaczego ich dzieci z pokolenia Solidarności – jak Henryk – wędrują po ścieżkach losu bez mapy i kompasu, miotają się bezradnie w poszukiwaniu celu i sensu.

Skutki duchowej katastrofy

Ta wędrówka, jakkolwiek chaotyczna, ma jednak swój etyczny wymiar, który Polkowski uzmysławia czytelnikowi śledzącemu losy powieściowych bohaterów. W świecie poddanym działaniu rozszalałych totalitaryzmów, w którym zło zerwało się z łańcucha kulturowych i cywilizacyjnych ograniczeń, szczególnie wyraźnie widać, że każda jednostkowa, nawet na pozór banalna, decyzja brzemienna jest w dalekosiężne skutki: rozszerza obszar władzy zła bądź przeciwnie – ukrusza jego potęgę. Wielkie i drobne niegodziwości dzień po dniu, krok po kroku oblepiają bohaterów balastem, który potem spada na barki ich dzieci. Powstaje masa krytyczna, która odkształca los jednostek, rodzin i całych społeczeństw. niesprawiedliwa, skorumpowana i skłócona Polska współczesna, którą poznaje Henryk po przyjeździe (w całej serii rewelacyjnych obrazków rodzajowych oraz scen wizyjno-metaforycznych),

jest owocem duchowej katastrofy jej przodków, dziedziczonej z pokolenia na pokolenie. Żeby przezwyciężyć konsekwencje tego kataklizmu, trzeba zanalizować jego przyczyny i przebieg.

Ślady krwi stanowią taką właśnie wszechstronną, pogłębioną analizę, przeprowadzoną z kunsztem literackim najwyższej próby. To może najdojrzalsza polska powieść współczesna ostatniego ćwierćwiecza. Rozpaczliwie potrzebna.

Parę miesięcy temu Jarosław Marek Rymkiewicz mówił Joannie Lichockiej w wywiadzie dla „Gazety Polskiej”: „Nie potrafimy nazwać obecnej Polski, ustalić, co to jest za twór, opowiedzieć, jaka jest nasza tutejsza sytuacja. Nie rozpoznajemy ani samych siebie, ani naszego losu”. Lektura *Śladów krwi* to umożliwia.

Maria Woś

By świeciła pamięć

(O *Śladach krwi* Jana Polkowskiego)

Ślady krwi – to brzmi jak tytuł kryminału. Ale to nie jest kryminał. To jest świeżo wydana powieść sześćdziesięcioletniego dziś poety Jana Polkowskiego. Na pewno niektórzy z państwa już o niej słyszeli, jako o wydarzeniu literackim dużej miary, chociaż edytowana przez krakowskie wydawnictwo M, a rozprowadzana przez sieć Empik, nie znalazła się jakoś na liście stu najlepiej się w tej sieci sprzedających książek. Nikt z dotychczasowych recenzentów nie zwrócił uwagi na jej motto zaczerpnięte z Thomasa S. Eliota: „Dokąd wiodła nas droga – / Ku Narodzinom czy Śmierci?”. To pytanie odsyła czytelnika do znanego wiersza poety: *Podróż Trzech Króli* (*The Journey of the Magi*)¹, który okazuje się wyjątkowo adekwatną analogią, a jednocześnie jakby metaforą wyrażającą egzystencjalną przygodę bohatera powieści Jana Polkowskiego: dążenie do odkrycia tego, co jest dlań istotne, co było istotne, najistotniejsze, najprawdziwsze, najważniejsze – jego tożsamość, prawdę o nim.

To pytanie stawia sobie bohater Eliotowego wiersza, jeden z tych Trzech, kiedy już wiele czasu upłynęło od ich strasznej wędrówki, odbywanej w porę najgorszą z możliwych, wśród okrutnej zimy, śnieżnych zasp i dokuczliwego wiatru, kiedy nieustannie wydawało się, że cała ta wyprawa to po prostu szaleństwo. Potem, kiedy wreszcie docierają na miejsce, uderzenie w świadomość jest tak szokujące, że te narodziny stają się właściwie śmiercią. Oczywiście gdyby trzeba było jeszcze raz podjąć taką podróż, podjęliby ją natychmiast, ale jednocześnie wiedzą, że życie w dawnym królestwie, wśród obcych ludzi, służących w dalszym ciągu dawnym bogom, jest już dla nich po prostu niemożliwe.

Bohater powieści Polkowskiego jest mniej więcej rówieśnikiem autora (o parę lat starszy), ale to nie jest powieść autobiograficzna. Henryk

¹ T. S. Eliot, *Podróż trzech Króli* [w:] J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, tłum. tenże, Warszawa 1997, s. 305–307.

Harsynowicz jest emigrantem okresu stanu wojennego, emigrantem postsolidarnościowym, który po ćwierćwieczu nieobecności w kraju przyjeżdża tu w związku ze śmiercią ojca oraz sprawami spadkowymi. I zaczyna odkrywać na nowo i Polskę, i siebie, i nieznane dotąd wątki rodzinne. Tak oto książka staje się powieścią o Polsce współczesnej i dawniejszej, o Polakach i ich poplątanych, dramatycznych losach.

W rozmowie z Romanem Graczykiem w przedostatnim numerze „W Sieci” autor mówi: „Czerpię zewsząd i jak każdy pisarz filtruję przez własne doświadczenie, to oczywiste. Ale powieść nie służy do wykładania swoich poglądów, jest opowieścią o ludzkich przypadkach, niczym więcej”².

Tyle że to przecież absolutnie nieprawda, co mówi przewrotny (jak zwykle) Polkowski, iż niczym więcej!

Jego powieść jest przede wszystkim mozaiką polskiej historii pokazanej poprzez losy i postawy czterech pokoleń rodziny w uwikłaniach polsko-rosyjskich, polsko-niemieckich, polsko-ukraińskich i polsko-żydowskich (czyż mogłyby być inne?). I jest rozprawą, a jednocześnie poematem o pamięci. O różnych postaciach pamięci. A także niepamięci. Bo jest książką poety.

W wydany w 2010 roku tomiku *Cantus* Jan Polkowski pisał w wierszu *Mniej światła*:

To o czym zapominałem minuta po minucie od dnia narodzin
co bezpowrotnie wygasa
to czego w sobie nie rozumiałem czego o sobie nadal nie wiem –
może żyć w cieniach
wędrujących przez inne czaszki? Serca spojżenia?
Przepływać przez moje dzieci? Wnuki?
Odnajdować się w przypadkowych ludziach? Fragmentach
przyszłych zdarzeń strzępach nienarodzonych gestów?

Im bardziej zbliżam się do śmierci
tym mniej wyraźnie słyszę siebie
gubię swój ślad.
Cudze głosy mówią we mnie splatają się cudze linie życia
obce źrenice widzą blaknące obrazy

Zaś w scenie odbierania przez Henryka paszportu w latach 80. XX wieku czytamy (ŚLAD 41):

² R. Graczyk, *Rozmowa z Janem Polkowskim*, „W Sieci” 2013, nr 19, s. 42–44.

Poczuł czczy, słony wstyd przed samym sobą i łomot nieskończonej samotności w suchym sercu.

Wydawało mu się zresztą, że jakieś pulsujące, bezbronne serce leży na biurku między nim a funkcjonariuszem, tak zmęczonym obroną polskiej drogi do socjalizmu, jakby to była niepodległość NRD. W leżącym na biurku organie rozpoznawał swoje serce wyrwane mu przez żonę, polski los i ojca. Gdy przyjrzał się uważniej, dostrzegł, że było to również serce wielu innych patriotów, syberyjskich rutyniarzy i bywalców ciężkich więzień. Zastanawiał się przez chwilę, jak to jest możliwe, że dzieli serce z umarłymi. Przebywając w jednym z niezliczonych pokoi Pałacu Mostowskich, był przekonany, że paradoksalnie urzeczywistnia swoją samotność, dzięki wspólnemu sercu, z wszystkimi bezbronnymi męczennikami. Gdy wychodził z biura Paszportowego Komendy Wojewódzkiej Milicji Obywatelskiej, wydało mu się, że długa, wielogłowa gąsienica oczekująca w kolejce po paszport powiewa dziesiątkami bielszych niż śnieg chustek do nosa.

Jak widać, Jan Polkowski nie wstydzi się patosu i wyraźnych jednoznacznych słów. A cóż to jest? To też są ślady krwi. Wspólnej krwi.

Opowieść o próbach odzyskania dokumentów przez głównego bohatera, łącząca się oczywiście z procesem odkrywania i odzyskiwania tożsamości, podszyta jest powoli i kunsztownie rozwijanym wątkiem sensacji i tajemnicy, której arkana się stopniowo zaplatają, odsłaniają i znowu zaplatają. A wszechwiedzący narrator panuje nad nimi i kunsztownie, polifonicznie prowadzi. Demonstruje też z pełną swobodą różnorodność oraz bogactwo stylów i technik narracyjnych, przechodząc od spokojnego opisu do groteski, od pastiszu do liryki, od aluzji do kryptocytatów.

Dzięki tym wszystkim zabiegom czytelnik może się rozkoszować smakiem polszczyzny, smakiem ojczystego języka i literatury, poczuć się w nich osadzony i zakorzeniony, uświadomić sobie, jak razem z bohaterem odzyskuje tożsamość i poczucie więzi właśnie z tymi sercami i losami podobnie czujących żywych i umarłych.

W poszukiwaniu dokumentów potrzebnych do odzyskania polskiego obywatelstwa Henryk Harsynowicz trafia do swojej byłej podstawówki (ŚLAD 180): „W niewielkim pokoju, zawalonym po sufit rozpadającymi się pudłami, starszy mężczyzna siedział przy biurku i skrupulatnie strugał ołówek. Miał temperówkę starego typu, w kształcie skrzypiec bez gryfu z włożoną w środek żyłką Polsilver”. Tu należy nadmienić, że córka Autora jest skrzypaczką, Autor jest miłośnikiem muzyki; gdyby nie to, tego zachwycającego porównania mogłoby wcale nie być, to też są ślady krwi, to dopiero są ślady krwi! I dalej (ŚLAD 180–183):

– Dzień dobry, szukam szkoły, która była tutaj dawniej [...].

– Szkoły to tu już nie ma, proszę szanownego pana. Ktoś machnął ręką i poszłaaa w kibinimater! No i nie ma placówki oświatowej. Daremne żale.

– Próżny trud – odpowiedział odruchowo Henryk. [...]

– Przepraszam pana, szukam dokumentów. [...] Nazywam się...

– Akurat, dokumenty – przerwał mu wywód mężczyzna. – Ci, co niszczą szkoły, nie zostawiają śladów. Grabarze narodu! Są anonimowi, anonimowo likwidują przeszłość, chcą anonimowej wiedzy, anonimowej władzy i anonimowej przyszłości. Tak to jest, ani postęp, ani tradycja. Klikasz w bezimienne gówno, symbol naszych programów oświatowych i poza kolejnością zostajesz nikim. Gdzie jest prawda, dążenie do zrozumienia ludzi i świata? Gdzie cudowne talenty dzieci? Zmielone na uliczny kurz. [...] Muszę panu powiedzieć, że nieraz wchodzę tu do tej kanciapy, bo to jest wszystko, szanowny panie, co zostało z mojej szkoły, z mojego, pożałuj Boże, życia, i widzę jak zza stert teczek wyglądają pyzate, wesołe gęby moich gówniarzy. Tak, tak, widzę ich piegowate nosy, rozcięte wargi [...]. Oczywiście namiętnie dłubią w nosie, plują ryżem przez rurki, strzelają papierowymi haczykami [...]. Mimo wszystko patrzą na mnie uważnie [...]. A ja nie wiem, co im powiedzieć, choć czuję, że powinienem. Jestem im winien poważne wyjaśnienie [...], co się stało z tym światem, na który czekali w ciasnych, pociętych scyzorykami szkolnych ławkach. Miał wybuchnąć feerią barw, bogactwem jasnych idei, kosmosem ich własnych projektów i zwycięstw. [...] Ale oni o nic nie pytają. Więc myślę, może już wiedzą? Wszystko w międzyczasie zrozumieli? Więc zaczynam mówić byle co. Że nie ma ich szkoły, że demokracja, że już nie trzeba czytać lektur, bo nie ma już lektur, ani Sienkiewicza, ani Żeromskiego, i Mieszka I [...]. Może powinienem im wytłumaczyć to, co działo się kilkadziesiąt lat temu, gdy byli w podstawówce wysłannikami jutra, [...] a ja byłem ich dyrem w marnym garniturze z MHD i ściągałem ich na ziemię? [...] Powinienem wyjaśnić, dlaczego byłem takim wałem i tchórzem [...].

Ale zaraz przychodzi mi do głowy, że może nie trzeba już nic wyjaśniać i nie ma za co przeproszać. I chichocące dziewczynki, i przechodzący mutację chłopcy sami doszli już do takiego etapu, że mordują innych i siebie nawzajem. Już dali się przekonać, że wiatru głową nie przebijesz [...]. Sekunda nieuwagi, oko zamknięte na chwilę, głowa wetknięta w piasek [...] i niepostrzeżenie oni, królowie i książęta, [...] uświęceni suwereni Bizancjum i Nowogrodu, dziedziczni władcy Aleksandrii, Jerozolimy, Rzymu, Aten i Wilna już stali się toczka w toczkę jak ten wyśmiewany wapniak, safandula, tępy palant, krawężnik, klawisz, dupek krajcowy i kompletny jełop! Jak ja!

To przydługi cytat, ale obcujać z tą pełną pasji prozą, z tym olśniewającym językiem, buzującą składnią, trudno się wyrzec chęci usłyszenia jej dźwięku, jej melodii i rytmów. Jest to jedna z licznych ważnych kwestii należących do przesłania powieści, a wygłaszana przez postać epizodyczną. Więc – choć formalnie bohaterem powieści jest inteligentny, ale pokręcony nieudacznik Henryk Harsynowicz, w którego żyłach

znaleźć by można tak różne ślady krwi, w rzeczywistości bohaterką jest – mówiąc patetycznie – Polska, z jej historią i kulturą, z Krakowem, z Warszawą, z której pochodzić po '45 to jak urodzić się na (ŚLAD 57):

skrzyżowaniu smrodu od wschodu z dobrze płatną zdradą. Ubeckiego kołtuństwa z subtelными kominternowskimi janczarami, których ciała zajmowały apartamenty na alei Róż, lecz dusze pozostały na zawsze w moskiewskim hotelu Lux. W tle wyją syreny przypominające 1 sierpnia '44 i młodzi, zadowoleni i bezdzietni, niechętnie wyjmują minutę ze swoich agend, zmartwieni, że jej zabraknie w podsumowaniu dnia, sprawozdaniu rocznym i bilansie życia.

Bohaterem tej przedziwnej powieści jest także – według mnie – język polski. To wszystko, co można z niego utkać i namalować. Jak choćby powściągliwy opis początku rzezi wołyńskiej we wsi Mikulicze, gdzie osadził autor babcię Henryka, Salomeę Harsynowiczową, z jej synami Stasiem i Józefem, przysłym ojcem Henryka (ŚLAD 269).

Gdyby w wiosce i w wojskowym przysiółku ludzie mieli psi węch, już o piątej rano poczuliby swąd idący od głodnych ogni w sąsiednich Łokaczach [...]. Swąd płonących pierzyn, ikon, siana z tegorocznych pokosów, słomy, uprząży i strzech [...]. Smrodu płonących włosów, paznokci i trudnych do spalenia ludzkich ciał też nie było czuć. Ze zwierząt płonęły tylko psy. One ginęły przeważnie pierwsze. Krowy czy konie raczej uprowadzano, niż zabijano.

„Przepraszam, nie wszystko już pamiętam” – mówi w innym miejscu powieści ks. Tadeusz Kwinto z Pomorza, który odkrywa Henrykowi inną, jedną z najważniejszych dla niego tajemnic (ŚLAD 380): „Czuję się winny, bo właściwie żyjemy po to, żeby pamiętać. To ważne, zwłaszcza w tych czasach, kiedy amnezję otacza się kultem. A brak pamięci jest przecież jednym z wcieleń kłamstwa i przyczyn złej śmierci”.

W przywołanej tu wcześniej rozmowie z Romanem Graczykiem Jan Polkowski powiedział: „Jeśli odrzucimy lub zdradzimy pamięć, kultura przestanie istnieć. Stanie się subsydiowanym z publicznych pieniędzy narcystycznym bredzeniem o kacu i bólu zęba”³. Wiadomo, do czego to aluzja!

Żeby być człowiekiem, trzeba zachować pamięć. Dopiero kiedy znajdujemy w sobie miejsce dla doświadczenia przeszłych pokoleń, możemy stać się pełnymi

3 Tamże.

ludźmi. Inaczej jesteśmy zaledwie istotami człowiekopodobnymi. Marketingowcy zatrudnieni w handlu i w polityce usilnie spychają przeszłość na margines. Ale przeszłość w najmniej oczekiwanych momentach budzi się ze snu i siłą zdobywa ludzkie uczucia i myśli⁴.

Wydaje mi się, że *Ślady krwi* – niezwykła powieść Jana Polkowskiego – to jest właśnie rodzaj pobudki. „Nie rozplątany węzeł pokoleń rozwiązuje się / tak, jak otwiera o świcie okno i rozpala ogień” – to znowu Polkowski-poeta w wierszu *Podróż do Świącian* (CANTUS), gdzie:

przed święciańskim cmentarzem stoi szesnastoletni ojciec,
jego prześwietlony słońcem cień jak sierocy strzép piasku
odepchnięty przez mapy.

oraz:

Tęsknić, żeby mniej bolało. Pielęgnować ból,
by świeciła pamięć [...].

4 Tamże.

Wiesław Ratajczak

Cień ojca

Życie syna po śmierci ojca. W tych kilku słowach zawarta jest skomplikowana, trudna treść powieści Jana Polkowskiego *Ślady krwi*. Odejście ojca jest może najważniejszym wydarzeniem w biografii mężczyzny (na pewno ważnym także dla kobiety, ale przypuszczam, że w przeżywaniu straty szczególnie dramatycznie uwidacznia się nieprzenikniona różnica), gdyż zmusza do rzetelnego podsumowania przeszłości, rozpoznania pozostawionych przez rodzica śladów, rozpoczęcia nowego etapu drogi. Jan Polkowski sięgnął po tę elementarną sytuację i od niej rozpoczął powieść, by czytelnik razem z głównym bohaterem zmierzył się z pozostawionym przez zmarłego dziedzictwem: enigmatycznym, skomplikowanym, tragicznym, złym.

Życie ojca często jest tajemnicą, jego autorytet nie pozwala synowi zadawać najważniejszych pytań. Bywa, że drobne nieporozumienia zamieniają się w długoletnie milczenie lub pilne unikanie w rozmowach ważnych tematów. Bywa, że delikatność nie pozwala mówić o tym, co bliskiej, starszej osobie mogłoby sprawić przykrość. Bez względu na to, czy relacje są dobre, czy złe, sfera niedopowiedzeń między ojcem a synem staje się z biegiem lat coraz bardziej dotkliwa. A potem przychodzi moment, kiedy nie można już o nic zapytać, kiedy pozostają świadkowie, którzy może sami chcą wyrównać swoje rachunki z nieobecnym albo zbyt są skrepowani, by przed kimś w żałobie rozwijać opowieść. Są jeszcze miejsca, zdjęcia, dokumenty, niejasne dziedzictwo, jakieś zadanie do wypełnienia. Otwieram książkę:

W blaknącym blasku miejskiego zmierzchu siwiejący mężczyzna tkwił nieruchomo w sfatygowanym fotelu. Drzemał, marzył lub nie żył. Kurz kłębił się nad jego głową w plamie fioletowego światła, które docierało do pokoju z pulsującego nerwowo neonu pralni chemicznej, mieszczącej się na parterze, po drugiej stronie ulicy (ŚLAD 7).

Pierwszy akapit powieści Polkowskiego nie pozwala pospiesznie przejść do następnych zdań, zatrzymuje swoim rytmem – chce się jeszcze raz go usłyszeć, zatrzymuje też obrazem – lepiej byłoby nie zakłócać go wydarzeniami, nie uruchamiać całej tej maszynarii fabularnej. Takich miejsc zatrzymania jest w *Śladach krwi* wiele, układają się w porządek tomiku krótkich, poetyckich próz, czytanych równolegle z obszerną powieścią. Nie są jednak te fragmenty jakimś ciałem obcym, owszem – usamodzielniają się, ale jednocześnie współtworzą rytm długiej opowieści.

Kiedy od pierwszych zdań przechodzimy do następnych, formuła „drzemał, marzył lub nie żył” okazuje się genialnym skrótem sytuacji głównego bohatera – Henryka Harsynowicza. Drzemie, bo już nie ma do kogo i po co się spieszyć, jest zmęczony, choć niczego nie dokonał. Marzy, jednak nie tyle wyobrażając sobie przyszłość, lecz przetrawiając leniwie i bez satysfakcji wszystko, co mu się w życiu przytrafiło, a – jak się można później przekonać – żył intensywnie w ciekawych czasach. Marzy, bo czyta, a życie starych znajomych, czyli bohaterów wielkiej dziewiętnastowiecznej prozy, lepszym jest paliwem dla rojeń od jego własnej egzystencji. Nie żyje, bo przecież na nic już nie czeka, w pewnym stopniu zadowolony kultywuje codzienne obyczaje zredukowanego, marnego życia. Może nawet polubił tę próżnię – bez rodziny, przyjaciół, z dala od Polski.

Oczywiście, nienowy to pomysł. W wielu powieściach pojawia się figura mężczyzny w średnim wieku, który przeżył już dostatecznie dużo, by nie mieć ochoty na zmiany, potrafi docenić święty spokój, bez ambicji, ryzyka, nadziei, bez angażowania się w relacje z drugą osobą. W polskiej literaturze genialnie taką personą posłużył się Bolesław Prus w *Lalce*. Wokulski drzemałby, marzył i nie żył, gdyby nie zdarzyło mu się pójść do teatru i gdyby nie spostrzegł pewnej pięknej kobiety. U Prusa przebudzenie wynika z miłości, u Polkowskiego ze śmierci. Śmierci ojca. Nieprzypadkowo w nazwisku głównego bohatera *Śladów krwi* ukryte jest słówko syn. Od swojego synostwa Henryk nie zdoła się uchylić, choć od ojca (i ojczyzny) uciekł aż na inny kontynent. Zerwał z ojcem, zerwał też z ojczyzną (z Polski został wyrzucony w stanie wojennym, a po 1989 roku nie potrafił i nie chciał do niej wrócić). Do opuszczonego świata, starego mieszkania i kilku znajomych wybrał się dopiero wtedy, gdy dowiedział się o śmierci ojca i czekającym w Polsce spadku.

Od tego momentu Polkowski buduje historię po części kryminalną. Henryk mógłby po prostu przyjąć spory majątek, podzielić się, z kim

trzeba, korzystać bez ograniczeń z luksusu i zamknąć raz na zawsze marny rozdział życia. Jednak coś mu każe próbować wyjaśnić zagadkę pochodzenia pozostawionej przez ojca fortuny oraz tajemnicę przedziwnego grona jego współników, dysponujących ogromną władzą, wobec której oficjalne elity państwa to usłużni statyści. Dlaczego podejmuje to ryzyko? Motywacje są – jak zwykle – niejasne i skomplikowane.

Może Henrykowi przypomniał się czas Solidarności, powróciły nadzieja i walka, które dane mu było przeżyć. Skoro tamto miało znaczenie (a pamięta, że miało), to nie może pogodzić się z faktem, że w nowej Polsce władzę sprawują ci sami ludzie, co w latach 80., a struktury od 1945 roku decydujące o kształcie komunistycznego państwa przetrwały zmianę ustroju, funkcjonując teraz dyskretnie i skutecznie. A może jest to po prostu kolejna postać buntu przeciwko despotycznemu ojcu. Za życia starał się narzucić swą wolę Henrykowi, nie udało mu się, więc zaaranżował pośmiertne przejęcie władzy nad duszą syna.

Jakiegolwiek były motywy, syn nie wpisał się w napisany dla niego scenariusz, kontestował wolę rodzica i logikę dziejów. Gdyby przyjął pieniądze bez pytań, ostatecznie przyklepałby przeszłość, potwierdziłby zwycięstwo ojca i jego towarzyszy, którzy przez z górą pół wieku niczym innym się nie zajmowali jak tylko utrwalaniem władzy sowieckiego kłamstwa nad Polską. Henryk podjął więc walkę, a czytelnik szybko przekonuje się, że na rozwiązanie w formie wyjaśnienia tajemnic i triumfu dobra nie może liczyć.

Dziwna jest wędrówka bohatera przez instytucje współczesnej Polski – szkoły, archiwa, urzędy. Staje się Józefem K. obsadzonym w filmie Barei, uwikłanym w monstrualną manipulację, pozbawianym własnej biografii, jakby ktoś świadomie, konsekwentnie zacierał wszelkie ślady jego istnienia. Kontrastem dla tych przerysowanych obrazów oficjalnego państwa są w powieści spotkania z ludźmi: bliskie, prawdziwe, odbywające się w jakichś peryferyjnych, nieważnych miejscach, pozwalające odnaleźć fragmenty rozsypanej układanki przeszłości. Długie monologi starych ludzi, którzy od lat nosili w sobie opowieść przeznaczoną tylko dla Henryka, to najbardziej przejmujące, najlepsze artystycznie fragmenty tej książki. Nasunęły mi skojarzenie z Conradem: zapada mrok, Henryk i czytelnik powieści słuchają historii, bo gdy wypowiedziane zostało pierwsze słowo, musi być dopowiedziana do końca, bez względu na to, jak wielkie sprowadzi komplikacje w życiu tego, kto ją pozna. Tło tych opowieści stanowi świat pozorów i kłamstwa, dlatego tak błyszczą.

Skoro rozpocząłem od, niezbyt wyszukanego, porównania z Wolkulskim, to wypada napisać, że *Ślady krwi* kończą się podobnie do *Lalki* – znakiem zapytania. Nie chcę zdradzać zbyt wiele, wspomnę jedynie o zarysowującej się perspektywie nadziei (czy jest jej więcej od grozy ostatecznej zagłady bohatera i definitywnego zatarcia śladów? Nie wiem). Ten, który wychodzi z cienia ojca, może odnajdzie ślad matki. Ten, co stracił ojczyznę, może odzyska tę, która bywa nazywana macierzą.

Piszę o *Śladach krwi* kilka miesięcy po lekturze. Widzę, jakie ślady zostawia ta książka – osadzona w konkretnej sytuacji, a jednocześnie ponadczasowa, poruszająca najgłębsze pragnienia i niepokoje. I pokazująca nieuniknioność, koszt, przekleństwo i piękno rozsypywania indywidualnej i wspólnej przeszłości. Powieściowa biografia Henryka Harsynowicza jest – przy zachowaniu psychologicznej wiarygodności – swoistą sumą wielu polskich losów ostatnich dziesięcioleci. Czytelnicy w pewnym wieku (z grubsza licząc, między czterdziestką a sześćdziesiątką) rozpoznają w przypadkach bohatera powieści swoje dawne i współczesne uniesienia, zaangażowania, lektury, rozczarowania, kompromisy. A już bez względu na wiek: w losach rodziny Henryka wielu zobaczy przypadki swoich przodków. Cóż, „taką przebodli nas ojczyzną”¹.

¹ Z. Herbert, *Prolog* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 149.

Wanda Zwinogrodzka

„Bo jestem z kraju smutnego Ilotów...”

„Dziś umrzeć lub zwyciężyć potrzeba! Idźmy, a piersi wasze niech będą Termopilami dla wrogów!” – wołał Piotr Wysocki do podchorążych, gdy w listopadowy wieczór 1830 roku przerwał im zajęcia z taktyki, by wezwać do powstania, którego rocznicę dzisiaj obchodzimy.

Tę straceniczą determinację słysząc także w napisanej pół roku później *Warszawianie*: „Powstań, Polsko, skrusz kajdany, / Dziś twój tryumf albo zgon!”. Ale to były tylko słowa. Fakty były inne – to właśnie determinacji i odwagi zabrakło dowódcom powstania, o którym po dziś dzień sądzi się, że spośród wszystkich polskich insurekcji miało największą szansę na zwycięstwo. Zaprzepaszczoną. Toteż przywołane przez Wysockiego porównanie z Termopilami z czasem stało się źródłem goryczy i wstydu Juliusza Słowackiego, który pisał w *Grobie Agamemnona*:

Na Termopilach? – Nie, na Cheronei
Trzeba się memu załamać koniowi,
Bo jestem z kraju, gdzie widmo nadziei
Dla małowiernych serc podobne snowi
Więc jeśli koń mój w biegu się przestraszy,
To tej mogiły – co równa jest – naszej.
Mnie od mogiły termopilskiej gotów
Odgonić legion umarłych Spartanów;
Bo jestem z kraju smutnego Ilotów,
Z kraju – gdzie rozpacz nie sypie kurhanów,
Z kraju – gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych
Zostaje smutne pół – rycerzy – żywych.
Na Termopilach ja się nie odważę
Osadzić konia w wąwozowym szlaku,
Bo tam być muszą tak patrzące twarze,
Że serce skruszy wstyd – w każdym Polaku.
Ja tam nie będę stał przed Grecji duchem –
Nie – pierwej skonam: niż tam iść – z łańcuchem.

Życie w wychodku

W istocie alternatywa triumf albo zgon okazała się złudna. Polska ani nie wygrała, ani nie zginęła. Wiodła swoją kwestionowaną, niepewną, wątpliwą egzystencję zniewolonego kraju, którego mieszkańcy skazani byli na los obywateli drugiej kategorii: zabijanych, więzionych, grabionych, wypędzanych z własnych domostw, przemocą wcielanych do obcych armii. Wegetujących w dziwnym półtrwaniu, które upokarzało kolejne pokolenia, paczyło charakter, krępowało rozwój, pozbawiając szans na uzyskanie wykształcenia, karierę zawodową, pomyślność osobistą. Poczucie hańby przechodziło z ojca na syna, aż wreszcie pewien wierny czytelnik Słowackiego ujął objawioną przez wieszczkę udrękę wstydu i poniżenia w słowa męskie i dosadne, skierowane do przyjaciela w liście z 1908 roku: „Walczę i umrę jedynie dlatego, że w wychodku, jakim jest nasze życie, żyć nie mogę, to ubliża – słyszysz! – ubliża mi, jako człowiekowi z godnością nie niewolniczą”. W dziesięć lat później został naczelnikiem państwa, które odzyskało niepodległość. Na krótko, bo niebawem znów ją utraciło. Sądząc po czołobitności, z jaką akceptuje nadużycia władzy, po pokorze, z którą znosi jej butną arogancję – nadal nie zdołało mentalnie wydobyć się z niewoli. Pozostaje „krajem smutnym Iłotów”. I nawet wstydu już nie odczuwa.

Niepojętym zrządzeniem Opatrzności wciąż jednak wydaje poetów, którzy próbują to czytelnikom uświadomić. Jeden z najwybitniejszych, Jan Polkowski, opublikował właśnie tom przejmujących tekstów pod tytułem *Polska, moja miłość*. Piszę: teksty, bo większość z nich powstała jako artykuły publicystyczne dla tygodnika „W Sieci”, tym niemniej jest to publicystyka bardzo szczególnej próby, co i rusz przeobraża się w esej, czasem krytyczny, czasem wręcz literacki. Złożona w koherentny zbiór o przemyślanej kompozycji zyskuje nową jakość. Stanowi panoramę duchowego zniewolenia, którego wspólnota – niegdyś mężna i samodzielna, a obecnie ubezwłasnowolniona – nie jest w stanie pokonać.

Polska, moja miłość

Któż zdolny jest nadać książce taki tytuł dzisiaj, gdy szydercy i błazny podają ton, kapłanów zaś przegnano gwizdami i rechotem? Tylko człowiek duchowo nieulekły wobec kpin gawiedzi. Bo w tytułowej frazie

nie ma cienia ironii. Eseje Polkowskiego przesyczone są tkliwą, chciałoby się rzec: synowską miłością wobec ojczyzny, pełną wdzięczności i podziwu dla jej tradycji, współczucia dla poniewierki:

I nie rozstrzygnę, czy udatniej lepi ze mnie człowieka trzynastozgłoskowiec Mickiewicza, czy międzygwiezdne strofy Norwida, wysoki ból Herberta czy sens losu oświetlony słowami Józefa Mackiewicza. Muszę ciągle na nowo się zastanawiać, co silniej, co radośniej i boleśniej związało mnie z polskością, nienawidzoną dzisiaj tak fanatycznie: piosenki mojej Mamy, bezimienni umarli, spalony dwór w Pniowie na Wileńszczyźnie, łagrowe wrzody Ojca czy duch mego prapradziada Mateusza, który walczył na Litwie w powstaniu styczniowym. [...] Bo choćbyś zaklinał czas, nienawiść i śmierć, choćbyś zdeptał przeszłość i usiłował przehandlować przyszłość – jesteś po stokroć Polakiem. I przyjdzie czas, gdy pod powiekami, których już nie będziesz mógł otworzyć, zobaczysz, jak w witrażach krajobrazów mży światłem twoja ciemna, wielogłosowa ojcowizna” (POLMM).

Piękne, prawda? Ale w polifonicznej fakturze tych tekstów słyszeć nie tylko liryczne wzruszenie, także gniew i jadowity sarkazm. To nie jest miłość bezbronna, w konfuzji, wycofana, bierna. Z pasją walczy o swoje prawa przeciwko tym wszystkim, którzy próbują ją zniszczyć. Polkowski obszernie przedstawia trwające od stuleci i nadal kontynuowane rosyjskie i niemieckie manipulacje, zmierzające do zdyskredytowania Polski i Polaków. Bez kompleksów i cienia troski o polityczną poprawność rozprawia się ze stereotypami nazistowskiej i bolszewickiej propagandy, pokazuje, jak bezmyślnie ulega jej zachodnia opinia publiczna. Chyba najmocniej jednak chłoscze naszą własną, skundloną elitę, odrzuca wszelką pokusę empatii, gdy uzmysławia – na przykład komentując wspomnienia Jerzego Zawieyskiego, Juliana Strykowskiego, Janusza Weissa – jak znieprawilo ją komunistyczne dziedzictwo. Nie przebiera w słowach, sięgając aż po najmocniejsze:

Podglebiem wirusa zdrady jest przeświadczenie, że można się zdystansować od polskiej kultury, polskiej historii, polskiej wspólnoty i być członkiem elity. A to przecież również mutacja zdrady – choć działa milczą i wokół szaleje przeraźliwy pokój. Ojczyzna to przecież wypracowana przez naród wspólnota kultury, historii i prawa kodyfikującego państwową formę jego istnienia. [...] Mając taką elitę, liczba posiadanych przez polską armię czołgów jest bez znaczenia (POLMM).

Niech wasza mowa będzie: tak, tak; nie, nie

Zarówno polska wielkość, jak i niegodziwość i zniewolenie zapisane są w języku, przekonuje Polkowski. Rozważania poświęcone urodzie polszczyzny (czasem zapomnianej w archaizmach) wprost urzekają czytelnika. Z kolei te, które obrazują jej współczesną degenerację – przerażają.

Oficjalny język polski żywi się żarłocznie padliną komunistycznej nowomowy i czerpie obficie – nie tylko z jej słownikowych zasobów. Żyją w nim ukształtowane przez totalitarne państwo bezwarunkowe odruchy strachu, bojaźliwe zabobony, procesy wyparcia, obszary tabu i mechanizmy pozbawiania słów podstawowego znaczenia [...] w przestrzeni publicznej funkcjonuje pokraczne narzecze, nobilitująco-nowoczesne, nihilistyczno-postępowe, które skutecznie jak Alzheimer izoluje ludzi od realnego świata (POLMM).

Namysł nad losem polszczyzny owocuje wskazaniem, jak wydobyć się z duchowej i umysłowej matni, w której zaplątała się nasza zbiorowa świadomość: „Gdy odnalezioną na nowo, nieogarnioną polszczyzną dotkniemy piękna, dobry dzień pochyli się i dogoni nas wolność”. Staniemy wówczas na drodze, która może wyprowadzić nas „z kraju smutnego Iłotów”. Jakie to będzie uczucie, na razie możemy posmakować, czytając *Polskę, moją miłość*, bo napisał ją „człowiek z godnością nie niewolniczą”. Wirtuoz języka, którego moc wynika z podporządkowania się Kazaniu na Górze: „Niech wasza mowa będzie: tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi”.

ROZPRAWY I INTERPRETACJE

Jacek Trznadel

Jan Polkowski

Męczeńska ikona Rosji

Wiersz Jana Polkowskiego *Carskie wrota* (EZTG1) to wiersz o umieraniu. Ale nie pojedynczego człowieka, lecz całej epoki, całego świata rosyjskiej kultury. To nie jest wiersz-radość, z którego powstania trzeba się cieszyć, lecz wiersz-płacz, z którym razem trzeba płakać. Nie należy go chyba analizować, lecz po prostu przeczytać, rozumiejąc. Takich wierszy nie za wiele mamy w poezji powojennej.

Umarł twórca, umarł w najpodlejszym miejscu losu, więc wiersz poświęca Polkowski rosyjskiemu dysydentowi:

*Pamięci Anatolija Marczenki
zmarłego w więzieniu w Czystopolu*

Tak zaczyna się wiersz zatytułowany *Carskie wrota*, bo kiedy umiera twórca, w więzieniu, trzeba odpowiedzieć wobec Pana: co stało się z kulturą tak dawną jak carowie, tą kulturą, do której wchodziło się, jak kapłan w cerkwi do sanktuarium przez „carskie wrota”, świętą kulturą Rosji.

Czystopol Czystopol Czyste Słowo
Boże Pole i Obietnica zamknięta figura losu.
Któż inny śmiałyby wymówić spierzchłymi wargami ten suchy wiatr
śnieżny dół chorągwie drutów.

To pytanie: „Któż inny śmiałyby...”, może się odnosić tylko do umęczonego twórcy. W obliczu tego, co się stało, tylko on, Twórca unicestwiony, ma prawo mówić, a jeśli mówi ktoś inny, mówi w jego imieniu. Ale ta twórczość, która tworzy, ma wypowiedzieć zagładę pseudotwórczości, która się dokonała jako zagłada życia. Oto dokonano Nicości, w dniu pierwszym Sztuki musi mówić Nicość:

Mówią usta z popiołu mówi serce z wapna mówi glina z głodu.

Jasny Bezkrzesny zapomnij o nas.

Przejrzysty Nieogarniony dotknij nas. *Spasi.*

Pamiętuj.

Oto zarysowana dwuznaczność: czy owo zapomnij odnosi się do umęczonych, którzy tak się umęczyli, że za żadną cenę nie chcą już powrotu z nicości do pamięci, z nicości nieoznaczonych grobów dziesiątków milionów, tego najpotworniejszego w ludzkich dziejach imperium? Czy słowo zapomnij wypowiedziane jest z powodu wstydu, który oni odczuwają za ludzi, dokonywujących zagłady, ludzi tej samej ziemi i wspólnoty języka? Ale oto drugi człon tej dwuznacznej wypowiedzi przynosi decyzję: niech się objawi w kształcie ta zagłada, jej świadomość, obraz tych, którzy jej podlegli: dotknij nas, Losie, dotknij nas, Boże, powiedz, że jakoś istniejemy, powiedz, jak jesteśmy w zagładzie. Można dotknąć tego, co zaczyna istnieć, choćby i w sensie negatywnym – jako unicestwione życie. I oto prośba się spełnia, Bóg i twórca ludzki wzywają świętych Rusi, by dotknęli, by dali świadectwo:

(Skowycz Rusi)

Oto zeszli z pohańbionych ścian soborów i niosą w kielichach liturgicznych:

świątyni Siergiej Rodonieżskij z przestrzeloną potylicą – cynober purpurę i róż

zagłodzeni *Kosma Damian i Jakow brat bożij* – żółć zielenie lazur błękit

nadzy zamarnięci *Borys i Gleb* – biel i biel i biel we wszystkich jej wcieleniach

zatłuczona pałkami *świątąją Paraskiewa Piatnica* – czerni

beziemienny bezustny *Nikt* – pędzle.

I już wiemy, oto pierwszym aktem ma być odbudowanie ludzkiej i boskiej świętości, mają ją stworzyć jak wielką Ikonę, na ziemi całej Rosji jako wielkim obrazie, na desce Imperium właśnie ci święci umęczeni. To, co jest, jest tylko niczym, podłożem, bo żeby ukazać męczeństwo i rozliczyć się z nim, trzeba ukazać to, co istnieje, jako kłamstwo, nieistnienie, jako zagruntowaną ledwie przestrzeń po totalitarnym koszmarze:

I doczesne członki Rosji pokrywa całun z jajecznych temper.

Teofan Grek maluje twarz więc znika Moskwa i Smoleńsk.

Andriej Rublow nasycą farbą stopy i dłonie niknie pod nimi Workuta

Archangielsk Woroneż.

Więzienny drelich oddaje pędzel *Dionisija* – i nie ma już Tomska

i Nowosybirsk.

Kuje Wołga srebrne i złote blachy na swoją zgubę.

Na zgubę fałszu, który wciąż istnieje, na zgubę istniejącego nieistnienia, w hołdzie nieistnjącemu Istnieniu Umęczonych, Prawych. Tak powstaje Prawdziwa Ikona współczesnej Rusi, bo to państwo, które nazywa się Sowieckim, już samą swą nazwą określa się jako Królestwo Szatana, więc i nazwa powinna być starta. Powstaje Nowa Ikona, dzieło umęczonych milionów, namalowane przez ich patronów, Twórców:

I są już tylko umęczone kolory miliony istnień rozpuszczone w białku
nieistniejące ciało namalowane na sosnowej desce
przygniatające Imperium.

Dzieło ukończone, Ikona wniesiona do kościoła żywych, całe Imperium, jeśli spojrzeć prawdziwie, jest płaczem ludzi modlących się do Ikony męczeństwa. Może będzie ona zdolna unicestwić zło, przygnać je. Nowa Rosja może zacząć się tylko od wielkiej żałobnej pieśni, od wielkiej żałobnej uroczystości, choć nie wiadomo, jeszcze, czy to zmarłych wstanie męczennika, czy tylko obrzęd żałobny:

Kopną świece.
Aniołowie wkładają żałobne pióra.
Alleluja Rosjo alleluja
śmierci.

Bo to właśnie wyraża paradoksalne na tle teologii połączenie słów „alleluja” i „śmierć”. Wiersz Polkowskiego dźwięczy jakby tonem dwu wielkich bratnich ruskich dzwonów wydzwaniających jednocześnie twórcze *alliluja* i żałobne *śmierć*.

Ten wiersz, który w sowietyzmie widzi tylko zaprzeczenie, a w jego ofiarach – męczeńskie podłoże, i odwołuje się w pragnieniu nadziei do pradawnej kultury Rusi, nie powinien spotkać się z zarzutem, formułowanym na przykład wobec Sołżenicyna, że gloryfikuje – choćby w celu polemicznym – carską przeszłość, sprzeczną, a także okrutną. Polkowski zresztą niedwuznacznie odwołuje się tylko do przeszłej świętości i do Rosji teraz umęczonej.

Trudno przejść obojętnie koło tego wiersza. To, co narodowe, przechodzi w nim do ludzkości poprzez męczeństwo. Męczeństwo rzeczywiste. Bardzo to romantyczne, w duchu także polskiego romantyzmu. Ale bez cienia mesjanizmu. Umęczona ikona to nie Chrystus-Pantokrator, to święci męczennicy. Niech zapatrzeni w swoje „ziemie ulro” poeci nie egzorcyzmują tutaj lekko nacjonalizmu. Zepchną bowiem w nieistnienie

także część tego, co ludzkie. Zaiste lepiej czasem być poecie w epoce zła płaczką żalobną, posypać głowę za cudze, ale i za swoje grzechy samousprawiedliwiania się.

Czy jednak na to ostatnie rosyjskie męczeństwo także nie zezwolono? Czy zapobiegawcza pacyfikacja dokonywana przez władzę i system nie działa się przy ogromnej bierności i stronienu poddanych od buntu? Jest pewna uwaga Aleksandra Solżenicyna w *Archipelagu GULag*, na marginesie buntu więźniów w łagrze (przypominająca trochę uwagi Dostojewskiego o Polakach w *Zapiskach z martwego domu*): „I tu zrozumiałem, co to jest polska duma – i na czym polegał sekret polskich powstań, tak pełnych zapamiętania. [...] Polak... [...] Gdybyśmy wszyscy byli tak dumni i nieustępliwi – to jaki tyran by się ostał?”¹.

Wróciła mi pamięć tej uwagi, gdy niedawno czytałem zdania Czesława Miłosza o Polsce: „Jeśli uważa te bezustanne ofiary, konspiracje, powstania za zupełny nonsens, [...] w «normalnych» krajach tego nie ma? [...] jeżeli 99% Francuzów żyło jak zwykle po klęsce 1940 roku, to jest to normalne”².

Czyżby Miłosz sądził, że to dopiero polska konspiracja wyzwoliła złe instynkty u Gestapo i NKWD? Że nie było się przed czym bronić? Wierzę – raz o tym pisałem – że można było „normalnie” chodzić w Paryżu do teatru, ale chyba człowiek uczciwy nie powinien był być „normalny” wobec Vichy i obozu żydowskiego w Drancy? W zeszłym roku myślałem o tym przez miesiąc co dzień, bo co dzień – przejeżdżając, oglądałem stary dworzec w Drancy. Ale celem tego eseju nie jest polemika z Miłoszem, którego ominęło w 1943 roku „normalne” przejeżdżanie przez Drancy, a nie ominął protest moralny na widok karuzeli na placu Krasińskich w Warszawie. Pochylmy się nad rosyjskim męczeństwem.

I tu nie sposób nie zauważyć, że rosyjskie męczeństwo wyniknęło także z własnego udziału w kreowaniu systemu. I może dlatego to społeczeństwo było względnie bierne, że chłop, który zrabował, inteligent, który zaakceptował i rewolucjonista, który wywołał, nie potrafili przestawić się tak prędko – częściowo przynajmniej – na bunt przeciw ogromniejącemu dziełu także własnego zła? Ale nawet

¹ A. Solżenicyn, *Archipelag GULag. 1918–1956*, t. 3, tłum. J. Pomianowski, Paryż 1974, s. 209.

² C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 268.

jeśli ofiary okazywały się współwinne, to buntami – które oczywiście poskramiano – dowodziły także istnienia czegoś, co sprawiło, że tak wielka część narodu rosyjskiego nie nadała się dla czerwonego imperium, a jedynie na mękę? Tak zdaje się sądzić Polkowski, a i ja myślę, że ten naród ma prawo do takiej świętej Ikony. Naród nie ginął bez współudziału, ale nie tylko na marne.

Bardzo chciałbym przeczytać wiersz Polkowskiego w przekładzie rosyjskim. Nie powinno zabraknąć go w antologii utworów o Epoce Lodowych Krematoriów. Polkowski wyraża – mimo wszystko – nadzieję. Męczeństwo bywa – twórczością. Wiersz bywa – świadectwem.

Zofia Zarębianka

Przebudzenie jako odkrycie pulsu wewnętrznej ciemności

Jan Polkowski, *Rzeka*

Rzeka (CANTUS)

Jestem młodszy o ponad pół wieku
łowię patykami ryby w młynówce.
Jednak zanedbano się przechyliam i po chwili chybocąc się
płynę i bulgocę jak wrzucona do wody pusta butelka.
Tę krótką podróż przerywa mama która krzycząc z przerażenia
wyciąga mnie na brzeg.
Budzę się później w domu i ostrożnie dotykam siebie.
Istnieję – znajduję kawałek wierzbowego łyka
przyklepiony mocno do skóry.
Kim jestem czy kim się staję gdy go odlepiam?
Tym który tonie i który śpi? Tym który umiera i budzi się?
Tym który widzi i tym który rozpacza?
Leżę nowonarodzony w nakrochmalonej pościeli i dotykam
zamkniętej w suchym kawałku kory przeszłości i przyszłości.
Po raz pierwszy odkrywam urywany puls wewnętrznej
ciemności i czuję słodki smak
wszechświata.

Tylko z pozoru sytuacja liryczna przywołana w wierszu jawi się jako klarowna. W rzeczywistości, gdy dokładniej wczytać się w utwór, ukazuje swą złożoność – a co za tym idzie – niejednoznaczność, implikującą kilka, zgoła różnych, choć dopełniających się, projektów interpretacyjnych. Już pierwsze zdanie: „Jestem młodszy o ponad pół wieku”, nastrożać może pewnych trudności, związanych z potrzebą dookreślenia statusu podmiotu mówiącego wobec czasu lirycznej akcji. Od rozstrzygnięcia tej kwestii zdaje się zależeć kierunek interpretacji oraz konkluzje dotyczące całościowych sensów zawartych w tym zwodniczo prostym tekście.

Zacznijmy zatem, na początek, od wersji najprostszej. Zakłada ona następujący przebieg lirycznych wydarzeń. Oto poeta, po upływie

półwiecza, a więc już jako dojrzały mężczyzna, przywołuje w pamięci traumatyczne przeżycie z dzieciństwa, gdy „łowiąc patykami ryby w młynówce”, nagle stracił równowagę, wpadł do wody i zaczął się topić. Uratowany przez matkę i zanieśiony do domu, dochodził do siebie w łóżku. Po przebudzeniu doświadczyć miał intensywnie własnego istnienia, po raz pierwszy zdając sobie wtedy sprawę ze swej odrębności od innych, osobności znaczonej granicami własnej skóry. Uderza sensualność tamtego doznania, w którym istotnego znaczenia nabierają najdrobniejsze szczegóły: dotyk sztywnej, wykrochmalonej pościeli, badanie kawałek po kawałku swojego ciała, jakby z niedowierzaniem, iż jest ono tożsame z samą istotą osoby bohatera, z nim samym. Wyostrzone zmysły chłopca rejestrują więc nie tylko elementy najbliższego otoczenia, ale przede wszystkim skupiają się na fenomenie własnego ciała, skóry oraz swoich wnętrzności.

„Urywany puls wewnętrznej / ciemności” w pierwszym rzędzie daje się rozumieć właśnie tak, jak najdosłowniej i jak najbardziej somatycznie, jako odczucie czeluści swojej własnej cielesności, stanowiącej warunek i medium kontaktu ze światem zewnętrznym, będącej też powłoką duszy, jaźni, psychiki czy jak by nie nazwać tego pierwiastka, który ożywia owo wielowarstwowe, ciemne, lepkie i wilgotne w środku opakowanie. Znaleziony w pościeli kawałek nadrzecznej kory uprzytamnia dziecku realność niedawnej przygody i, stając się instrumentem wtajemniczenia, prowadzi je do poznania. Jeśli przyjąć ten tryb rekonstrukcji, należałoby uznać, iż egzystencjalne konsekwencje przeżytego wypadku były dla małego bohatera niezwykle znaczące, a opisane doświadczenie nabiera wręcz cech iluminacji. Fizyczne przebudzenie, z krótkiego nerwowego snu przekształca się tym samym w przebudzenie wewnętrzne, w wyniku którego chłopiec dostępuje odkrycia tajemnicy własnej egzystencji.

W słowach: „odkrywam urywany puls wewnętrznej / ciemności i czuję słodki smak / wszechświata”, wolno więc widzieć także zapis jakiegoś fundamentalnego przeżycia: egzystencjalnego i duchowego, przeżycia objawiającego chłopcu zarówno jego indywidualną jaźń oraz jej naturę, jak i jego głęboki związek ze wszystkim, uświadomiony mu nagle w momentalnym rozbłysku zrozumienia. „Słodki smak wszechświata” zdaje się nie tylko metaforą jakiejś najbardziej fundamentalnej akceptacji faktu i aktu istnienia, ale też zdradza charakterystyczne właściwości doświadczenia numinotycznego w jego najbardziej podstawowej postaci, mistycznego zjednoczenia z „ciałem świata”, rozumianego jako

„wszystko”. Ostatnia sekwencja wiersza staje się formą duchowego świadectwa bohatera, zapisem doświadczenia inicjacyjnego, przeżytego w bardzo wczesnym wieku pod wpływem sytuacji stawiającej na krawędzi życia i śmierci, przyspieszającej dojrzewanie i wyzwalającej pytania o własną tożsamość i swoją identyczność: „Kim jestem czy kim się staję gdy go [«ten patyk z łyka» – przyp. Z.Z.] odlepiam”?

Zarazem jednak przecież, w tym snutym po upływie wielu lat wspomnieniu, dochodzi do głosu nie tamto przestraszone dziecko znad rzeki, lecz człowiek dojrzały. To przez filtr jego aktualnej – a więc po upływie półwiecza – świadomości przesącza się traumatyczne wydarzenie z lat chłopięcych. Świadomość ówczesnego kilkulatka przedstawiona wszak zostaje w sposób znamionujący dorosłego człowieka, nie ma tu mowy o perspektywie dziecka. Innymi słowy, okoliczności sprzed kilkunastu lat zostają opisane przez pryzmat doświadczenia dojrzałego mężczyzny, przy czym doświadczenie to jest rzutowane na domniemaną czy rekonstruowaną przez dorosłego świadomość dziecka i prezentowane jako jego ówczesne, a więc dziecięce, refleksje. Zastosowany przez poetę chwyt polega – jak się wydaje – na podwójnym oddziaływaniu, czy podwójnym zapętleniu, czasu. Z jednej strony to dorosły, po latach, niejako staje się na powrót dzieckiem: „Jestem młodszy o ponad pół wieku”, wciela się za sprawą pamięci w małego tonącego w młynówce chłopca, wyławianego z rzeki przez matkę. Z drugiej jednak strony to ten dorosły, w którego umyśle wciąż trwa – mimo upływu kilkunastu lat – żywa pamięć o dramatycznej przygodzie, udziela temu wskrzeszonemu w sobie na chwilę chłopakowi swojej dojrzałej umiejętności werbalizowania doświadczenia, danego mu wówczas wyłącznie na poziomie bezpośredniego doznania, a więc poza racjonalizacją i poza filozoficznymi rozważaniami o istocie własnej tożsamości.

Można zatem zasadnie zapytać, do kogo należą, kto wypowiada: „Kim jestem i kim się staję”, a także dalsze fragmenty wypowiedzi: „Leżę nowonarodzony w nakrochmalonej pościeli i dotykam / zamkniętej w suchym kawałku kory przeszłości i przyszłości”. Kto więc i kiedy, w jakim czasie je wypowiada? Pytanie prowokują dwa szczegóły. Po pierwsze, intrygująca i jakby nie na miejscu, wzmianka o przeszłości... czy bowiem dziecko, tamto dziecko sprzed półwiecza, będące podówczas małym chłopcem, mogło zastanawiać się wtedy nad swoją przeszłością? Czy zatem to wyznanie o dokonującym się jakoby wówczas, zaraz po wypadku, namyśle nad przeszłością nie pozwala przypisywać

powyższych pytań nie tamtemu dziecku, ale podmiotowi mówiącemu tu i teraz, pięćdziesiąt lat później? Po drugie, czy argumentu potwierdzającego słusność, a w każdym razie – przynajmniej – prawdopodobieństwo takiego przypuszczenia, że to jednak nie wtedy i nie tamten mały chłopiec zadawał fundamentalne pytania o sens, czy argumentu na rzecz takiej tezy nie dostarcza... wyschnięty wierzbowy patyk? Skoro kora zdążyła wyschnąć, musiał przecież upłynąć jakiś czas... Czy ten kawałek kory nie został więc aby znaleziony po pięćdziesięciu latach i czy nie daje się zatem słusznie porównać do owej słynnej Proustowskiej magdalenki, przywracającej „minione”, przyoblekającej w teraźniejsze to, co na poły zapomniane?

Wynika z powyższego, iż w wierszu mamy, lub możemy mieć, *de facto* do czynienia nie z jedną, ale z dwiema sytuacjami lirycznymi. Jedna to ta wspominana przez liryczne „ja” niefortunnie zakończona wypadkiem zabawa dziecięca. Druga „dzieje się” w obecnym czasie i polega nie tylko na rekapitulacji owego dramatycznego doświadczenia dokonywanej na mocy i pod wpływem dotyku szorstkiego drewna, ale – przede wszystkim – na postawieniu sobie dorosłego wobec tamtego dziecka sprzed lat i postawieniu sobie dorosłemu pytania o identyczność siebie samego w czasie.

Również i w takiej perspektywie interpretacyjnej wiersz zawiera pierwiastki iluminacji, tyle że rozgrywa się ona w innej przestrzeni, w innym czasie i dotyczy, jak się wydaje, całkiem innej płaszczyzny problemów. Jeżeli mianowicie odkrycia dziecka odnosiły się do sfery „ja” wobec rzeczywistości na „zewnątrz mnie”, to objawienia dorosłego dokonują się raczej w sferze metafizycznej, projektując przy tym przestrzeń egzystencjalną nasyconą bólem i rozpaczą. Iluminacja zostaje poprzedzona rozrachunkiem, wyzwolonym przez niepozorny kawałek zasuszonej kory, symbolizującej w tym kontekście to, co przeminęło, lecz w niezatarty sposób odcisnęło swoje piętno czy swój ślad na życiu bohatera lirycznego. W taki sposób, niepostrzeżenie, uwidaczniają się przesłanki do zapowiedzianej wcześniej kolejnej wersji odczytania utworu. Wydaje się mianowicie, iż wolno go interpretować bardziej symbolicznie, widząc w tytułowej rzece nie tyle rzeczywiście istniejący ciek wodny, ile... upływ czasu, zanurzony w Heraklitejskiej rzece, synonimicznej z ludzkim życiem i jego przemianami, życiem płynącym jednak zawsze i wciąż, nieubłagane ku śmierci. W takim ujęciu odmiennej, głębszej, bardziej zarazem dramatycznej wymowy nabierają zadane przez liryczne „ja” w końcowej sekwencji wiersza pytania.

Pierwsze z nich zdaje się mieć charakter najbardziej rozliczeniowy. Przynosi intuicję rozpoznania przez podmiot swej sytuacji duchowej. Tonienie traci w tym kontekście konieczne odniesienie do konkretnego wydarzenia, lecz wskazuje na jakiś upadek, utratę kierunku, zagubienie w wirze życia, porównane metaforycznie do unoszonej na wodzie pustej, plastikowej (a więc – bezwartościowej) butelki. Rozpatrywaną przez bohatera alternatywą dla owej sytuacji utopienia nie jest też bynajmniej żadna bardziej optymistyczna wizja własnej kondycji, lecz diagnoza duchowego uśpienia, pogrążenia w marazmie, oznaczającym zarazem niemożność podniesienia się ze stanu upadku. Może też być i tak, że zasadniczą przyczyną samego upadku jest właśnie uśpienie, niezdolność do działania, ale i do jasnego widzenia i określenia swej wewnętrznej sytuacji. W takim układzie uśpienie byłoby tożsame z upadkiem, z zatonięciem w odmętach bezwolności. Stąd też, być może, kolejna para opozycji przeciwstawiających widzenie rozpacz. ... Tak pesymistyczna ocena siebie, ujrzenie siebie jako bytu nieodwołalnie podlegającego upadkowi może bowiem rodzić tylko rozpacz.

Najbardziej zaskakująca okazuje się hipoteza umieszczona pomiędzy wyżej zarysowanymi opcjami egzystencjalnymi. Związek między umieraniem a przebudzeniem ukazuje jeszcze jedną możliwość w opisie sytuacji lirycznego „ja”. Sygnalizuje mianowicie nie do końca jeszcze wyraźne przekonanie bohatera, iż to śmierć, a może już wcześniej – umieranie – przyniesie mu prawdziwe duchowe przebudzenie, umożliwi odnalezienie całości, przeczutej niegdyś przez małego chłopca wyłowionego z rzeki przez matkę. Ta ciemna intuicja jest zgodą na śmierć. Ona też dopiero, akceptacja konieczności umierania, otwiera bohatera na przyjęcie życia, doznawanego w całej jego sensualnej pełni i prowadzi do bezrefleksyjnego odczuwania szczęścia: „Nie wiem kim jestem ile mam lat czy istnieje przyszłość / ciemność i obietnica początek i nagroda. / Nie jestem pewien czy żyję / jestem szczęśliwy” (*Głos*, CANTUS). Przytoczony fragment pochodzi z innego wiersza Polkowskiego, zamieszczonego w tym samym najnowszym tomiku. Zacytowany zatem passus z utworu *Głos* wydaje się komentarzem do analizowanego wcześniej utworu, dopełnia też przeprowadzoną interpretację i dostarcza tekstowego dowodu na rzecz przeświadczenia o przenikaniu się w *Rzecz* wymiaru „kiedyś” i „teraz”, rzeczywistości i snu, tutaj, na ziemi i gdzieś dalej, poza czasem. Wszystko bowiem jest jednym, a rewelatorem tej prawdy staje się dla lirycznego „ja” kawałek wyschłej wierzbiny...

Stanisław Gawliński

Życie historią

Interpretacja wiersza Jana Polkowskiego
Czy narodziłeś się, człowieku?

10 stycznia 1953 roku miałeś przed sobą
jeszcze trzy miesiące życia.
Beria siedział przy łóżku trzymał cię
za rękę czuł pod palcami chwiejny zmęczony
puls życia
milionów zmęczonych.

Obaj byliśmy bezradni
ja nowonarodzone dziecko
i ty jak nowonarodzone dziecko.

Obaj nieświadomie lub tylko sobie wiadomymi
ścieżkami podążaliśmy niezmordowanie
ku śmierci patrząc sobie w oczy
zrośnięci stopami wygnanych i obcymi
językami (może mówiłeś coś
do mnie prosiłeś
o przebaczenie?)
(odd)

Tytuł mojego szkicu jest dwuznaczny z powodu formy zbliżonej do pleonazmu. Sens pierwszy tego nagłówka dotyczy intensywnego przeżywania, rozpamiętywania i opisywania historii przez świadomego twórcę. Sens drugi ma wymiar eschatologiczny, jako że samo życie twórcy, które realizuje się w czasie, wpływając na historię, z czasem stać się musi już tylko historią opowiadaną przez kogoś.

Tak pojmowane życie nie może być zatem: „Idioty opowieścią, pełną wrzasku, / Wściekłości i furii, która nic nie znaczy”¹.

¹ W. Szekspir, *Makbet* [w:] tegoż, *Dwanaście dramatów*, tłum. K. Berwińska, Warszawa 1999, s. 485.

Opinia mistrza ze Stratfordu wielorako dotyczy ponurego podmiotu/ obiektu wiersza Jana Polkowskiego. Używam tej peryfrazy, ponieważ nie przejdzie mi przez usta słowo bohater w odniesieniu do Józefa Stalina (18.12.1878–5.03.1953), który w różnej mierze zaciążył nad życiem trzech poetów: Osipa Mandelsztama, Władysława Broniewskiego (17.12.1897–10.02.1962) i Jana Polkowskiego. Kiedy 10 stycznia 1953 roku przyszedł on na świat w – *nomen omen* – Bierutowicach, to Osip Mandelsztam urodzony w Warszawie 15 stycznia 1891 roku od piętnastu lat spoczywał w bezimiennym grobie łagieników pod Władystokiem jako tragiczna ofiara mściwego Josifa Wissarionowicza Stalina. (*Notabene* ani Mandelsztam, ani Polkowski nie użyli słowa Stalin w swoich wierszach traktujących o tej historycznej postaci).

Ostatecznie o losie Mandelsztama przesądził jego wiersz, który znakomity poeta odczytał w wąskim gronie przyjaciół i znajomych:

Żyjemy tu nie czując pod stopami ziemi,
Nie słyhać i na dziesięć kroków, co szepczemy,

A w półsłówkach, półrozmówkach naszych
Cień górala Kremlowskiego straszy.

Palce tłuste jak czerwie, w grubą pięść układa
Słowo mu z ust pudowym ciężarem upada.

Śmieją się karalusze wąsiska
I cholewa jak słońce rozbłyska.

Wokół niego hałastrą cienkoszyich wodzów:
Bawi go tych usługnych półludzików mozół.

Jeden łka, drugi czka, trzeci skrzeczy,
A on sam szturcha ich i złorzeczy.

I ukaz za ukazem kuje jak podkowę –
Temu w pysk, temu w kark, temu w brzuch, temu w głowę.

Miodem kapie każda nowa śmierć
Na szeroką osetyńską pierś.
listopad 1933²

² O. Mandelsztam, *Żyjemy tu, nie czując pod stopami ziemi* [w:] tegoż, *Późne wiersze*, tłum. S. Barańczak, Warszawa 1979, s. 31.

Mandelsztam, akmeista, wyrafinowany znawca kultury antycznej i judeochrześcijańskiej pozostawił swoje ślady i w myślach, i w wierszach młodego poety polskiego. Na przykład w przejmującej *Rosji* rozpoczynającej się mottem z Mandelsztama: „Ożyję, by stwierdzić, że świeci słońce” (EZTGI) albo w utworze *** [„*Sława otieczestwo nasze swabodnoje...*”. *Piosenka o poecie*] z apostrofą do męczennika (EZTGI):

Mówisz do mnie przez łany słów
ziemię odległą nie przekłutą wzrokiem
krwawiących wron nad murem głuchych chmur
mówisz i słyszysz: ból za Azji krokiem.

W tym przypadku pikanterii sprawie dodaje fakt, że słowa rosyjskie, na prośbę Stalina, w 1943 roku napisał Siergiej Michałkow (1913–2009), zaś opatrzone muzyką Aleksandra Aleksandrowa stały się one oficjalnym hymnem Związku Sowieckiego.

Władysław Broniewski znalazł się pośrodku triady interesujących mnie poetów z wielu powodów nader złożonej natury. Także i mojej osobistej fascynacji człowiekiem, który jako siedemnastolatek porzucił gimnazjum, by zaciągnąć się do Legionów Józefa Piłsudskiego, w wieku dwudziestu trzech lat dosłużył się krzyża Virtuti Militari i stopnia kapitana jako srogi pogromca bolszewików, a później od 24 stycznia 1940 roku do sierpnia 1941 roku włączono go po sowieckich więzieniach; od Brygidek po Łubiankę. Był więc niewątpliwie polskim patriotą i utalentowanym poetą, który w 1945 roku spod sztandarów armii Władysława Andersa zaciągnął się w szeregi moskiewskich najemników w Polsce Ludowej.

Przecież tak skondensowane elementy życiorysu niegdysiejszego kapitana „Orlika”, ale też obrońcy proletariatu i sympatyka komunizmu w ostatniej dekadzie II Rzeczypospolitej nie objaśniają w stopniu dostatecznym genezy osławionego poematu *Słowo o Stalinie*, którym głośny poeta polski uczcił siedemdziesiątą rocznicę urodzin sekretarza generalnego WKPb. Jakby na ironię losu Broniewski umieścił poemat w tomie *Strofy o Stalinie. Wiersze poetów polskich* opublikowanym w 1949 roku, kiedy to i w PRL zadekretowano oficjalnie realizm socjalistyczny jako jedyną obowiązującą wszystkich twórców doktrynę ideowo-artystyczną.

Można powiedzieć, iż poeta doskonale utrafił w oczekiwania krajowej władzy, która właśnie zgodnie z wymogami Moskwy rozpoczęła proces intensywny stalinizacji Polski. Trudno odmówić racji Broniewskiemu,

kiedy po XX Zjeździe KPZR oraz przełomie październikowym w Polsce, w 1956 roku rozpaczliwie próbował bronić przynajmniej formalnych jakości swojego poematu.

Istotnie, owo dziewięcioczęściowe dzieło posiada zróżnicowane struktury wersyfikacyjne i językowo-stylistyczne. Co prawda, rozpoczyna się skonwencjonalizowaną przez wielu epigonów „schodkowaną” majakowszczyzną, lecz w miarę przyrostu tekstu zmieniają się konfiguracje stychów i strof *Słowa o Stalinie*. Na pewno nie przynosi chluby autorowi *Bagnetu na broń* jakość rymów, na przykład:

Wiek dziewiętnasty gościł
jak lampa gazowa w oddali.
Zrodzony wśród walki klas,
Lat dwadzieścia miał Stalin³.

Jednak trudno się oprzeć myśli, iż sporo tym strofom zawdzięczać musiał Adam Ważyk jako autor antystalinowskiej palinodii z 1955 roku. W żaden sposób nie usprawiedliwia to przecież aż tak głębokiego nierozumienia prawdziwej roli sowieckiego generalissimusa w historii XX stulecia:

Któż, jak On, przez dziesiątki lat
Wiódł ludzkość na krańce dziejów?
Jego imię – walczący świat:
Nadzieja.

Może tę atrofię moralną kapitana „Orlika” najbardziej lapidarnie objaśnia surowa, ale niesprzeczna z faktami opinia Jana Polkowskiego z wiersza *„O Nowej to Hucie Piosenka”*: „otępiały od wódki i pochlebstw Władysław Broniewski” (EZTG1).

Namysł Polkowskiego nad Stalinem różni się od tych, które skrótowo analizowałem poprzednio zarówno pod względem sensu, jak i formy.

Osip Mandelsztam stworzył satyrę, a raczej pamflet, i przypłacił to życiem.

Władysław Broniewski napisał poemat panegiryczny, który niebawem opłacił mu przyszło radykalnym umniejszeniem prestiżu poetyckiego i patriotycznego.

3 W. Broniewski, *Słowo o Stalinie* [w:] *Strofy o Stalinie. Wiersze poetów polskich*, Warszawa 1949, s. 21.

Z mojej perspektywy wielomowny panegirysta wygląda na przypadek szczególny: ofiara w podwójnym wymiarze – najpierw jako człowiek i Polak uwięziony z woli Stalina, potem zaś jako literat uwiedziony przez tegoż „maszynistę pociągu historii”.

Autor wiersza *Czy narodziłeś się, człowieku?* przyjął nieco ryzykowną postawę, kreśląc w nim fragmenty żywotów równoległych. Cóż w istocie łączyć mogło dwie tak odmienne istoty egzystujące równocześnie przez pięćdziesiąt cztery dni 1953 roku? Ich biogramy obejmują wspólny skrawek czasu od 10 stycznia 1953 roku, kiedy to w Polsce, na Dolnym Śląsku przychodzi na świat Jan Polkowski, do 5 marca 1953 roku, a pod Moskwą odchodzi z tego świata Józef Stalin, absolutny władca państwa sowieckiego. Jak wiadomo, Jan Polkowski urodził się w inteligenckiej rodzinie patriotów o kresowych korzeniach, więc w Bierutowicach na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych nie zbywało jej na komforcie. Zgoła inaczej upływało życie głównego lokatora luksusowej willi partyjno-rządowej w Kuncewie. Ale ta różnica zdaje się mniej istotna przy próbie zrozumienia wymowy utworu od kontrastu pomiędzy naturalnym rozwojem niewinnego dziecka a zbrodniczymi planami satrapy, który w ostatnich miesiącach żywota szykował się do unicestwienia swoich konkurentów jako sprawców „afery lekarzy kremlowskich”. Nie obejdziemy się tutaj bez konfrontowania wizji poety z faktami historycznymi. Otóż wykreowany w utworze Polkowskiego obraz Berii, który siedzi przy łóżku Stalina, trzymając go za rękę, daleko odbiega od prawdy, bowiem – co potwierdzają profesjonalni badacze historii oraz kremlinolodzy – to właśnie Ławrientij Beria ostatecznie przyczynił się do śmierci Józefa Stalina, udaremniając mu tym sposobem przeprowadzenie kolejnego pogromu.

Trywialna odpowiedź na pytanie o genezę interesującego nas utworu mogłaby brzmieć na przykład tak: młodego poetę polskiego uderzyła zbieżność roku jego narodzin z datą śmierci oprawcy milionów niewinnych ludzi. Dodatkowym impulsem było wzmożone zainteresowanie światowej opinii publicznej osobą Józefa Stalina w związku ze stuleciem jego urodzin w grudniu 1978 roku.

Zewnętrztekstowe okoliczności powstania wiersza *Czy narodziłeś się, człowieku?* w nikłym stopniu objaśnić mogą intencje poety, więc należy skoncentrować się na poetyce samego dzieła.

Tytuł wiersza ma formę pytania retorycznego, natomiast dyskurs lirycznego podmiotu nosi znamiona wewnętrznego dialogu. Zatem

mamy tutaj świadome nawiązanie do tradycji charakterystycznej dla gatunku *soliloquium*. Klasycznymi wzorami takich dzieł będą na przykład *Soliloquia* św. Augustyna czy nie mniej sławne *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau. Gatunek ten poprzez odwołanie do biografii autorów pozwala w zobiektywizowanej formie artystycznej odsłonić osobiste, wewnętrzne rozterki duchowe. I, co równie ważne, roztrząsać najgłębsze wątpliwości natury moralnej czy egzystencjalnej, jakie trapią artystę wrażliwego nie tylko na własną dolę.

Sądzić wolno, że akurat z takim przypadkiem mamy tu do czynienia. Podmiot liryczny wiersza Jana Polkowskiego otwarcie utożsamiany z autorem rozważa kwestie fundamentalne, dotyczące kondycji ludzkiej. Ścisłej rzecz ujmując, pyta o warunki narodzin człowieka lub po prostu o kryteria człowieczeństwa. Rzecz w tym, iż trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy jest to pytanie zadawane sobie, czy też przywołanemu w tekście Stalinowi, w którego ciele coraz słabiej bije „puls życia / milionów zamęczonych” (EZTGI).

Tyran okazujący skruchę w ostatniej chwili żywota, prosząc o przebaczenie, zyskiwałby szansę narodzin do innego życia. Stawiając problem w taki sposób, do komplikacji epistemologicznych dodajemy zawłośc natury teologicznej, a konkretniej soteriologicznej.

Na użytek tego szkicu fragmentarycznie odwoływałem się już do biografistyki i literatury porównawczej, przynajmniej w domenie wspólnych tematów i motywów, zatem najwyższa pora, aby posłużyć się teraz użytecznymi narzędziami historyka literatury.

Jan Polkowski zadebiutował jako poeta w siódmym numerze podziemnego „Zapisu”, w 1978 roku, natomiast interpretowany przeze mnie wiersz pochodzi z tomiku *Oddychaj głęboko* wydanego przez niezależne Wydawnictwo ABC w Krakowie w 1981 roku. Autor był współzałożycielem i redaktorem tego wydawnictwa w latach 1980–1981. Należy zaznaczyć, że *Oddychaj głęboko* jest drugą, poszerzoną edycją zbioru wierszy, który pod tytułem *To nie jest poezja* opublikowała Niezależna Oficyna Wydawnicza w Warszawie w 1980 roku. Dorobek ten powiększony został o kolejne tomiki: *Ogień. Z notatek 1982–1983*, *Półka Poetów* (1983) oraz *Drzewa* (Oficyna Literacka, Kraków 1987).

Wszystkie wymienione tomy poezji Jana Polkowskiego ukazały się w ciągu siedmiu lat, w drugim obiegu, niezależnym od cenzury, dlatego na tym segmencie jego twórczości poetyckiej skupiam swoją uwagę. W powszechnej opinii krytyków literackich autor *Oddychaj głę-*

boko uznawany jest za czołowego reprezentanta swojej generacji i najwybitniejszego poetę czasów stanu wojennego w Polsce Ludowej.

Żeby lepiej zrozumieć Jana Polkowskiego jako człowieka i poetę, aby dokonać w miarę poprawnej wykładni sensu wiersza *Czy narodziłeś się, człowieku?*, poddam bardziej szczegółowej analizie takie pojęcia jak:

1. Człowiek,
2. Historia,
3. Poezja.

To one, stale obecne w jego liryce z lat 1980–1987 implikują odmienią postawę wobec Stalina odróżniającą Jana Polkowskiego od Osipa Mandelsztama, a zwłaszcza od Władysława Broniewskiego.

1. Człowiek

Jan Polkowski, absolwent najstarszego uniwersytetu w Polsce, ojciec szczęśliwej rodziny, prominentny działacz opozycji i bardzo szybko doceniony młody poeta raczej nie zgodziłby się z autorem *Sensu życia*, który dowodził, „że być człowiekiem: znaczy czuć się niepełnowartościowym”⁴. Natomiast opinia Alfreda Adlera sformułowana równie kategorycznie: „Nasze uczucia estetyczne i poglądy posiadające może największą siłę odśrodkową, prącą do działania, mają wartość wieczną tylko wtedy, gdy ich przebieg dokonywa się w prądzie ewolucji ku dobru ludzkości”⁵, zdaje się dobrze przylegać do świata wartości uznawanych i realizowanych przez krakowskiego twórcę.

Do takiego wniosku upoważnia mnie uważna lektura jego wierszy, w których liryczne *alter ego* poety wielokrotnie zastanawia się nad tym: „Kim jestem?”, „Co jest ważne?”. Dla mnie jako czytelnika oraz interpretatora utworów Jana Polkowskiego – niejako wbrew współczesnym trendom filozoficznym i literaturoznawczym metodologiom – nadal ważna jest, ponieważ ani na jotę nie utraciła znaczenia, dyrektywa Ernsta Cassirera, który w przenikliwym dziele nakazywał: „Człowieka

4 A. Adler, *Sens życia*, tłum. M. Krzeczowska, Warszawa 1983, s. 99.

5 Tamże, s. 254–255.

trzeba rozpatrywać nie w jego życiu indywidualnym, lecz na tle jego życia politycznego i społecznego”⁶.

Wiele pod tym względem mówi wiersz o człowieku osadzonym w celi więziennej, solidarnym z nieszczęśliwym, który przebywał tu przed nim:

wolny wolny szepczesz
i myślisz o tym wszystkim
[...]
Nawet nie widzisz że klawisz przyniósł posiłek.
Stojąc przy zimnej ścianie kreszisz bezwiednie
znak przebaczenia
i łamiesz chleb
żeby zalepić oczy
Judaszowi.

(*Którzy nie widzieli*, ODD)

Na drugim biegunie serii wierszy ekumenicznych, wspólnotowych umieścić też trzeba o wiele mniej liczne teksty-deklaracje obcości, na przykład *Tak, jestem obcy, Nieobecność*, *** [*Bo ja nie jestem ja*]. Nie tylko z upodobania do Hegłowskiej triady, do tych antytetycznych elementów twórczości Jana Polkowskiego (swój/obcy) dodać należy niezbędny element trzeci. Pełni on rolę koncyliacyjną w tym sporze o wartości ze znieprawionym światem. Wyraźniej konkretyzuje się on w wierszu „*Moja słodka Ojczyzno*” oraz w *Sefer Ha-Zohar. Księga Blasku* (EZTGI):

(ruin nienawiści popiołu pogromów).
Nadejdzie Zbawiciel.
Wędrują już piaski
By wnieść Twoje ciało
Cierpiący narodzie.

[...]

Jam jest
Żyd Murzyn Polaczek Poeta Wolne Pole

Puenta tego utworu zmierza do jednoznacznego określenia podmiotu w planie identyfikacji wieloetnicznej. Jej ukrytym archetekstem jest zarówno Nowy Testament, jak również stosowny fragment arcydzieła

⁶ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 125.

Adama Mickiewicza. Jednak w przeciwieństwie do romantycznego wieszcz Polkowski nie wadzi się ze Stwórcą. On zmierza do uspokojenia, do jedności inną drogą, kiedy rozważa (EZTG1):

Kim bowiem byłem jeśli nie jednym ze słów
Boga, wypowiedzianym gdy czuł
zbliżającą się (ludzką) śmierć.

Kim jestem jeśli stwarzają mnie
uszy oprawców przerażonych uczniów
i bezwolnego w swej nienawiści tłumu.

Reasumując – synteza człowieczeństwa dokonuje się przez odwołanie do religii, Ewangelii, które konstytuują człowieka, chrześcijanina obdarzonego zdolnością do wybaczenia win.

2. Historia

Leitmotiwem mojego myślenia o poezji Jana Polkowskiego jest historia – ta, której doświadczył, i ta, którą w swoich utworach przedstawił. Pomimo tego, że w pierwszej dekadzie intensywnego tworzenia napisał wiele utworów, w których historia bywa implikowana i jeszcze częściej tematyzowana, to prawie nie ma w nich refleksji o procesach długiego trwania, albowiem autor *Ognia* obrał inną strategię, koncentrując swoją energię życiową i duchową na historii zdarzeniowej. Strategia ta sprowadza się do próby godzenia ról bezpośredniego uczestnika, czasem świadka bądź tylko obserwatora wydarzeń z funkcją zaangażowanego, ale – nade wszystko – sprawiedliwego komentatora tych wydarzeń.

Polkowskiego interesuje historia „żywa”, doświadczana osobiście. W tym sensie niewątpliwie wyrasta on z tradycji Pokolenia '68 zainteresowanego stawianiem się rzeczywistości zafałszowanej i deformowanej przez narzucone ideologie. Różni ich prezentystyczna orientacja twórczości. Dla Jana Polkowskiego bardzo ważna jest wiedza o tym, że każda teraźniejszość z przeszłości wyrasta, by zaraz potem w przeszłość się obrócić. Idzie o to, żeby ten moment zarejestrować i zinterpretować.

Reprezentatywne pod tym względem będą wiersze *Luty 1978. Wybory do rad narodowych, PAP donosi*, „*O Nowej to Hucie piosenka*” czy *Ob. Jan Polkowski – uzasadnienie istnienia*: pismo z prokuratury obezwładnione

ironią poety, nadwiślańska forma *fait divers* z czasów późnego Edwarda Gierka.

W innej tonacji stylistycznej utrwalone zostały ciemniejsze strony bardziej czasowo odległych wydarzeń. Na przykład haniebne wystąpienie Wandy Wasilewskiej w październiku 1939 roku (*Etap*), *Rok 1940, Zdzisław Chmielewski wędruje przez Azję* czy „*Tak nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono*” (EZTG1), gdzie ironia funkcjonuje jako maska tragizmu:

Wysiadasz z samolotu PanAm lub z urny
wagonu towarowego. Jest rok 1918 1945 1956 lub nie ma daty.
Rozpoznajesz tylko porę roku: przedwiośnie
owinięte kołczastym drutem przymrozku.
Wracałeś tutaj długie lata nie wyjeżdżałeś stąd nigdy
uciekleś lub zostałeś wygnany.
Twój zniszczony organizm jest bezwiednie wypowiedzianym
zaklęciem Poety.

Historyczna pamięć Jana Polkowskiego ogarnia także dramatyczne losy więźniów politycznych sowieckiej Rosji: Osipa Mandelsztama, Josifa Brodskiego czy Anatolija Marczenki, któremu poświęcił elegię *Carskie wrota* (EZTG1):

I są już tylko umęczone kolory miliony istnień rozpuszczone w białku
nieistniejące ciało namalowane na sosnowej desce
przygniatające Imperium.

Kopcą świece.
Aniołowie wkładają żałobne pióra.
Alleluja Rosjo alleluja
śmierci.

Patos wiersza zestrzaja się tutaj ze szlachetną postawą polskiego poety, późnego więźnia imperium, który od 13 grudnia 1981 roku zza krat Nowego Wiśnicza, Załęża i brudnych szyb Nowej Huty śledził kolejne etapy rozkładu nieludzkiego systemu przemocy i zbrodni.

Dobrze rozpoznał te cechy charakteru człowieka i tematyczno-stylistyczne właściwości jego poezji, konkludując: „Polkowski jest poetą historii i spraw publicznych – w tym sensie, że ich problematyka stanowi w oczywisty sposób tło wszystkich jego wierszy”⁷.

7 S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 167.

3. Poezja

Jan Polkowski jest poetą wykształconym, a to oznacza możliwość wyboru z szerokiego pola tradycji literackich tych poetyk i norm estetycznych, które najbardziej odpowiadały jego wiedzy i wrażliwości w momencie debiutu. Jest rzeczą oczywistą to, że poeta najbardziej podatny jest na różnorodne wpływy, poszukuje autorytetów i naśladuje mistrzów. W roku 1978 zenit sławy osiągnęli w kraju Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz i Wisława Szymborska. W turnieju pokoleń Nowa Fala wyraźnie pokonała Orientację – Hybrydy, ale bój pomiędzy klasycystami i awangardą (lingwistami) nie był rozstrzygnięty. Jan Błński dorzucił tutaj swoją *Stronę Miłosza versus Strona Przybosia* jako najbardziej żywotne linie rozwojowe poezji polskiej. Młody poeta krakowski zaangażowany po stronie opozycji, wrażliwy moralnie, po wypadkach radomskich w 1976 roku nie miał właściwie wyboru. Jego patronami w naturalny sposób zostali Herbert i Krynicki. Trudno się temu dziwić, ponieważ *Pan Cogito* i *Niepodlegli nicości* mają dużą siłę oddziaływania na ludzi pragnących wymierzać sprawiedliwość widzialnemu światu.

Skuteczność tej chwalebnej operacji wymaga zarówno dyscypliny słowa, jak też analizy celów i reguł własnego dyskursu poetyckiego. Artur Sandauer nazwał kiedyś ten rodzaj twórczości autotematyzmem. Jan Polkowski uprawomocnia to spostrzeżenie w dziesiątkach wierszy, poczynając od samego tytułu zbioru *To nie jest poezja*. Prostoduszny czytelnik staje przed wyzwaniem semantycznej natury. Jeśli zbiór wierszy zebranych w osobnym tomiku nie jest poezją, to czym jest poezja? Polkowski odpowiada na to pytanie wielorako:

Język rzeczy, poezja czystych przedmiotów
bez cienia chęci by mówiąc „stół”
powiedzieć coś więcej.
Ale powiedzieć w sposób tak
przezroczysty by było widać
ten jedyny ciepły trochę kiwający się stół
[...]
stanie się poezji
(*Strumień wieczności*, ODD)

Tworzy aporie, jak w wierszu *Sprzeczność wewnętrzna* (ODD):

Gdyby mówić o wszystkim bez zbędnych ozdób
wystarczyłby jakiś niewytlumaczalny gest

skowyt.

Albo trzeba by pisać nieprzerwanie tak jak muszę

oddychać spać jeść umierać.

Bez zastrzeżeń korzysta z aksjomatu Miłosza: „Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia”. Upada pod ciężarem wiedzy: „Za dużo chciałycie powiedzieć płowe słowa / I śmieszna jest wasza chełpliwa nadzieja że gramatyka sprostą śmierci” (EZTG1). Surowo napomina kolegów po piórze: „Bawiliście się poeci zapominając że z czułością / i bólem trzeba stwarzać świat” (EZTG1).

Jaki wniosek wynika z tych różnorodnych dywagacji autotematycznych Polkowskiego o języku, formach, celu i stylach poezji? Ano taki, że opowiada się on za poezją o silnym nacechowaniu aksjologicznym, wysoko ceni maksymalizm etyczny Zbigniewa Herberta i akty moralne zawarte w maksymalnie zwięzłych tekstach Ryszarda Krynickiego.

Muszę przywołać w tym miejscu dwie opinie wybitnych krytyków, Mariana Stali i Stanisława Barańczaka, którzy wydatnie przyczynili się do ugruntowania opinii o kontemplatywno-metafizycznym charakterze poezji Jana Polkowskiego. Marian Stala w grudniu 1989 roku, już po zamilknięciu poety na prawie dziesięć lat, napisał:

Dlaczego prawda i wolność, gwarantowane religijnie, wymagają obrony, osobowego zaangażowania? Dlaczego życie tandetne i niedbałe jest niebezpieczne? Pytania te prowadzą w stronę podstawowego tematu poezji Polkowskiego. Jest nim (to jeszcze jedno pokrewieństwo z Herbertem i Krynickim) doznanie okrażenia i zagrożenia przez nicłość. To doznanie powraca w tej poezji bezustannie, przyjmując postać pragnienia niedotykalności... i owocując doświadczeniem życia w rzeczywistości kresu, na granicy istnienia i nieistnienia⁸.

Pięć lat przed tym wytrawnym znawcą współczesnej poezji polskiej najgłębszy sens liryki autora *Czy narodziłeś się, człowieku?* odsłaniał Stanisław Barańczak: „Niewidzialną Ojczyzną Polkowskiego jest świat pojedynczego człowieka, przy całej rozpacz i zniechęceniu połączonego jednak z bliźnimi – i z Bogiem – więzami miłości, wiary i nadziei”⁹.

Przyjrzawszy się dokładniej rozmaitym aspektom pojęć: Człowiek – Historia – Poezja oraz ich kontekstom w tekstach poetyckich Jana Polkowskiego, spróbuję podsumować moją interpretację wiersza *Czy narodziłeś się, człowieku?*. Pytałem: co może łączyć Jana Polkowskiego

⁸ M. Stala, *Druga strona, notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 150.

⁹ S. Barańczak, *Przed i po...*, s. 167.

z Józefem Stalinem oprócz wspólnego skrawka czasu i przypadkowej zbieżności daty – narodzin pierwszego i śmierci drugiego?

O niebo istotniejsze jest to, że „rozmawia”, spotyka się tu człowiek z człowiekiem: niemowlę Polkowski ze Stalinem słabym w chwili agonii jak niemowlę. Przy okazji na naszych oczach tworzy się budujący przykład zgoła niestalinowskiej dialektyki, polegającej na tym, że wszechmoc tyrana w niemoc się przemienia u kresu historii jego żywota (ODD):

Obaj byliśmy bezradni
ja nowonarodzone dziecko
i ty jak nowonarodzone dziecko.

Wreszcie analogia uniwersalna z perspektywy eschatologicznej:

Obaj nieświadomie lub tylko sobie wiadomymi
ścieżkami podążaliśmy niezmordowanie
ku śmierci patrząc sobie w oczy

Zgodnie z naukami ateistycznego egzystencjalizmu Martina Heideggera oraz Jeana-Paula Sartre’a wrzuceni w byt z przypadku, z wyroków biologii/fizjologii, skazani na absurdalne *Sein zum Tode*. Ale w rozpatrywanym przeze mnie utworze chrześcijańskiego poety istnieje szansa destrukcji owego absurdu przez Ewangelię.

Jeżeli konający Stalin prosi (prosiłby) o przebaczenie, to mamy radykalnie odmienną sytuację, zbliżoną do tej, którą stwarza Leszek Kołakowski, pytając, *Czy diabeł może być zbawiony?*

Można z niej wybrnąć na trzy sposoby:

a. po Herbertowsku – nie przebacząc w imieniu zdradzonych o świecie,

b. starotestamentalnie – grzesznik musi zostać ukarany na miarę jego win,

c. ewangelicznie – według miłosierdzia Chrystusowego.

Ostatni sposób zdaje się podsuwać człowiekowi (sobie, czytelnikowi, Stalinowi?) miłosierny, humanitarny poeta, autor wiersza *Czy narodziłeś się, człowieku?*. Nie jest w tej postawie odosobniony. Znamy przecież taki przypadek z wielkiej literatury rosyjskiej. Zbrodniarz Raskolnikow został surowo ukarany i zyskał szansę odrodzenia przez ewangeliczną skrucę.

Można by też rozważyć inny przypadek, prosto z życia dzisiejszej Polski wzięty. Tyran znacznie mniejszy od generalissimusa, opresor Jana Polkowskiego, na łożu śmierci przyjął Sakramenty święte. Ale to

już inna, nie mniej ambarasująca, historia o potencjalnym zbawieniu Wojciecha Jaruzelskiego.

* * *

Szkic przedstawiony 10 listopada 2016 roku podczas wieczoru autorskiego Jana Polkowskiego w czasie Międzynarodowych Warsztatów Herbertowskich.

Józef Maria Ruszar

Popiół i obietnica

Mityczne Kresy Jana Polkowskiego
w wierszach *Pniowo* i *Ortografia*

Rozpocznijmy analizę mitycznych Kresów Jana Polkowskiego dłuższym fragmentem prozy wspomnieniowej z książki, która ma się dopiero ukazać:

Bierutów, niewielkie miasteczko na Dolnym Śląsku, w przeciwieństwie do Bierutowic, nie ma nic wspólnego z Bierutem. I dzięki Bogu, bo czułbym się kiepsko, gdybym musiał informować, że urodziłem się w mieście zhańbionym nazwiskiem zdrajcy z wąsikiem ni to Stalina, ni to Hitlera, który firmował najgorszy okres sowieckiej okupacji po 1944 roku. A człowiek zawiązuje z miejscem urodzenia rodzaj miękkiej wspólnoty, która wymaga lojalności. Znalazłem się w Bierutowie, ponieważ rodzice otrzymali nakaz pracy w tamtejszym technikum rolniczym. Oboje ukończyli Wyższą Szkołę Gospodarstwa Wiejskiego działającą w Cieszynie od 1919 roku [...].

Gniazdo rodzinne Polkowskich herbu Junosza – Pniowo w święciańskim powiecie (osiemdziesiąt kilometrów na północny wschód od Wilna) znalazło się za granicą. Rodzina mieszkała tam przez około trzysta lat po opuszczeniu Mazowsza. Ojciec dzieciństwo spędził właśnie w Święcianach. Gdy tak lubiący Polaków przyjaciele Andrzeja Wajdy wypuścili go z uralskiej niewoli w 1946 roku, jego małej ojczyzny w „lubelskiej” Polsce nie było. Wylądował we Wrocławiu u przybranej matki, Bronisławy Jankowskiej, i stamtąd wybrał się na studia do Cieszyna.

Z Bierutowa nie zachowałem w pamięci najmniejszego szczegółu, bo zanim skończyłem dwa lata, rodzice przeprowadzili się do Nowej Huty. Tylko z opowiadań wiem, że popłakiwałem w dziecięcym wózku, który stał w pokoju nauczycielskim, bo nie mogłem się doczekać, aż mama nakarmi mnie w czasie przerwy. Zachowało się z tamtych czasów zdjęcie mojej młodej, pięknej Mamy otoczonej uczniami, w większości starszymi od niej.

Tak czy inaczej to dolnośląskie miasteczko było tylko przystankiem w tułaczce ojca pobawionego ojczyzny, no i początkiem mojej podróży¹.

¹ *Ryzyko bycia Polakiem – z Janem Polkowskim rozmawia Piotr Legutko* (w przygotowaniu).

Z wypowiedzi wynika niezbicie, że poeta nie czuje jakiejś niezwykle silnej więzi, nawet „miękkiej”, z miejscem swego urodzenia, którego właściwie nie zna i tylko jest wdzięczny losowi, że nie obarczył go nazwą rodzinnej miejscowości, która by była wstydliva. Utożsamienie się z losem rodziny powoduje, że bliska jego sercu jest raczej miejscowość daleka geograficznie i politycznie, bo znajdująca się za granicą obecnego państwa polskiego. Nie jest to kraina dla polskiej historii i kultury obojętna – przeciwnie, jak przeczytamy w wierszu *Pniowo* – jest to literacka ojczyzna trzynastozgłoskowca, przez co metonimicznie należy rozumieć *Pana Tadeusza*. Jest to związek z polskością, której istnienie jest niepewne, niejasne, zamazane, bo nie zawsze fizycznie dowiedzione, albo udokumentowane wyłącznie przez pamięć rodzinną, domową. Pniowo, podobnie jak całe Kresy Polkowskiego, istnieje bardziej w podaniu, wyobrażeniu i języku niż w realnym świecie, o czym wspomina poeta w esejju *Dźwigając polski kamień* (POLMM):

Muszę ciągle na nowo się zastanawiać, co silniej, co radośniej i boleśniej związało mnie z polskością, nienawidzoną dzisiaj tak fanatycznie: piosenki mojej Mamy, bezimienni umarli, spalony dwór w Pniowie na Wileńszczyźnie, łagrowe wrzody Ojca czy duch mego prapradziadka Mateusza, który walczył na Litwie w powstaniu styczniowym. Dom dziadów rezyduje przecież tylko w mojej wyobraźni, wsparty protezą lichego zdjęcia, a Mateusz z portreciku upichconego przez domorosłego malarzynę i wiszącego w stołowym pokoju patrzy na mnie skrzywiony, jakby miał wątpliwości, czy zasłużyłem na przyjęcie do partyzanckiego oddziału.

Wyznanie to z metodologicznego punktu widzenia należy czytać jako samoświadomość postpamięci, a więc stanu psychicznego charakterystycznego dla drugiego pokolenia przeżywającego traumę wojny, ludobójstwa i wygnania. Badacze śladów, jakie pozostawiła po sobie druga wojna światowa, wyróżnili w świadomości społecznej kilka rodzajów „kulturowej pamięci”, w dużej mierze zależnej od przynależności pokoleniowej. Nie trzeba przecież przekonywać, że inaczej funkcjonują traumatyczne wydarzenia w pamięci ofiar, a inaczej w świadomości ich dzieci i wnuków – „pamięci rodzinnej”, opartej na przekazie, a nie osobistym doświadczeniu.

Badania tego rodzaju rozwinięto przede wszystkim w Izraelu i na Zachodzie z powodu Holocaustu, a także w Niemczech, gdzie objęto nimi także przeżycie klęski przez samych sprawców, przede wszystkim „wypędzonych”. Na pytanie niemieckiej uczonej, Aleidy Assman, „dlaczego

przez dziesięciolecia preferowano milczenie, nie tylko w Niemczech i Europie, lecz nawet w Izraelu”² – padają różne odpowiedzi, także ze względu na sam przedmiot badań (pamięć Żydów i pamięć Niemców). W przypadku milczenia polskich „repatriantów ze Wschodu” poza bodźcami psychologicznymi dochodzi jeszcze czynnik polityczny, to znaczy komunizm.

W tym sensie obecność Kresów w poezji Polkowskiego jest ciekawym zjawiskiem, wskazującym na pewną zmianę akcentów. O ile wcześniejsze wiersze, z lat 70. i 80., w większym stopniu karmiły się przeżyciem pokoleniowym, a więc pamięć indywidualna istniała pod przemożnym wpływem szerszej perspektywy pamięci pokoleniowej³, o tyle nowsze tomy, powstałe w XXI wieku, śmiejiej eksplorują osobiste pokłady pamięci zapośredniczonej w przeżyciach rodziców⁴. Ten rodzaj pamięci, zwanej komunikacyjną, kształtuje się w języku i zawiera elementy przekazane także przez rodzinną tradycję, a nie tylko osobiste przeżycia poety⁵. Międzypokoleniowy przekaz stanowi też istotny element uświadomionej tożsamości. Ze społecznego punktu widzenia „kresowe” wiersze Polkowskiego są nie tylko dowodem na pamięć pokoleń, ale są również częścią zbiorowej pamięci Kresowiaków, z politycznych powodów niezbyt silnie w Polsce obecnej, ponieważ tak określa się pamięć zinstytucjonalizowaną, kreowaną przez monumenty, rocznice i rytuały⁶.

² A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 9.

³ Na temat kształtowania się pamięci pokoleń patrz: K. Mannheim, *Problem pokoleń*, „Colloquia Communia” 1992–1993, nr 1–12; A. Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 46.

⁴ Na temat międzypokoleniowego przekazu doświadczenia patrz: M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.

⁵ Pamięć komunikacyjna to termin Jana Assmanna, patrz: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 64–81.

⁶ Terminologia Aleidy Assmann, patrz: też, *Między historią a pamięcią...*, s. 49. Słabość „pamięci zbiorowej” Kresowiaków wynika z faktu, że polskie państwo po 1989 roku ostrożnie podchodzi do wszelkich instytucjonalnych czy zbiorowych wyrazów tęsknoty za dawnymi ziemiami Rzeczypospolitej, obawiając się akcentów rewizjonistycznych oraz konfliktów etnicznych czy międzypaństwowych.

Część I

Wyobraźnia i wzrok

Pniowo (CANTUS)

1. Drzewa w tym miejscu na Ziemi rosą od czasu
2. gdy zniknął z niego dom.
3. Nisko pochylony zapadły w opiekuńczy piach
4. przyszyty starymi jaworami
5. do zachłannej szarości nieba.

6. Jak umarłeś?
7. Opustoszały wśród odwróconych obłoków
8. gdy niski wiatr wyglądał rytm trzynastozgłoskowca
9. i dudnił losu ciężki konwój?
10. Znad Łaby przez Witebsk do Moskwy
11. lub przez Psków Wilno Warszawę wzdłuż cieplej równiny
12. ku zasobnym spiżarniom paryskich filozofów.
13. Kobiety śniące w twoich sypialniach
14. osłaniały w sobie piątki światła bo czuły
15. zbliżający się zwyczajny dla tych okolic przemarsz
16. dziecięcych duchów i pajacyków
17. dosiadających koni na biegunach
18. z bagnetem u skroni i kroplą krwi
19. zaschniętą na pisklęcych skrzydłach.

20. Jakże niedawno rozbite na twoim miejscu
21. obozowisko klonów i brzoź
22. zaplątane w pył planet
23. w cklive nawoływanie przekwitających traw.
24. Na flagach gałęzi intensywne żółcie
25. podbarwione resztkami ginącej zieleni
26. inkrustowane bandażem czerni i purpury.
27. Pozwólcie że przykleknę
28. w cieniu waszego ognia.

29. Na starym zdjęciu otwarte okiennice i kojący śnieg.
30. W starym języku dom mówi o mnie
31. który mam się dopiero urodzić.
32. Słucham o tym co dzisiaj może narodzić się we mnie.

33. Popiół i obietnica karmią drzewa
34. sięją nasz *byt podniebny*.

Stare zdjęcie i urojona ekfrazy

Formalnie rzecz biorąc, wiersz jest opisem nieistniejącego rodzinnego domu, a więc jeśli zastosujemy starą filologiczną procedurę oceny, musimy przeanalizować rodzaj chwytów używanych często w tworzeniu ekfrazy, co prowadzi nas do ustaleń i pouczeń starożytnych, na przykład Filostrata Starszego⁷. Otóż jeśli trzymać się wskazówek starożytnego mistrza, wyższość ekfrazy nad obrazem, a więc poezji nad dziełem sztuki, polega na dynamice opisu, czyli na zdobyciu przewagi słowa nad naocznością i momentalnością statycznego malarstwa, a zwycięstwo osiąga się za pomocą ożywienia obrazu i dramaturgii przedstawienia. Uruchomienie wyobraźni odbiorcy-słuchacza umożliwia jasność, dokładność i wyrazistość przekazu słownego (*sapheneia*) połączona z żywością przedstawienia (*energeia*).

Zasady te zastosować można także do wartościowania opisu natury. W przypadku opisu z wiersza *Pniowo* nie chodzi przecież o ekfrazę *sensu stricto*, ale o retoryczne sposoby uobecnienia obrazu, skoro „celem ekfrazy jest uczynienie rzeczy – obecną, poruszenie pamięci, wyobraźni i swoistej «galerii umysłu»”, jak pisze Ruth Webb⁸. Jakub Z. Lichański, którego uwagi na temat retorycznych aspektów ekfrazy przywołuję, podkreśla, że poeta może dowolnie kreować opis rzeczy, miejsc i wydarzeń, na co zwracano uwagę już w starożytności⁹, a istotnym elementem jest uobecnienie artefaktów, a w szczególności ich ożywienie. Chodzi o jednoczesne poruszenie fantazji, wyobraźni i intelektu¹⁰. Nie miejsce tutaj na przedstawienie historii konkurencji między poezją a malarstwem ani wzajemnych powiązań i wpływów, co rozważali poeci i teoretycy

⁷ Filostrat Starszy, *Obrazy*, oprac. R. Popowski, Warszawa 2004, s. 33. Fakt, że pojęcie ekfrazy stosujemy dla przedstawień dzieł sztuki, nie ma w tym rozumowaniu nic do rzeczy, chodzi bowiem o pewien sposób opisu i zastosowanie środków. Nie mówimy więc o ekfrazie *sensu stricto*, ale o pewnej metodzie opisu czerpiącej z literackiego dorobku.

⁸ R. Webb, *Ekphrasis, Imaginatio, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham–Burlington 2009, s. 87 i nast., 107 i nast.

⁹ Patrz: J.Z. Lichański, „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Kraków 2015, s. 49–56 i nast.

¹⁰ Patrz: tenże, *Teologia, filozofia, poezja. Tryptyk rzymski Jana Pawła II jako forma tzw. «theologia fabulosa»*. *Głosy do dyskusji o metodologii badań* (tekst przedstawiony na Warsztatach Herbertowskich w listopadzie 2016 roku – w druku).

tej miary, co Horacy i Lessing, zanim wynaleziono dziesiątki innych sposobów utrwalania rzeczywistości, jakimi dziś dysponujemy. Warto jednak może zaznaczyć, że Polkowski zachowuje równowagę, nie przeważając szali na żadną ze stron, co spotkałoby się z pochwałą ze strony autora *Laookona*^{II}.

Łatwo zauważyć, że opis rodzinnego domu w wierszu *Pniowo* jest ekfrazą wyimaginowaną, podpartą zaledwie jednym, niewyraźnym zdjęciem, *notabene* z innej pory roku, bo przedstawienie aktualnej sytuacji raczej nie odnosi się do zimy, skoro trawy przekwitają, a „flagi gałęzi” – jak pisze poeta – noszą intensywne kolory jesieni: ptasie żółcie brzoź, gnijące zielenie traw oraz purpurę okrywającą jeszcze młode klony (wersy 24–26). Urojona ekfraza rodzi się z połączenia i porównania tego, co było, a nie istnieje, z tym, co jest, a czego nie powinno być. Opis braku wymusza na poecie zastosowanie specjalnej taktyki uobecniania nieistniejącego i negocjowania prawa do istnienia tego, co jest. Dramaturgia opisu zasadza się na tym spięciu. A czym się wyraża? Zmieszaniem i rywalizacją dwóch sprzecznych danych: sugestywnej rzeczywistości i wyobraźni, konfliktu oka i pamięci, rywalizacji *mimesis* z Mnemosyne.

Sytuacja w świecie realnym powoduje, że wyobrażony krajobraz zbudowany został głównie z elementów należących do historii politycznej, a nie do porządku pór roku. Poeta miesza te dwie sfery, starając się, aby następstwa wypadków politycznych naznaczyć regularnością przyrody, skoro wojny i przemarsze są niejako naturalnym czy też powtarzalnym wydarzeniem, a przyrodzie przypisuje cechy odnoszące się do skutków ludzkich działań (wersy 20–26). To dlatego miejsce dawnego budynku zostało porośnięte przez drzewa przyrównane do obozowiska – jak się domyślamy – wojskowego, a purpurowy kolor liści przypomina barwę bandaży. Obcujemy nie tylko z animizacją czy nawet antropomorfizacją, którą zalecali starożytni (*energeia*). Zamazanie granicy między światem ludzkim i światem przyrody prowadzi też do ujęcia istoty ludzkiego kosmosu, który polega na współobecności dobra i zła, siłowania się klęski i nadziei, zniszczenia i narodzin, wojny i pokoju. Historia – wbrew swej linearnej istocie – powtarza się i naśladuje kolisty czas natury.

^{II} „Jest to przywilejem starożytnych, że w żadnej rzeczy nie poszli za daleko ani też nie uczynili za mało” – pisze G.E. Lessing. Tenże, *Laokoon albo o granicach malarstwa i poezji*, tłum. K. Bronikowski, *Przedmowa*, ustęp 6 – cyt. za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/laokoon.html> [dostęp: 30.12.2016].

Przyjęta przez poetę strategia opisu rozpoczyna się od wyliczenia tego, co jest, a właściwie zostało ze spalonego dworu, z podkreśleniem symbolicznego i nadal istniejącego związku ziemi i nieba, mimo zatarcia się śladów bytności człowieka (wersy 1–5). Tak należy odczytać wzmiankę o starych jaworach, skoro drzewa są tradycyjnym znakiem łączności między niebem i ziemią, a są zapewne jedyną widzialną pozostałością po ludzkim siedlisku, skoro w tej części Europy nie pojawiają się w sposób naturalny i pojawiają się jako drzewa sadzone w parkach. Dopiero po tej wzmiance następuje stwierdzenie zgonu rodzinnego gniazda (wers 6), aby przejść do geopolitycznego opisu nieuchronności zagłady (7–19) rozumianej jako los nie jednostek, a wspólnoty. Począwszy od wersu dwudziestego po wers trzydziesty drugi, poeta wraca do symboliczno-mimetycznego opisu miejsca, w którym zmetaforyzowana Historia miesza się z opisem realnym, a los wspólny reprezentują dzieje rodziny.

Wieczność i przemijanie

Pejzaż w tym miejscu nie wyobraża Natury albo nie jest tylko jej widocznym reprezentantem, lecz pełen jest znaczeń ludzkich, odnosi się do kultury i postrzegany jest przez jej znaki – tropy świata duchowego. O ważnej metaforycznej funkcji drzew jako symbolicznej osi świata należy pamiętać nie tylko dlatego, że wprost zostały przywołane w pierwszych pięciu wersach jako łącznik między ziemią a niebem. Nawet fakt, że drzewa z całą swą przebogatą symboliką obecne są stale w poezji Polkowskiego, autora tomiku *Drzewa*, nie jest tu najważniejszy. Bowiem nie o stałe symbole europejskiej kultury tu chodzi, ale o istotne modyfikacje sensów, chwiejność znaczeń, zestaw osobistych sygnatur dotyczących *axis mundi*.

Stare jawory jako symbol ciągłości i żywotności rodu tu pojawiają się w swej chwiejnej wersji, skoro rodzinne gniazdo Polkowskich, będące ich siedzibą przez lat trzysta (od czasu przeniesienia się na Litwę z Mazowsza), utraciły swą moc osłaniającą miejsce, a jednocześnie może nie przestały opiekować się rodem, obecnie rozproszonym po Ziemi? Jawory bytujące wśród brzozowych samosiejek nadal są ontologicznym miejscem „rzeczywistości absolutnej” i źródłem „życia nie znającego śmierci”, ale jakby osłabionym. Są więc znakiem żywotności czy nie są? Pewnie i tak, i nie.

Zdewastowany park, ponieważ symbol rajskiego ogrodu, także istnieje jakby pokątnie, w zaniku, przygłuszony dziką przyrodą, ale przecież

nadal pozostaje symbolicznym centrum świata – tyle że jednocześnie stał się dosadnym oznaczeniem wygnania – wszak nie jest to już przyjazne gniazdo ptaków, zwierząt i ludzi. Hierofania posadzonych drzew, tak jak chrześcijańska symbolika domu, zatraciła częściowo swą moc, przysłuszona potęgą Natury wspomaganej przez Historię i spłotła te dwa potężne żywioły przeciwko zasiedzialemu miejscu człowieka. Wobec takiej destrukcyjnej potęgi w cesarstwie empirii tylko pamięć może się oprzeć przemijaniu i zatrzymać czas na osi świata w królestwie ducha.

Splot wieczności i przemijania, symboli wiecznego życia i dosadnie widzialnej kruchości ludzkiego wysiłku, Natury i Historii, tworzy paradoksalny obraz miejsca i czasu, a właściwie czasoprzestrzeni, gdzie nie-trwałości miejsca nie sposób oderwać od rwących dziejów. Paradoksalnie, to czas Historii jest bardziej stały (w znaczeniu, że jest powtarzalny, przewidywalny, cykliczny) niż miejsce – o czym już była mowa przy okazji sposobów tworzenia urojonej ekfrazy. Mamy bowiem do czynienia z sytuacją sprzeczną z potocznym doświadczeniem ruchu i zmiany.

Podobnie mienią się znaczeniami drzewa. Te sadzone ludzką ręką – są znakami kultury, ducha i transcendencji, a pleniące się samosiejki spełniają rolę reprezentanta bujności przyrody zawłaszczającej ludzki świat, jeśli człowiek się z niego wycofał. Dopiero wtórnie poeta nadaje im sens kulturowy, narzucając drzewom-samosiejkom symboliczny sens reprezentowania losów ludzi, których już nie ma, i znaków krwawej Historii. Czułość oraz empatia wobec ludzi i rzeczy, które przeminęły, zniszczone przez wroga Historię, owocują próbą mentalnej rekonstrukcji. Dzięki wyobraźni i słowu poety odtworzony zostaje zaginiony, a jednocześnie przemieniony w wieczność świat (wersy 20–28). Dlatego w poetyckiej wizji kępa klonów i brzoź już na zawsze pozostanie powstańczym obozem wojskowym, flagi gałęzi na wieczność zamieniają się w zakrwawione bandażę i nigdy nie zgasną płomienie, które strawiły dwór. Jest to ogień dziwny, bo rzucający cień, i chyba już oswojony, a może nawet zamieniony w ognisko domowe, skoro nie budzi grozy, lecz ciekawość i pragnienie bliskiego obcowania. Jego niezwykła natura umożliwia tkliwy szacunek i bliskość, a także wsłuchanie się w opowieść spalonego domu.

Feniks z popiołów

Trudno nie zauważyć, że wiersz wpisuje się w tradycję romantycznej „poezji ruin” nie tyle z chęci dowolnego wyboru tradycji literackiej, co

poniekąd z musu podobnych okoliczności, to znaczy klęski, a nawet zagłady lokalnej cywilizacji. Od czasów renesansu walka zwycięskiej Natury z ludzką cywilizacją bywała częstym powodem do napadu melancholii i naglej zadumy, a modelem był sławny sonet Vitaliego, eksploatowany w polskiej literaturze przez stulecia od *Epitafium Rzymowi* Sępa-Szarzyńskiego¹², przez Słowackiego i Krasińskiego¹³, aż po neoklasyczne *Epitafium dla Rzymu* Jarosława Marka Rymkiewicza i opis ruin Forum Romanum w *Lekcji łaciny* Zbigniewa Herberta¹⁴.

Byron opiewał angielski kamień czy średniowieczną cegłę, jaka pozostała po zniszczeniu katolickich klasztorów przez protestantów, a na południu podziwiał złomowiska greckich marmurów. Mickiewicz na Krymie oplakał dawną potęgę tatarskich chanów, która się nie ostała mocy moskiewskich żołdaków. Wybór epoki jest rzeczą drugorzędną, byle ukazywała niszczącą siłę wojen i przemocy, która mości miejsce dla bluszczu, dzikich krzewów czy trawy – symboli cywilizacyjnego opuszczenia, klęski i nietrwałości ludzkich wysiłków w kontraście dla wiecznej i potężnej Natury. Biorąc pod uwagę tradycje drewnianego budownictwa – nietrwałość śladów przeszłości musi być ze zrozumiałych względów bardziej zaawansowana – spalony dwór nie tyle jest ruiną, co pustym lub zarosniętym miejscem po domu. W eseju *Europa to bezdomność*, mówiącym o (samo)wykorzenieniu się Europy, Polkowski pisał:

Straszne słowa. Najdotkliwiej bolesne, bo pierwsze zamyka w sobie Polskę, zaś drugie więzi w sobie pustoszący dom, a po słowie matka jest to słowo najczulsze i jak ono wymykające się racjonalnemu pojmowaniu (POLMM).

Wybór XIX i XX wieku jako historycznego tła wiersza podyktowany został różnorodnymi motywami i jest zabiegiem artystycznie celowym, bo pozwala na wydobycie reprezentatywności wojny i barbarzyństwa jako istotnego elementu opisanego zaniku i niszczenia kultury

¹² *Epitafium Rzymowi* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego to parafraza utworu łacińskiego poety żyjącego w XVI wieku, Janusa Vitalisa. Wiersz ten znalazł się w zbiorze liryków Szarzyńskiego, *Rytmy albo wiersze polskie*. Patrz: M. Sęp-Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, oprac. J. Krzyżanowski, BN 1/118, Wrocław 1973, s. 52.

¹³ Z. Krasiński, *Legenda* [w:] tegoż, *Dzieła literackie*, t. 2, Warszawa 1973, s. 769; J. Słowacki, *Rzym* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, pod. red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1952, s. 69.

¹⁴ S. Graciotti, *Losy jednej elegii Giana Vitaliego, czyli ruiny Rzymu w poezji Polskiej* [w:] tegoż, *Od renesansu do oświecenia*, t. 1, Warszawa 1991, s. 156.

szlacheckiej Rzeczypospolitej, zwłaszcza na Kresach, a jednocześnie przywołuje wielowiekowe fatum. Przy czym odmiennosc współczesnej realizacji znanego toposu, sprowadzonej do skrótowo-symbolicznego obrazu przemarszu wojsk i powrotu dzikiej, lecz banalnej przyrody, polega na odwołaniu się nie tyle do dawnej świetności, co do zwyczajności, a w miejsce opisów niegdyśszej potęgi poeta wprowadza zwyczajny żywot zwyczajnej rodziny dzielącej kresowy los. Tak sto lat wcześniej opisywano niszczenie polskości po powstaniu styczniowym. Dalekim przodkiem wierszy Polkowskiego jest nie tylko *Wierna rzeka* Żeromskiego (1912), ale zapomniane już inne książki z początku XX wieku¹⁵.

Cytat z ostatniego wersu przywołuje także metafizyczną stronę ludzkiej, ziemskiej, a więc „podniebnej” historii. Wszak *Sonet IV* Sępa-Szarzyńskiego zatytułowany został: *O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*. Zgodnie z poetyką baroku materialny konkret, jakim jest ciało i ludzkie wytwory, żyje w dwóch wymiarach, bo nieobca jest mu symboliczna sfera znaczeń. Dom w sonecie metafizycznego poety zostaje zrównany z ciałem i skazany jest na walkę z rozpadem:

Ten nasz dom – ciało, dla zbiegłych lubości
Niebacznie zając duchowi zwierchności,
Upaść na wieki żądać nie przestanie¹⁶.

W wierszu Polkowskiego porównanie zostaje odwrócone, bo oto śmierć rodzinnego gniazda, mimo że dokonana, stała się początkiem nowego życia: egzystencji nie tyle w sensie biologicznym, co duchowym. Szept popiołów, jeśli wysłuchany, daje gwarancję autentycznego życia, karmiącego się przeszłością w imię przyszłości. Dom zawiera w sobie swoje tragiczne i szczęśliwe dzieje, a jego osobista historia jako *magistra vitae* przekazuje późnemu wnukowi moc doświadczenia, załączek wiedzy, jaka ma wzrastać w pocie – spadkobiercy i kontynuatorze „kresowego szlachetki”. W sonecie Sępa zawarta jest nadzieja na duchowe zwycięstwo,

¹⁵ Mam na myśli dzieła literackie powstałe na fali pięćdziesiątej rocznicy i pomijam dzieła historyków: Eliza Orzeszkowa, *Gloria victis* (1910), Andrzej Strug, *Ojcowie nasi* (1911), Wacław Sieroszewski, *Zacisze* (1913), Maria Jehanne Wielopolska, *Kryjaki* (1913).

¹⁶ M. Sęp-Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie...*, s. 10.

którego poeta jest niemal pewien, wiele sobie obiecując z faktu, że stoi przy nim Zbawiciel:

Ty mnie przy sobie postaw, a przepiecznie
Będę wojował i wygram statecznie

– tak w ostatnim dystychu modli się i jednocześnie obiecuje szesnastowieczny poeta. Podobnie jest u Polkowskiego, gdzie postawa poety, wsłuchującego się w tradycje rodzinne, daje nadzieję na duchowe wzmocnienie, wewnętrzne odrodzenie i męstwo przetrwania wśród groźnych żywiołów historii. Pamięć przeszłości i odpowiedzialność za przyszłość – przepojone miłością do własnej tożsamości – dają miękką moc, wyzbytą brutalności, a przecież potężną. O ile w wielu wierszach Polkowskiego postawa ta opisuje jego stosunek do Polski czy Europy jako większego domu naszej cywilizacji, to w tym wypadku mówimy o prywatnej Ojczyźnie, należącej do domowej historii, która żyje już tylko jako prywatna mitologia.

Paradoksalność sytuacji polega na wykorzystaniu i przetworzeniu toposu Feniksa. Zmarłe życie rodzi życie nowe. Człowiek w wierszach Polkowskiego rozpięty jest między pamięcią a obietnicą, przeszłością a przyszłością i tylko w taki sposób istnieje w pełni. Miejsce po domu, resztki dworu zapadłe w piach, ciągle nie tracą siły witalnej, a nawet mocy kosmicznej, która pozwala czuć związek ziemi z niebem, o czym już była mowa. Drzewa, reprezentowane przez parkowe jawory – religijne symbole łączności ziemi i nieba – ciągle podtrzymują metafizyczną więź. Okazuje się, że nawet pamięć o domu, a nie tylko dom rzeczywisty, wystarczy za pępowinę łączącą człowieka etycznym i metafizycznym węzłem ze wspólnotą i transcendencją.

Poezja wygnania

Szlachecki dwór – bo o takiej siedzibie mowa – jako miejsce zakorzenienia w świecie nie jest w metaforach tego wiersza warownym punktem, a tym bardziej bezpiecznym schronieniem. Tym się różni od angielskiego „*my home, my castle*”. Ten płaski krajobraz nie przywołuje spokoju, lecz przeciągi historii, skoro mowa o równinie nazbyt łatwej do przebycia dla wojskowych konwojów i militarnych przemarszów. Jak bardzo znika przeszłość i związany z nią krajobraz, świadczy fakt, że w pobliskich Świącianach po wojnach napoleońskich nie pozostał nawet

tak zwany Dom Napoleona, zniszczony w 1943 roku. Z dworowego balkonu cesarz miał przyjmować defiladę swych wojsk, maszerujących na Moskwę w 1812 roku.

Nic więc dziwnego, że mieszkankom Wileńszczyzny śnią się nierzadki chłopcy przeznaczonych na wojenną hekatombę (wersy 13–19). Wyobrażenie zresztą nazbyt tradycyjne, jakby z XI Księgi *Pana Tadeusza*, skoro od czasów drugiej wojny światowej we współczesnych konfliktach zbrojnych więcej ginie cywilów niż żołnierzy, a kawaleria bywa pancerna lub powietrzna. Ale skoro o realiach mowa, to ojciec poety służył w zwiadzie konnym 13. Brygady „Nietoperza”, należącej do Wileńskiego Okręgu Armii Krajowej, a za udział w wyzwoleniu Wilna przesiedział się w sowieckim łagrze w okolicach Kaługi, gdzie rąbał uralskie lasy. Wrócił dopiero w 1946 roku. Ten wątek pojawi się w innych wierszach Polkowskiego.

Wbrew przedstawianym zniszczeniom, mimo elegijnemu początkowi utworu tren na śmierć rodzinnego gniazda i lament nad utraconym dziedzictwem zamienia się w wygłosie wiersza w pieśń dziękczynną na cześć ducha miejsca, osławionego *genius loci*, który jest gwarantem tożsamości, a także nadzieją na duchowy wzrost spadkobiercy zagrabionego miejsca. Polkowski w jednym ze swych literackich esejów przywołuje stwierdzenie Miłosza, że „losem dzisiejszego poety jest wygnanie”, i kontynuuje:

Przecież prawda zawarta w myśli Miłosza nie podważa i nie unieważnia naturalnego powinowactwa, nie wymazuje z czułej pamięci miejsca opuszczonego, odebranego czy odmienionego nie do poznania, które bez względu na przewrotność świata pozostało delikatnie i dotkliwie własne. Na tę wątpliwość odpowiada przekonywająco sam autor *Dykcjonarza wileńskich ulic*, bo chyba żaden z polskich poetów nie poświęcił tak wielu wersów miejscom i okolicom, które otworzyły dlań błogosławieństwo istnienia, czucia i rozumienia – Szetejniom, Niewiaży i Wilnu¹⁷.

Zauważalne powinowactwo Polkowskiego i Miłosza bierze się właśnie z czułości do utraconych miejsc, bo przecież nie z obywatelskiej postawy. A skoro Miłosz został przywołany w kontekście litewskich fascynacji Polkowskiego, to uzupełnijmy analizę o historycznoliterackie umiejscowienie opisowości tego wiersza. To właśnie na wileńskiej ziemi dwieście lat temu doszło do sporu o *Sofiówkę* między jej autorem, Trembeckim,

¹⁷ J. Polkowski, *Poeta i jego miejsce na ziemi* (tekst nieopublikowany).

a młodym krytykiem, Mickiewiczem. Romantyk zaatakował oświeceniowego klasyka z powodu braku perspektywy, światłocienia i kolorytu w przedstawieniu sławnego ogrodu i zaproponował opis będący przekazem osobistego doświadczenia. Ten spór to wyraźna cezura między oświeceniowym, erudycyjnym sprawozdaniem a opisem naocznym, „autopsyjnym”, wrażeniowym – fenomenologicznym, jak byśmy dzisiaj powiedzieli¹⁸. To wtedy właśnie nastąpiła zmiana spojrzenia na funkcję opisu w literaturze. Jak pisze Ireneusz Opacki:

Te „oświeceniowe” obowiązki poezji znamienne odbiły się na poetyce struktur opisowych. Poeta nie tyle dążył do ukazania tego, co widzi, ile raczej starał się przekazać to, co wie o opisywanym przedmiocie. Narodziła się w tych warunkach charakterystyczna dla poezji klasycystycznej struktura „opisu erudycyjnego”¹⁹.

Romantyzm wypracowuje jednak istotną nowość, która najpełniej objawiła się w *Sonetach krymskich*. Jak pisze przywoływany już uczony:

Obok romantycznej psychiki, obok egzotyki w motywach i słownictwie, obok wielu nowości w konstrukcji lirycznej – *Sonetów krymskich* są również (jeśli nie przede wszystkim) kolosalnym krokiem naprzód w dziedzinie właśnie opisu przyrody. Tutaj wypracowuje się opis rzeczowy, opis oparty nie na tym, co podmiot obserwujący z góry wie o przedmiocie, ale na aktualnej obserwacji, na rzeczywistym doświadczeniu wzrokowym. Doświadczeniu – o czym wie każdy – często złudnym, mylącym. I ten właśnie proces mylnego, niepewnego obserwowania nieznanego wcześniej rzeczy jest w *Sonetach krymskich* rejestrowany z niebywałą wyrazistością²⁰.

Wiersz *Pniowo* postawił przed poetą piszącym dwieście lat później trudne zadanie opisu niemożliwego, bo opartego na bardzo wątplym

¹⁸ Opiaram się przede wszystkim na ustaleniach gatunkowych romantycznego i klasycystycznego opisu, zawartych w książkach Ireneusza Opackiego (*Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie* [w:] tegoż, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 79–88. Por. także tegoż, *Człowiek w sonetach przełomu (O sonetach Mickiewicza)* [w:] tegoż, *W środku niebokręgu. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995. Według Maciejewskiego klasycystyczny popis erudycji został zastąpiony przez romantyków opisem „autopsyjnym”, wrażeniowym, będącym przekazem osobistego doświadczenia. M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne” 1966, t. XIV, z. 1.

¹⁹ I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego...*, s. 82.

²⁰ Tamże, s. 91.

potencjałe naocznego przybliżenia przedmiotu, którego nie ma. Stąd pomieszanie erudycyjnego i fenomenologicznego opisu ziemi przodków, bo niedobór wrażeń wzrokowych uzupełniany jest wiedzą o przeszłości. Już klasycystyczna, zsubiektywizowana konstrukcja narratora dopuszczała dygresje liryczne, a emocjonalna i zmysłowa obserwacja, preferowana przez romantyków, wzmogła czynnik osobistego nastroju i indywidualnego odbioru opisywanych przedmiotów. W XX wieku ekfrazą znów stała się pretekstem do snucia refleksji, wyrażania emocji i przedstawiania osobistych racji, w mniejszym stopniu zajmując się wiernością detalu.

W opisie nieistniejącego domu słuch odgrywa większą rolę niż wzrok, ponieważ oko nie ma na czym spocząć. Tyle że powodem wizualnej niepewności niekoniecznie musi być noc lub egzotyka terenu – jak bywa w sonetach Mickiewicza. Równie dobrze przyczyną nasłuchiwania może być nieistnienie i konieczność wizualnej rekonstrukcji czegoś, co było, a jego zaprzeczony byt przechowuje wyłącznie pamięć, zresztą pamięć rodzinną, a nie osobistą (tak zwaną postpamięć). Skoro powołujemy się na ojca fenomenologicznego opisu w polskiej literaturze, to warto zauważyć paralele z sonetem *Stepy Akemańskie*.

W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła.

Przecież sławne zakończenie wiersza, przez szkolną lekturę interpretowane jako oczekiwanie miłosnego zewu ze strony Maryli, może być również interpretowane jako próba wewnętrznej komunikacji z miejscem narodzin, owym dziwnym pępkiem świata, który wędruje za każdym wygnańcem – gdziekolwiek jest. Nie tylko pozycja wśród gwiazd, ale także miejsce na Ziemi szepcze pocie swą ciemną przepowiednię.

Część II

Ortofonetyka

Skoro nie ma już domu, to trzeba wyteżać słuch, aby odebrać sygnał przekazywany przez tradycję. Mowa jednak o głosie wewnętrznym, a nie fizycznym, choć i ten może występować jako opowieść rodzinna, a ściślej mówiąc – przede wszystkim jako rodzinne podanie,

funkcjonujące w rytm następujących po sobie pokoleń. To przypuszczenie potwierdzają dookreślenia domu znajdujące się w innych wierszach Polkowskiego, na przykład w *Ortografii* (GG):

1. W dzieciństwie *ch* nieme i *h* dźwięczne wymawiałem jednakowo
2. Ojciec pytał: jak można mylić głoski które brzmią inaczej?
3. Chata – herbata powtarzał
4. Słyszysz?

5. W ojcowskim *ch* włókł się chudy chłód święciańskich piasków
6. królowały serdeczne sosny ścinane na maszty
7. i świeciła przylepiona do ciemnej szyby dziecięca twarz
8. wypatrująca w wieczór Wigilii
9. błakających się w sąsiedzkich mgłach
10. ogników aniołów.

11. Żył w *ch* uparcie zapach zaginionych mężczyzn
12. tajał wygnieciony w śniegu dziewczęcy policzek
13. i cichło granie psów Dziadunia
14. gdy wybiegały daleko przed dom
15. by eskortować gości nadjeżdżających bryczkami
16. rozkołysanych obłoków.

17. *H* chwieje się w ustach
18. jak uroczysta podróż na ramionach Ojca
19. i życie niepowstrzymane
20. cwałujące jak husarskie hufce pod chorągwiami tajemnic
21. Trwa twardo w spłowiałych listach z sowieckiego łągru
22. Drży jak kieliszki w serwantce
23. gdy Szaulisi w ciszy otaczali dom
24. a Zdrowaś Mario ze strachu mieszało się z Ojciec nasz

25. Do dzisiaj huczy w moich płucach
26. hymn chwały siostrzanych spółgłosek
27. i kaligrafuje skrzypiącą stalówką
28. dziecinne prośby o przetrwanie.
29. Codziennie przeciskam się przez tłum słów
30. leżących pokotem na śpiewnych i niemych liniach życia.
31. Wystarczy że dotknę pierwszej litery alfabetu
32. a nienarodzeni opuszczają domy
33. idą po świeżo wykrochmalonym śniegu
34. jeszcze miękkiem od kolęd
35. w butach ulepionych z gorącego chleba.
36. Gdy wymawiam ostatnią jestem kimś kto zaginął we mnie

37. i sylabizuje litanie monotonnych sylab
38. grzebie jak pogorzelec w popiołach
39. odwraca kijem nadpalone słowa.
40. Kimś kto szuka nieśmiertelnego sensu
41. w strzępach ciał upchniętych w samogłoskach
42. zgrzycie bezcielesnych rzeczowników
43. i pieśniach pełnych hańby stuleci.

44. Powiniennem mówić coraz dokładniej a niemiej.
45. Nie wiem jak wypowiedzieć Twoje wielogłowe imię
46. dlatego krążę jak gorączka w obrzękłych światłach
47. migotliwych miast (choć Ty jesteś
48. jak zdrowie).

Pamięć wymowy, pamięć zabitego świata

W wierszu mamy do czynienia z przybliżeniem i wyobrażeniem, jakie jest możliwe dzięki słuchowi. Żaden obraz malarski nie przekaze emocjonalnego napięcia przez dźwięk. Stąd strach wyrażony został przez skontrastowane brzmienia, zderzenie groźnej ciszy skradającej się za oknami domu z przerażonymi modlitwami domowników i dźwiękiem szkła, na które symbolicznie przeniesiono trwogę ludzi (wersy 21–24):

H [...]

Drży jak kieliszki w serwantce
 gdy Szaulisi w ciszy otaczali dom
 a Zdrowaś Mario ze strachu mieszało się z Ojczy nasz.

Oto zabieg formalny, subtelny trop stylistyczny spożytkowany w wierszu, który tak przejmująco oddziałuje na odbiorcę, chciałoby się powiedzieć: słuchacza, a nie czytelnika. Rozbudowana metonimia dokonuje podwójnej transpozycji typu *hypallage*²¹: ludzkie emocje przenoszone są na dźwięki szkła, a jednocześnie zrównuje się skutek drgania więzadeł głosowych i przedmiotów martwych, skoro traumatyczne przeżycie jest także ilustracją kresowego sposobu wymowy „h” (czyli szczelinowej spółgłoski krtaniowej dźwięcznej). Dzięki takim właśnie chwytom czytelnik poezji Polkowskiego nie jest już obserwatorem, ale uczestni-

²¹ Wymiana jest nie tylko podwójna, ale i rozbudowana, nie jest to więc prosta transpozycja.

kiem – słuchaczem wciągniętym w urywki rodzinnej opowieści, z jakich utkany jest wiersz *Ortografia*. Dramatyczny obraz powiada także, że w święciańskim powiecie strach miał oczy nie tylko sowieckiego lub nazistowskiego żołnierza, ale także nacjonalistycznych morderców z oddziałów litewskiej policji²².

Oto, aby uzmysłwić zatartą dziś różnicę między „*ch* niemym” i „*b* dźwięcznym”, poeta przywołuje skontrastowane obrazy. „*Ch* nieme” sugeruje brzmienia, które przebrzmiały (wersy 5–16), ale jednocześnie przywołuje bezpowrotnie utraconą przeszłość, zarówno tę sentymentalną, tkliwą, rodzinną, tradycyjnie obecną w szlacheckim obyczaju, jak tragiczną, zorganizowaną przez bolszewickiego maszynistę dziejów lub wodza Tysiącletniej Rzeszy. Stąd sąsiedztwo towarzyskich „psów Dziadunia” (wersy 13–16) oraz wigilijnych zwyczajów dziecięcych (wersy 7–10) z obrazami wywozek sowieckich w roku 1940 (wersy 11–12).

Także skrzywienie stalówek można uznać za reprezentanta realnych wydarzeń (wersy 25–27) i aluzję do sławnego zbioru *W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali*, zawierającym między innymi przejmujące listy polskich dzieci deportowanych przez władze sowieckie²³. Podobnie scena przedstawiająca dziecko idące po śniegu w butach z gorącego chleba

²² W realnym, a nie poetyckim, świecie, najbardziej złowrogą postacią był Jonas Maciulevičius, dowódca litewskiej policji, organizator masakry polskiej inteligencji w Święcianach i okolicy w maju 1942 roku. Maciulevičius został w 1948 roku aresztowany w Niemczech i przekazany komunistycznym władzom w Polsce; wyrok śmierci wykonano w 1950 roku (informacja na podstawie strony internetowej Podbrodzie i okolice: <http://podbrodzie.info.pl/index.php?pid=2&sub=getTrasa-&trasaid=3> [dostęp: 1.01.2017]).

²³ Książka *W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali* to świadectwa Polaków deportowanych na Syberię i do Kazachstanu, przechowywane w Instytucie Hoovera w Stanford, wybrane przez Irenę Grudzińską-Gross i Jana Tomasza Grossa. Książka ukazała się w Stanach Zjednoczonych (*War through children's eyes: the Soviet occupation of Poland and the deportations, 1939–1941*, Hoover Institution Press Stanford University 1985), a w Polsce w wydawnictwach podziemnych. Wydanie oficjalne nastąpiło już po opublikowaniu przez J. T. Grossa *Sąsiadów* i *Strachu* (*W czterdziestym nas Matko na Sibir zesłali. Polska a Rosja 1939–1942*, wybór i oprac. I. Grudzińska-Gross i J. T. Gross, Kraków 2008). Autor *Sąsiadów* został skrytykowany przez niektóre środowiska żydowskie w Polsce za brak proporcji w przedstawianiu „niezbyt chwalebnych postaw lewicującego żydowskiego proletariatu na Kresach Wschodnich, radości z wkroczenia Armii Czerwonej, społecznych awansów, kolaboracji”. Patrz: A. Kraszewski, Forum Żydów Polskich, <http://www.fzp.net.pl/inne-propozycje/w-czterdziestym-nas-matko-na-sibir-zeslali> [dostęp: 1.01.2017].

przedstawia deportację, kiedy zaskoczona matka nałożyła dzieciom na nogi świeżo upieczony chleb (wersy 33–35), ponieważ nie posiadały butów²⁴. Poeta jest precyzyjny i wzmianka o kolędach (wers 34) sugeruje, że mowa o wywózkach z lutego 1940 roku, a nie kwietniowych czy czerwcowych, jakie miały miejsce w tym samym roku – informacja zakodowana dla czytelnika znającego historię Kresów z czasów drugiej wojny światowej.

„H dźwięczne” – inaczej: symbolizuje to, co „żywe”, niekoniecznie w dosłownym sensie, bo raczej mowa o „żywej pamięci” niż o ludziach i zwierzętach. Z jednej strony są to cudowne wspomnienia z dzieciństwa, pamięć doznanego szczęścia, a z drugiej tragedie nie do zapomnienia, jak łagry czy okupacja. Także i w tym sensie wymowa symbolicznie dzieli wspomnienia na silne i słabe, twarde i miękkie, wymowne i zapomniane, na co jeszcze przyjdzie zwrócić uwagę z powodu stosowanej terminologii.

Istotne dla interpretacji wiersza są bowiem pewne nieprawidłowości terminologiczne obecne w wierszu, które trudno uznać za nieświadome. Przeciwnie – służą osiągnięciu pewnego trudno wyczuwalnego nastroju i subtelnej zmiany językowej samoświadomości wspólnoty. Gramatyka to nie tylko w wąskim sensie dziedzina wiedzy, uznana dyscyplina naukowa czy sformalizowane reguły języka, ale generalny wyraz sposobu myślenia wspólnoty, zapis jej historii, obyczaju, a nawet losu. Zanik dźwięcznego „h” jest tego dobitnym dowodem, ponieważ obrazuje przemiany polskiego języka wynikające z doniosłych historycznych i geograficznych transpozycji. Tyle że poeta tytułuje wiersz „ortografia”, która akurat się nie zmieniła – przeciwnie, zachowała stary porządek i rozróżnienie: obok litery „h” oznaczającej dźwięczną głoskę zachował się dwuznak „ch” dla głoski bezdźwięcznej. Zawarty w tym słowie nacisk na poprawność (z gr. *ortho-*, *ortho-* = poprawny, *γραφος*, *grafos* = piszący) potrzebny jest poecie dla podkreślenia tezy, że powinno się respektować kresowy sposób wymowy (a więc, jego zdaniem, poprawny), a nie tylko podtrzymywać zasady pisowni²⁵. Tak więc – wbrew

²⁴ Na spotkaniu autorskim 10 listopada 2016 roku podczas Warsztatów Herbertowskich poeta poinformował, że jest to historia zasłyszana od jednej z deportowanych.

²⁵ Spór nie jest nowy i w pewnym sensie pozapolityczny. Współczesny doradca językowy (Artur Czesak, IJP PAN, Kraków) przywołuje w tej sprawie autorytet sławnego przedwojennego językoznawcy i pisze: „Kazimierz Nitsch w *Głosowni języka polskiego* (cz. 2, Kraków 1925, s. 8) słusznie pisał: «Odróżnianie *h* jako właściwość

tytułowi wiersza – mowa jest o fonetyce, a nie ortografii. Litery nadal istnieją w polszczyźnie i w pisowni wszystko zostało po staremu, bo nie one się zmieniły, lecz głoski. To specyficzne głoski zostały wyparte ze świadomości Polaków, wraz z tysiącem słów i znaczeń, a także obyczajów, postaw, wartości i innych zjawisk cechujących polskie Kresy. Destrukcji uległ nie tylko świat materialny, ale także pewien sposób myślenia konkretnej wspólnoty. Powoli także zacierają się ślady pamięci obrazów miejsc, przedmiotów, ludzi i sposobu ich wystawiania.

Wizerunki minionego świata są przechowywane w zwykłych przekazach słownych i literackich, które budują kulturę i pamięć narodową, w tym także na poziomie wymowy. Poeta nie zwraca uwagi na inne cechy foniczne, jak akcent czy intonacja wschodniej mowy Polaków, skupiając się na charakterystycznej artykulacji jednej tylko głoski, czyniąc z tej różnicy symbol. Dźwiękowa substancja języka reprezentuje substancję wspólnoty. Jest paradoksem, że jej symbolem stały się głoski, a więc najmniejsze elementy dźwiękowej formy wyrazu. Można więc powiedzieć, że Polkowski walczy o „orto-fonetykę”, jeśli można skonstruować taki neologizm z udziałem sugestii na poprawność.

Z innych formalnych nieprawidłowości warto zauważyć, że poeta używa określenia „*ch* nieme”, mimo że powinno stosować się określenie „*ch* bezdźwięczne”, bardziej stosowne, skoro mowa o opozycji głoski dźwięcznej i bezdźwięcznej²⁶. Z filologicznego punktu widzenia Polkowski używa nieprawidłowej nazwy, bo fonetyka polska zna tylko głoski dźwięczne i bezdźwięczne, a „nieme *h*” to określenie na niewymawiane „*h*” w języku francuskim. Mamy więc prawo łączyć wybór terminologii z sugestią zaniku, nieistnienia, a może i kulturowej niemoty wynikającej z zapomnienia czy porzucenia wyklętej tradycji. Sugestia tym wyraźniejsza, że „*h* dźwięczne” zostało przedstawione radosnym i żywotnym obrazem szczęśliwego dzieciństwa, podkreślanym aliteracją, nagromadzeniem sonornej spółgłoski „*r*”, której witalność w polszczyźnie nie ma sobie równych (wersy 17–20). Nie ulega wątpliwości, że dźwięczność frazy ma podkreślić sens wypowiedzi.

niepolska nie może być uważane za lepsze od nieodróżniania»” (<http://sjp.pwn.pl/slowniki/h-ch.html> [dostęp: 22.10.2016]). Jest to stanowisko wyraźnie „małopolskie”, niebiorące pod uwagę językowego poczucia Kresowiaków.

²⁶ Takiej nomenklatury używa internetowy Słownik Języka Polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl/slowniki/h-ch.html> [dostęp: 22.10.2016].

Z wydarzeń historycznych taką uporczywość istnienia przechowuje tylko pamięć poety o najnowszych dziejach, to znaczy o momencie utraty małej ojczyzny, i wspomnienie sowieckiego łagru, a także cytowany już strach przed atakiem Szaulisów. Oto opozycja żywej i zaprzęskiej sfery życia, wyrażona alfabetem, co o tyle nie powinno dziwić, że poeta poza językiem niczym innym nie dysponuje. Stąd wyznanie (wersy 29–30):

Codziennie przeciskam się przez tłum słów
leżących pokotem na śpiewnych i niemych liniach życia.

Co śpiewne – to żyje w czasie teraźniejszym. Co nieme – należy do czasu przeszłego, „nieodwracalnego”, jeśli tak można uzupełnić polską gramatykę mentalności, obecną w wielu wierszach, jak choćby w wierszu *** [*Moi przodkowie moczą nogi w obłokach Kazachstanu*] (GG), opowiadającym o rozproszeniu typowej rodziny kresowej, o czym będzie jeszcze mowa.

Niemy świat Kresów

Bohaterem wiersza jest język, w tym słowa, głoski i alfabet. Z pierwszą literą polskiego alfabetu, a więc z symbolicznym początkiem własnej mowy, związał poeta tragiczną opowieść o butach z chleba (wersy 31–35). Z ostatnią – opowieść o niemocy wyrażenia i zrozumienia samego siebie, spowodowanej częściową utratą własnej tożsamości (wersy 36–39):

Gdy wymawiam ostatnią jestem kimś kto zaginął we mnie
i sylabizuje litanie monottonnych sylab
grzebie jak pogorzelec w popiołach
odwraca kijem nadpalone słowa.

Choć trzeba przyznać, że ostatni obraz jednocześnie przedstawia usilne starania człowieka pozbawionego części swego dziedzictwa (wersy 38–43):

Kimś kto szuka nieśmiertelnego sensu
w strzępach ciał upchniętych w samogłoskach
zgrzycie bezcielesnych rzeczowników
i pieśniach pełnych hańby stuleci.

Fragment ten jest dziwny, bo oderwany od precyzji – tak silnie obecnego – historycznego czasu, skoro poeta mówi o losach jeszcze

nienarodzonych, których wydarzenia zimy 1940 roku dopiero tragicznie naznaczą, a przecież w realnym świecie urodził się kilkanaście lat później. Tymczasem kilka wersów dalej istnieje w czasie późniejszym, przyszłym wobec opisywanych wydarzeń, szukając w popiołach dawnego świata i jego sensu (z danych biograficznych wiemy, że jest to aluzja do wyjazdu na Litwę w latach 90.). Więc w jakim czasie żyje poeta? Wydaje się, że w czasie „nieśmiertelnego sensu” (wers 40), a ten sens poznamy w czasie ostatecznym.

Świat w wierszu *Ortografia* został rozpoznany od „a” do „z” za pomocą alfabetu – synekdochy języka. Polski alfabet – jak każdy inny – posiada swój początek i koniec, swoją symboliczną „Alfę” i „Omegę”, a więc jest wyrazem pełni i doskonałości. W tradycji chrześcijańskiej owa pełnia to Chrystus, a właściwie Jego odkupiające cierpienie, którym nabył świat. Do Zbawiciela należy Początek i Koniec pisany dużą literą, On jest ostatecznym Panem i celem, to On jest nie tyle sensem, co samą zasadą sensu – religijna prawda, którą należy przypominać wszystkim cierpiącym:

Jam jest Alfa i Omega, mówi Pan Bóg,
Który jest, Który był i Który przychodzi,
Wszchemogący (Ap 1,8).

Wizja cierpiących Kresów w twórczości Jana Polkowskiego przypomina wizję św. Jana. Współczesny poeta, noszący imię Ewangelisty, podobnie kreuje swą wypowiedź jak jego patron:

Ja, Jan, wasz brat
i współuczestnik w ucisku i królestwie, i wytrwałości w Jezusie,
byłem na wyspie, zwanej Patmos,
z powodu słowa Bożego i świadectwa Jezusa.
Doznałem zachwycenia w dzień Pański
i posłyszałem za sobą potężny głos
jak gdyby trąby
mówiącej:
«Co widzisz, napisz w księdze
i poślij siedmiu Kościołom:
do Efezu, Smyrny, Pergamonu, Tiatyry, Sardów, Filadelfii i Laodycei»
(Ap 1,9–11).

Istnieje strukturalne podobieństwo objawienia Kresów w poezji Polkowskiego i objawienia św. Jana – wizja przeszłości i przyszłości, widzianych w wyobraźni, przywołanych w galerii umysłu. Ale istnieje

też zasadnicza różnica. Polega ona na stopniu mocy, a właściwie na jej braku w przypadku współczesnego poety. Prorok i poeta – widzą; oglądają nawet to, co niewidzialne. Święty Jan dostrzegł transcendentny Początek, Koniec, a także wszystko, co mieści się między nimi. Poeta czasu podłej apokalipsy, twórca w świecie rozbitym i zhańbionym przez Historię, nie jest już pełnym mocy prorokiem, ale bezsilnym pogorzelcem grzebiącym w popiołach zniszczonego świata (wersy 40–45). Wraz z pierwszą literą polskiego alfabetu otworzył galerię wyobraźni kresowego cierpienia, a ostatnia litera przywołała wyraz na „z”: zaginięcie i zapomnienie, które kaleczą tożsamość. Święty Jan doświadczył wizji w świecie naznaczonym historią świętą – niemoc i niemota są losem wydziedziczonego poety. Oto różnica światów i sytuacji poetów: świat, w którym oczekuje się wizji i czas bytowania na marginesie.

Wbrew potocznemu przekonaniu chrześcijańska Apokalipsa nie jest tylko strasznym końcem świata, ale początkiem nowego, wspaniałego i odrodzonego kosmosu, rządzonego przez Dobro. Natomiast „stulecia hańby” (wers 43), o których pisze współczesny poeta, są apokalipsą nieprzynoszącą prawdy oczyszczenia, bo nie podąża za nimi żadne dobro, odrodzenie, a tylko zgłiszczca. Bezdomny poeta nie ma nawet czego szukać w popiołach spalonego domu – jak wiemy z wiersza *Pniowo* – i pozostaje mu tylko wsłuchiwanie się. Pod tym względem pozbawiony dziedzictwa Polkowski jest uboższy nawet od poety-wygnańca, który mógł zacząć swój poemat od znanych każdemu dziecku słów: „Litwo! Ojczyzno moja!”. Na takie wyznaczenie współczesny poeta pozwolić sobie już nie może, nawet jeśli uważa, że ojczyzna trzynastozgłoskowca zapewniłaby mu zdrowie, a kto wie? – może nawet nieśmiertelność.

* * *

Szkic przedstawiony 10 listopada 2016 roku podczas wieczoru autorskiego Jana Polkowskiego w czasie Międzynarodowych Warsztatów Herbertowskich.

Wojciech Kudyba

Złe miejsca w poezji Jana Polkowskiego

Lektura wierszy Jana Polkowskiego przekonuje, że wyobraźnia poety nieustannie porusza się wśród kontrastów i sprzeczności. Wystarczy otworzyć dowolną książkę poety – niechby był nią przedostatni tom *Cień* – by od razu natrafić na charakterystyczne paradoksy. W tej poezji „światło czernieje”, radość jest „ciemna, zimna”, ciemny też pozostaje „złoty obłok”. Pejzaż liryków Polkowskiego jawi się jako terytorium współlistnienia czy nawet współzależności antynomii. W wierszu *Rzeka* natrafiamy na wyznanie, które można odczytywać jako autokomentarz do twórczości pisarza (CIEN):

[...] dotykam
zamkniętej w suchym kawałku kory przeszłości i przyszłości.
Po raz pierwszy odkrywam urywany puls wewnętrznej
ciemności i czuję słodki smak
wszechświata.

Autor utworu wspomina traumatyczną przygodę z wczesnego dzieciństwa, jednak cytowana puenta tekstu przekracza horyzont autobiografii, kieruje nas w stronę sensów uniwersalnych. Opisane w niej doświadczenie nie odnosi się wyłącznie do opisanej traumy wypadku i doznanego ocalenia. Wydaje się, że przybiera kształt doświadczenia inicjacji w samą istotę świata, która okazuje się właśnie binarna, paradoksalna, antynomiczna. Być może zatem ujawnia nie tyle przeszłość, co przyszłość, projektuje los bohatera, jego cechy osobowościowe, a także rodzaj poetyckiej wyobraźni. Sugeruje, że jest ona rozpostarta pomiędzy biegunami mroku i słodyczy; ciemności i zachwyty. Komentatorzy twórczości Polkowskiego wielokrotnie zwracali uwagę na wpisane w nią mechanizmy krzyżowania się rozmaitych perspektyw znaczeniowych¹.

¹ Por. na przykład: M. Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego*, „Puls” 1985, nr 25, s. 65–69, M. Stala, *List do Jana Polkowskiego* [w:] tegoż, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 204–208.

Wspominano między innymi o wyraźnie zarysowanej w omawianej poezji dychotomii dorosłość – dzieciństwo i natura – historia. Przypomnijmy: biegun dzieciństwa i natury to obszar oswojony i przyjazny, to przestrzeń domu, która nie stawia oporu, nie buduje napięcia, zachęca raczej do bezinteresownej afirmacji. Słowa klucze organizujące semantykę tej przestrzeni to jasność i ciepło². Jeszcze silniej zaznaczony jest przecież w omawianej twórczości „biegun zimna”, którego domeną są chłód, szarość, cień, popiół, pustka, choroba. Wielu krytyków zwracało uwagę, że stałym komponentem egzystencji okazuje się u Polkowskiego poczucie samotności i słabości (bezsilności i zwątpienia). Jak przekonują niektórzy badacze, podstawowym przeżyciem egzystencjalnym bohatera analizowanych wierszy jest doświadczenie nieprzychylności świata, który jawi się jako przestrzeń odpychająca i wroga³. Wyraźnie obecne w twórczości pisarza „złe miejsca” nie doczekały się dotąd osobnej analizy. Wydaje się jednak, że na nią zasługują.

1. Nie-miejsca?

W twórczości poety wyraźnie pojawia się między innymi problem wykorzenienia, wywłaszczenia z miejsc, które – podtrzymując więzy wspólnotowe – pomagają chronić i harmonijnie rozwijać naszą indywidualną i zbiorową tożsamość. Już w pierwszym tomie natrafiamy na utwór, który na tyle interesująco kreśli obrazy społeczności nękaną traumą utraty lokalnej ojczyzny, że warto przywołać go całości:

Wysoko pod niebem żurawie leciały (w 84)

Chwilowo żyjemy
(na walizkach) w jednym domu z innymi
stu dziewięcioma rodzinami.
Dzieli nas jedynie okno.
Dziesięć pięter. (Wysoko. Ciężkie
dymy nad Prokocimiem).
Odna w Boga Korolewa,

² Szerzej piszę o tym w szkicu *Sacrum i profanum w poezji Jana Polkowskiego* [w:] *Potrzeba sacrum. Literatura polska okresu PRL*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, W. Felski, Lublin 2012, s. 299–312.

³ Por. M. Stala, tamże.

*Mołytsa za namy,
Z Czenstochowy, Począjewa
I znad Ostroj Bramy.*

Choć rzeczywiście pojawia się w wierszu obraz „niezamieszkania”, choć wprost mówi się w nim o doświadczeniu „życia chwilowego” czy też „życia na walizkach”, to jednak okazuje się, że nie-miejsca otaczają w poezji Jana Polkowskiego nieco inne konteksty niż te, które podpowiada cywilizacja późnej nowoczesności. Rozszyfrowanie obecnych w wierszu realiów PRL nie jest trudne. Wprawdzie nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć wątpliwości, czy wieżowiec znajduje się w samym Prokocimiu, czy też w którejś z sąsiednich dzielnic Krakowa (w Bieżanowie?), podobne uściślenia nie są jednak chyba dla wymowy utworu najistotniejsze. Obie te dzielnice były w latach 70. placem budowy, obydwie zapełniały się wysokimi, wielkopłytowymi konstrukcjami, mieszającymi wymarzone przez wielu M-3 lub M-4. Jak i inne wpisywały się w nowoczesny mit nowej, egalitarnej społeczności znajdujący swój wyraz właśnie w nowych sposobach gospodarowania przestrzenią (także przestrzenią społeczną). Kiedy powstają wieżowce Bieżanowa i Prokocimia, narracja modernizmu – osobliwie artykułowana w późnym PRL – wciąż zasila język władzy, wciąż próbuje organizować społeczną wyobraźnię. Sugestywnie ukazane w liryku „ciężkie dymy” zdają się jednak demaskować jej trujący charakter. Wpisują się tym samym w zjawisko – które w Europie Zachodniej pojawiło się już w latach 60. – w nurt sceptycyzmu wobec modernistycznych wizji społecznego bytowania. Zauważono wówczas, że projekt blokowisk, lekceważąc psychologiczne i społeczne potrzeby ludzi, zapominając o ich potrzebach duchowych, nie jest w stanie spełnić marzeń o nowym lepszym życiu. Utwór Polkowskiego zdaje się nawiązywać do podobnych wątpliwości. Wchodząc w spór z perełowską narracją, odsłania rzeczywiste problemy ludzi „zblokowanych”, przymuszonych do funkcjonowania w gigantycznej „maszynie do mieszkania” – sprawnej, lecz przecież nieludzkiej, niezdolnej do wytworzenia więzi społecznych.

Tytułowe żurawie stają się bowiem w wierszu nie tylko symbolem wygnania, ale także obcości, niemożności zakorzenienia w miejscu, którego niepodobna uznać za własne. Warto przypomnieć, skąd pochodzi. Tytuł liryku jest przecież cytatem zaczerpniętym z liryku Seweryna Goszczyńskiego *Wyjście z Polski*. Pierwsza strofa tego utworu brzmi następująco:

Wysoko pod niebem żurawie leciały,
 Wysoko leciały, a lecąc śpiewały.
 Polami lasami, wojacy szli w tłumach,
 Bez pieśni, bez grania w milczących szli dumach⁴.

Współczesny poeta dokonuje interesującej rekontekstualizacji tekstu romantycznego. Wycisza czy nawet usuwa wszystko to, co wpisywało liryk Goszczyńskiego w nurt bieżącej historii i bezpośrednio odnosiło się do „wychodźstwa” żołnierzy, opuszczających kraj po powstaniu listopadowym. Aktualizuje jedynie sytuację wygnania, osadzając ją przecież nie tyle w kontekście doświadczenia emigracji politycznej, co charakterystycznych dla epoki industrialnej procesów migracji ludności do wielkich miast. Zarazem jednak ukazuje, że w osobliwy sposób spletały się one w powojennej Polsce z falą repatriacji Polaków z terenów opanowanych po wojnie przez Związek Radziecki. Do pewnego stopnia sferę podobnych znaczeń sugeruje już wiersz romantycznego przedstawiciela tak zwanej szkoły ukraińskiej, jeszcze wyraźniej eksponuje go jednak końcowa modlitwa – autentyczny (jak się okazuje) tekst zatytułowany *Mołytwa*, umieszczony na nagrobku Platona Kosteckiego (1832–1908) pochowanego na lwowskim Łyczakowie⁵. Obydwa interteksty odsłaniają ważne pęknięcia „modernistycznej” narracji PRL. Okazuje się, że skryta w architekturze blokowisk wizja nowego ładu społecznego niosła w istocie pogardę wobec tego, co jednostkowe i swoiste – wobec różnorodności kulturowej⁶. W jakimś sensie była zatem podszyta tym samym marzeniem o nowej społeczności, jakim żywiły się wszystkie totalizmy...

Czy jednak bohaterowie liryku naprawdę nie wykonują żadnych gestów osławiania obcej przestrzeni? Co znaczy modlitwa kończąca utwór? Że jest znakiem nieprzynależności, to oczywiste. Jej język nie jest językiem autochtonów, lecz repatriantów. Pojawia się w niej jednak również pragnienie wspólnoty – nie tyle tej bosko-ludzkiej, ile międzyludzkiej. Jej możliwym fundamentem – zdaje się mówić poeta – nie są jednak narracje modernizmu, lecz otwarte, ekumeniczne chrześcijaństwo...

4 Por. S. Goszczyński, *Poezje wybrane*, red. J. Tutinas-Romanowska, Warszawa 1978, s. 35.

5 Zawdzięczam te informacje autorowi wiersza.

6 Zwraca na to uwagę M. Zaleski, pisząc, że blok przypomina dawną wielokulturową ojczyznę. Por. M. Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego...*

Trud odsłaniania ukrytej w peerelowskich narracjach pogardy dla człowieka – dla jego skomplikowanej, wielowarstwowej tożsamości – naznacza wiele wierszy Jana Polkowskiego. Niekiedy – tak jest w liryku „*Moja słodka Ojczyzna*” – właśnie dzięki figurze „innego” poeta demaskuje mechanizmy przemocy i opresyjny charakter socjalistycznego państwa. Tekst brzmi następująco (w84):

Urodziłem się w pociągu
na ruchomej granicy
jako żydowskie szczenię w kącie wagonu towarowego
jako mówiący po polsku żołnierz Wehrmachtu
idący na Moskwę
jako niewiadomego pochodzenia enkawudzista
strzelający do moich przodków: Polaków
Litwinów Tatarów – szlachty z dwugłowym tyfusem
w herbie.

Urodziłem się na ich ruchomych grobach:
w Kazachstanie na Litwie
w Częstochowie Krakowie Katyniu Londynie.

Oto moje obywatelstwo – twój wzniesiony
pod piersiami
brzuch (Anusiu mateńko).

(Moja Niewidzialna Ojczyzna
będziemy sobie wierni).
To już nic nie znaczy.

Tak jak w liryku „*Wysoko pod niebem żurawie leciały*”, jak w wielu innych utworach pisarza, pojawia się w tym sugestywnym tekście przejmujący obraz nieprzynależności. Przedmiotem niniejszych rozważań jest poezja, warto przecież zauważyć, że problem skomplikowanej tożsamości jest osią konstrukcyjną wydanej niedawno powieści Polkowskiego – *Ślady krwi*. Wiele wskazuje na to, że „niepełna przynależność” należy do tych tematów, które nie pozwalają pisarzowi o sobie zapomnieć, uparcie powracają, stanowią ważną cechę jego wyobraźni.

Przestrzennym korelatem wspomnianego doświadczenia staje się w utworze pociąg. Warto zauważyć, że w idiolekcie poety niemal zawsze ma on konotacje negatywne. Niekiedy ulegają one rozmaitym spiętrzeniom. Niech wystarczy tu jeden przykład – fragment wiersza *Mgły, ścierniska* (CANTUS):

Pociąg stoi nieruchomo wśród niepewnego śpiewu
młodych lasów Mazowsza.

[...]

Już nigdy nie wyruszymy dalej
ani do W. ani gdziekolwiek.

Szary śnieg? piasek? przysypuje pociąg.

Ziemia przygasa pokrywa się drżącym popiołem.

Zapamiętałe zawzięcie zapada się w sobie

przemienia się w wiatr głuchy gwizd

drutów wysokiego napięcia sen ciężkiego

dymu zawodzenie zamkniętych dworców.

Pojawiają się w cytowanym fragmencie również dworce – ponowoczesne nie-miejsca, rzeczywiście niegościnne, odpychające, zamknięte wobec ludzi i ich życia. Ale to nie one tworzą przestrzeń najbardziej obcą. Ważniejszy od nich jest pociąg. Znamienny dla Polkowskiego motyw „ciężkiego dymu” tym razem jest częścią wyobraźni katastroficznej, symptomem wydziedziczenia rzeczywistości z niej samej. Nieruchomy pojazd staje się w tym obrazie nie-miejscem o tyle, o ile nie-miejscem staje się cały nicestwiejący świat.

Urodzić się w pociągu to zatem w poezji autora *Głosów* tyle, co urodzić się nigdzie. Podobne miejsce urodzenia nie zakorzenia w żadnej uchwytniej rzeczywistości, nie pozwala zbudować tożsamości w oparciu o jakiegokolwiek *locum*. W tym sensie jest właśnie nie-miejscem. Jest ruchem. To, co stałe, zmienia się więc w utworze w to, co ruchome. Ruchowi poddane są granice; zmienności – groby. Trudno nie dostrzec w tym świadomego zabiegu poety hiperbolizującego obraz niemożności zatrzymania, uchwycenia czegoś, co dawałoby bohaterowi poczucie przylgnięcia, zdomowienia. Równie trudno byłoby jednak mówić o jego płynnej czy też nieustalonej tożsamości. Od początku liryku wysiłki poety wyraźnie zmierzają w kierunku zarysowania podmiotu o bardzo wyrazistym charakterze, spuentowane motywem wierności.

To, co ruchome, rozgrywa się bowiem na zewnątrz bohatera – w warstwie znaków przynależności etnicznej i narodowej. Sama wielość gestów identyfikacji podsuwa przekonanie, że nie odnoszą się one do sfery wewnętrznej podmiotu. Struktura wyliczenia, w którą są włączone, nadaje im charakter synonimiczny, a w każdym razie ustawia w tym samym szeregu znaczeniowym, który każe pytać o to, co łączy żydowskie dziecko, mówiącego po polsku żołnierza Wehrmachtu i enkawudzystę. Mamy do czynienia ze swoistą artystyczną prowokacją,

która w ostrych, kontrastowych zestawieniach kreśli figurę „obcego”. Każda z wymienionych wyżej postaci gra bowiem wobec pewnej grupy właśnie taką rolę. Ścisłej zaś rzecz ujmując, nie tyle gra, ile raczej jest w nią wtłaczana przez ciemne mechanizmy historii. Bohaterem utworu okazuje się ktoś, kto został uznany za wroga; ktoś, wobec kogo usunięto zapory uniemożliwiające przemoc, sankcjonując możliwość zbrodni. Właśnie dlatego miejscem narodzin tożsamości bohatera okazują się groby – także te, które są pamiątką ludobójstwa.

Pojawia się w wierszu perspektywa świata-domu, uniwersum pozbawionego przemocy. Jest to jednak świat przedhistoryczny, symbolizowany przez matkę i etap życia prenatalnego. Urodzić się to tyle, co wejść w historię – w rzeczywistość poddaną mechanizmom przemocy. Stąd gorzka ironia tytułu i całego utworu. Ojczyzna nie jest słodka, bo włada nią historia. Czy zatem w ogóle można się z nią identyfikować? Utwór stawia takie pytanie, ale wydaje się, że nie udziela wyraźnej odpowiedzi. Obok ojczyzny „widzialnej” pojawia się bowiem w wierszu *Niewidzialna Ojczyzna*. Przeczujemy, że ma ona związek ze sferą aksjologii, wierność wobec niej to chyba właśnie wierność podstawowym wartościom – takim jak życie i ludzka godność. Czy taka ojczyzna pozostaje jednak zupełnie niewykłana w perspektywę historyczną? Tego właśnie nie wiemy. Bo też akcenty kładzie poeta w innym miejscu utworu. Jego zasadniczą osią jest proces konstruowania się podmiotu. Inicjalne „urodziłem się” to właśnie pierwsza próba odpowiedzi na pytanie: „Kim jestem?”. W rzeczywistości poddanej przemocy, bohater stroni jednak od prób wpisania swojej podmiotowości w jakąkolwiek narrację zwycięzców. Przeciwnie: doświadczeniem tożsamościowym staje się dla niego poczucie „bycia nienawidzonym”. Jeśli przypomnimy społeczno-polityczny kontekst, w którym powstawał ten utwór, może się okazać, że tożsamość opozycjonisty jest właśnie – o czym łatwo zapomnieć – tożsamością kogoś, kto czuje, że w swoim własnym kraju został uznany za wroga. W perspektywie historii jego wierność *Niewidzialnej Ojczyźnie Wartości* zdaje się nie mieć wielkiego znaczenia.

2. Dom, którego nie ma

Analiza „złych miejsc” – tak silnie obecnych w twórczości Jana Polkowskiego – przekonuje zatem, że istotnie mają one charakter dystopijny:

obnażają ciemne strony socjalistycznej utopii. Demaskują charakterystyczne dla utopijnych projektów – realizowanych przez totalitarną władzę – procesy wywłaszczania ludzi z tego, co partykularne, lokalne, osobnicze i wyraźną skłonność do uruchamiania rozmaitych mechanizmów przemocy wobec „innych”. Obnażają jednak również niemożność zamieszkania w utopii. Ta okazuje się obszarem bezdomnych – ziemią, w której nikt nie potrafi się zakorzenić. Kraj, w którym władza utopia, przestaje być domem. Czym się więc staje? – Pustynią? Co dzieje się z tymi, którzy odczuwają jednak potrzebę zamieszkania, tęsknią za domem? Te i podobne pytania powracają w wielu utworach, jeden z nich wydaje się jednak szczególnie cenny, skupiając – niby w soczewce – zasadnicze elementy dystopii poety (*Ty jesteś dom, Ty jesteś nikt*, w84):

Wstanie poezja która była ciałem
 a stała się słowem karmiącym sytych
 wstaną nieśmiertelni umarli za życia
 ze zbutwiałych gazet cel zamienionych w muzea
 wstaną jedzący mech i ciała swoich przyjaciół
 wstaną z wapiennych ksiąg pamięci narodowej
 wstaną owinięci w sztandary zbiorowych mogił
 wstaną robotnicy Gdańska i Szczecina
 wstaną zmęczone kobiety otrząsające się ze śmierci
 jak z wiadomości o nowej podwyżce cen
 na nieśmiertelność
 wstaną ze swoich żywych ciał by odejść
 razem z wojskiem krzyczących ptaków
 z tej coraz bardziej niczyjej
 północnej ziemi nad którą rozjarza się
 wbity w szary pasiak nieba
 żółty trójkąt
 spokojnego lata.

Anaforyczne wyliczenia, które tak wyraźnie uwypuklił poeta, pełnią tu szczególną rolę: odsłaniają obszary wykluczenia i eksterminacji. Do tych procesów odnosi się czasownik „wstaną”. Jest skierowany ku nieokreślonej przyszłości, bo w tle ma właśnie bolesną terażniejszość – poniżenia i śmierci. Motywy zbiorowych mogił, głodu, cel więziennych czy też ksiąg pamięci narodowej aluzyjnie przywołują zbrodnie dwudziestowiecznych totalitaryzmów – nie tylko wojenne. Autor zdaje się przypominać również o peerelowskich represjach wobec robotników upominających się o swoje prawa, a wreszcie i o biedzie społeczeństwa

w PRL. Utopia państwa sprawiedliwości społecznej zmieniała się pod piórem Polkowskiego w dystopię. Motywy pasiaka i żółtego trójkąta sugerują, że to, co było projektem społecznego domu, stało się obszarem represji i zbrodni – wielkim obozem koncentracyjnym. Wszak tylko w obozach strojem był pasiak i tylko tam więźniów żydowskich odróżniano od innych naszywką w kształcie żółtego trójkąta, który w połączeniu z innym tworzył kształt sześcioramiennego gwiazdy Dawida. Początek wiersza mocno stawia tezę, że dom istnieje, co więcej – ma rysy osoby. Pisane wielką literą „Ty” może sugerować jej nadprzyrodzony charakter, jednak nie jest nią nikt z nas, nikt do nas podobny. Gdyby tak było, wiersz, opowiadając o tym, jakiemu spotwornieniu uległa w PRL idea domu, przenosiłby nasze nadzieje na zamieszkanie poza horyzont historii i chyba nawet poza horyzont świata dostępnego naszemu poznaniu.

3. Miejsca pamięci

Utopijne narracje PRL władały całą rzeczywistością – nie tylko teraźniejszością i przyszłością, ale także, a nawet przede wszystkim: przeszłością. Ich ważnym przestrzennym komunikatem były różnego rodzaju miejsca pamięci – muzea, obeliski, pomniki. Także one poddane są w twórczości Jana Polkowskiego rozmaitym zabiegom demaskatorskim. Ich osobliwą kondensację odnajdujemy między innymi w tekście *Restauracja „Arka-dia”*. *Nowa Huta, plac Centralny* (w84):

Sekretarz Generalny Wszechrosyjskiej Komunistycznej Partii
(bolszewików) Włodzimierz Ilicz Lenin. Obsypany
śniegiem sześciometrowy kolos wraca z roboty
do baraku. Wycieńczony głodny. Na nogach trzyma go tylko
wzrok konwoju *galuboj*. Mróz podaje mu pięść
zatrzaśniętą jak rozgrzane brzęczące stopy. Polarna
noc rozbiera się do naga. Apel.
Na poplamionych obrusach
kołymskiego śniegu.

Cytowany wiersz szybko doczekał się interesującego komentarza, píoła Stanisława Barańczaka. Nie podważając zasadniczych ustaleń znakomitego krytyka, chciałbym jedynie uzupełnić jego interpretację o kilka uwag, związanych z kategorią miejsc pamięci, która dopiero od

niedawna pojawiła się w refleksji literaturoznawczej. Wpierw wypada jednak przywołać wspomniane uwagi:

Wiersz znajduje swoją wewnętrzną motywację w dwóch naraz porządkach: pierwszy to porządek historii (Lenin jako twórca obozów koncentracyjnych i zarazem ubóstwiony symbol ucieleśniony w nowohuckim pomniku), drugi to porządek przestrzenny, związany z punktem widzenia mówiącego (który ogląda pomnik Lenina z okien restauracji, łącząc w jednym spojrzeniu śnieg za oknem i „poplamiony obrus” na stoliku przed sobą). Krzyżuje się z tym druga opozycja: w pomniku widzi mówiący jednocześnie pomnik Lenina i żywą postać leninowskiego systemu, anonimowego łagrowca. W tym kontekście nazwa restauracji „Arkadia” staje się jeszcze jednym elementem znaczącym, sygnałem ironii łączącej w jedność sprzeczności wiersza. Umieszczona na początku, jest ta nazwa w istocie pointą całego utworu⁷.

Szkiełko i oko interpretatora świetnie wydobywa charakterystyczny dla metaforycznych konstrukcji mechanizm nakładania na siebie obrazów – znamienne interferencje monumentu, historycznej osoby i więźnia łagru oraz proces przenikania się mikropejzażu widzianego z okien nowohuckiej restauracji i widoku kołymskiego obozu. Przypominając istotne konteksty historyczne – związane z osobą Włodzimierza Ilicza Lenina⁸ – słusznie podkreśla autor wagę tytułu i jego ironiczny charakter. Wszak wiersz ma właśnie charakter polemiczny, podważa mowę propagandy, odsłaniając bankructwo arkadyjskiego mitu, którym się odżywiała. Warto zatem pokusić się o kilka dopowiedzeń – istotnych dla wymowy utworu. Jego istotnym kontekstem jest bowiem także, a nawet chyba przede wszystkim „opowieść miasta” – wpisana w urbanistyczny projekt i architekturę Nowej Huty wizja proletariackiej Arkadii.

Ta część Krakowa miała być przecież miastem spełnionych ideałów socjalizmu. Symetryczny plac Centralny (zwany najpierw placem Józefa Stalina) był jej komunikacyjnym sercem i zarazem punktem kulminacyjnym ideologicznej narracji. Miał skupiać najważniejsze ośrodki życia kulturalnego (część z nich nigdy nie powstała) i otwierać drogi ku innym sferom życia – takim jak praca i wypoczynek (niektórych

7 S. Barańczak, *Wyobraź sobie, że piszesz po polsku* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 83.

8 Rozpoznania krytyka pozostają zgodne z najnowszym stanem badań historycznych. Por. na przykład S. Ciesielski, *GUŁag. Radzieckie obozy koncentracyjne 1918–1953*, Warszawa 2010.

terenów rekreacyjnych nie udało się utworzyć). Dlatego właśnie stąd wychodziły najważniejsze dla miasta arterie, tworząc między innymi tak zwaną oś pracy wiodącą wprost do Huty. O ideałach socjalizmu miało tu mówić wszystko – nie tylko układy ulic, rozmieszczenie budynków i ich przeznaczenie, ale także architektura arkadowych pierzei placu wyraźnie nawiązująca do estetyki socrealizmu⁹. Komunikat o dobrodziejstwach nowego ustroju miały zaś utwierdzać przede wszystkim ślady „ojca-założyciela” komunizmu – Włodzimierza Ilicza Lenina. W symboliczny sposób uległy one potrojeniu: z huty imienia Lenina prowadziła do placu arteria imienia Lenina, zaś w samym centrum placu w 1973 roku stanął jego monumentalny pomnik.

Wiersz Polkowskiego zmienia zatem utopię w antyutopię. Nie przekreślając realnej obecności pomnika w przestrzeni Nowej Huty, w radykalny sposób zmienia jego znaczenie. Opis miejsca pamięci komunizmu staje się w ten sposób dystopią – autor tekstu zdziera propagandowe zasłony i pozwala zobaczyć prawdziwą twarz systemu totalitarnego, każe pamiętać nie tyle o jego wzniosłych hasłach, ile raczej o jego zbrodniach – o więzieniach i łagrach.

Dystopijne opowieści o Nowej Hucie mają jednak u Polkowskiego jeszcze jedną ciekawą realizację. Bywa, że ich przedmiotem jest nie tyle monument realnie istniejący, ile raczej ten, którego nie ma. Myślę o liryku „*O Nowej to Hucie piosenka*” (w84):

Tobie nieznanemu? Zapomnianemu ostyglému ciału?
 Tobie którego imię i nazwisko ktoś może jeszcze pamiętać
 (nieistniejącemu) od dawna budowano pomnik.
 30 lat temu jeśli nie wcześniej uchwałą Biura Politycznego
 KC w Moskwie Warszawie uchwałą rządu tamże i ostatecznie
 Sejmu PRL spadkobiercy europejskiej demokracji rozpoczęto budowę
 pomnika Bogdana Włosika (1961–1982).
 Budowali go wszyscy: tow. Bierut Beria Berman Borejsza
 MBP NKWD dystyngowani poeci mitu śródziemnomorskiego
 prawdziwi katolicy marksiści niegołący się jeszcze filozofowie
 dźwigający na sercu swój pierwszy pistolet faszyści z ONR specjaliści
 radzieccy niepiśmienni chłopci Tadeusz Borowski (piśmienny)
 otepiali od wódki i pochlebstw Władysław Broniewski.

⁹ Por. M. Mieźian, *Nowa Huta, socjalistyczna w formie, fascynująca w treści*, Kraków 2004.

W takt obozowej orkiestry na trzeźwo po pijanemu na czczo
 we śnie w strachu w strachu nienawiści budowali mistrzowie
 murarscy i kapusie nauczyciele doliniarze Luis Aragon
 oraz autor niedoścignionych *Cien poemas de amor*
 kurwy stróże psy ministrowie i cała postępową ludzkość.
 Ktoś rzekł, po męsku: *nikakoj Polszi nikogda nie budiet*
 ale jest drzewo (Twoja twarz) dom (Twój brzuch) sklep (ręka).
 Stoi to miasto jak niewidzialna zasłona łzawiącego gazu.
 Twoja komora Twój czas Twój grób Twój pomnik.
 Teraz wszyscy gdziekolwiek jesteście na świecie (po operacjach
 plastycznych zmianach życiorysu) a zwłaszcza jeśli zostaliście w Polsce
 bowiem jesteście przywiązani do idei wolności niepodległości
 tolerancji więc teraz kiedy to zdziwione chłopięce ciało
 wyprężyło się na chodniku rozprute ołowiem
 każdy z was może powiedzieć: *exegi monumentum*
 to zostanie po nas.

Tytuł wiersza jest jednocześnie tytułem popularnej niegdyś piosenki przedstawiającej arkadyjski mit Nowej Huty. Kolejny raz poeta zderza mit i gorzką, dramatyczną rzeczywistość. Poetycka energia utworu skupiona jest w akcie kreacji potencjalnego – projektowanego wyobrażni – miejsca pamięci. Dziś pomnik Bogdana Włosika i innych ofiar stanu wojennego rzeczywiście istnieje, został odsłonięty 13 października 1992 roku w dziesiątą rocznicę śmierci chłopca w miejscu, w którym zginął – na nowohuckim osiedlu Przy Arce, przed blokiem numer 11. Wiersz Jana Polkowskiego powstał jednak dużo wcześniej – jako bezpośrednia reakcja na fakt, że oddziały ZOMO, które regularnie w brutalny sposób próbowały tłumić demonstracje organizowane w stanie wojennym w każdy trzynasty dzień miesiąca, użyły ostrej amunicji i że od kuli funkcjonariusza SB 13 października 1982 roku zginął młody uczestnik zamieszek.

Miejsce pamięci, które aktem poetyckiej kreacji powołuje artysta, ma jednak przechować nie tylko szacunek dla zamordowanego, nie tylko garść informacji historycznych. Chodzi Polkowskiemu także o miejsce pamięci o uwikłaniu w ideologię i struktury przemocy, owocujące zbrodnią. Autor tekstu przypomina powtarzane niekiedy przez działaczy komunistycznych zdanie gubernatora rosyjskiego wygłoszone po powstaniu styczniowym (*nikakoj Polszi nikogda nie budiet*)¹⁰, by podkreślić

¹⁰ O frazie tej wspomina między innymi Czesław Miłosz w rozmowie z Aleksandrem Watem. Por. A. Wat, *Mój wiek*, Warszawa 1990, t. 1, s. 273.

opresyjny, antypolski charakter komunistycznej utopii. Koncentruje się przy tym na ukazaniu nie tylko rozmaitych stopni i form uwikłania ludzi w groźną utopię, ale także na podkreśleniu rozmiarów zjawiska. Rozmaite formy współpracy z „utopią u władzy” obejmuje bowiem w utworze spektrum całego, zróżnicowanego społeczeństwa. Są mu poddani przedstawiciele władzy ustawodawczej i wykonawczej, członkowie najróżniejszych grup zawodowych, inteligenci i robotnicy, chrześcijanie i ateści, przestępcy i poeci (niektórzy wymienieni z nazwiska, inni, jak Pablo Neruda, przywołani są aluzyjnie). Śmierć młodego chłopca ukazuje prawdziwe, zbrodnicze oblicze systemu, podważając tym samym szlachetność motywacji uwikłania w śmiertelność ideologię.

* * *

„Złe miejsca” to w poezji Jana Polkowskiego miejsca działania historii. Czasem śladem jej działania są budynki, pomniki, środki lokomocji, czasem po prostu ruiny (tak jest w przejmującym wierszu *** [*Za wybitymi oknami i resztkami drzwi*], CANTUS). Drugim imieniem historii jest bowiem w tej poezji przemoc. Nie brzmi to optymistycznie. Ale też nie darmo tyle już napisano o katastroficznej wyobraźni poety¹¹.

¹¹ Por. na przykład J. Błoński, *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, „Res Publica” 1978, nr 9, s. 108–114, M. Stala, *List do...*, M. Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego...*

Krzysztof Koehler

Jan Polkowski – poeta polski

Nie było w Krakowie w latach 80. najmniejszych wątpliwości, kto przejmie pałeczkę po wielkich i ważnych poetach poprzednich generacji: Miłosz, Herbert, młodszy – Barańczak, Krynicki, Zagajewski, ale za nimi następni w tym zaskakującym ciągu istotnych twórców poezji – a między nimi wymieniany najczęściej i z największą estymą Jan Polkowski: autor bezdyskusyjnie drugoobiegowy, bez pokus uczestniczenia w późnope-relowskim oficjalnym życiu literackim. Autor sławnych, nieznanych mi jeszcze wtedy dwóch pierwszych książek, czytanych z wypiekami na twarzy wierszy z książki *Ogień* i recenzowanych przeze mnie dla „bruLionu” *Drzew*, od których lektury nie mogłem oderwać wzroku; jako młodszy poeta, usiłujący wdawać się w jakieś, nieistotne z perspektywy dzisiejszej, polemiki i podszczypywania.

Był Polkowski takim poetą, który w jakiś niezwykle żywy sposób niósł w sobie romantyczną tradycję; potrafił pisać wiersze, w których mieszkało silne doświadczenie patriotyczne, ale zarazem, w przeciwieństwie do wielu wówczas bardzo patriotycznych poetów, jego fraza była inna, szersza, pojemna bardziej? Jego wiersze wszak żyły mocno wrośnięte w tkankę dzieł wiecznych: wielcy kompozytorzy, wielcy malarze – te odwołania, aluzje, metafory pochodzące jakby spoza doraźności naszej ówczesnej politycznej walki, swoistego klinczu, w którym umieścił nas wszystkich fakt życia w czasach dogasającego komunizmu w obrzydliwych, smrodliwie beznadziejnych latach stanu wojennego i drugiej połowy lat 80.

I z drugiej strony to niesamowite otwarcie świata wierszy Polkowskiego na doświadczenie przyrody; właściwie to nawet nie wiem, czy tak wypada to nazywać; nazwane brzmi jakoś mocno nieautentycznie: a mnie chodzi o to, że zagadkowość, pociągająca tajemnica natury, którą potrafią zapewne wpierv dostrzec, a potem wyrazić w niepokojący

sposób poeci, po lekturze Polkowskiego z *Drzew* jest dla mnie zawsze swego rodzaju sprawdzianem artystycznych umiejętności jakiegokolwiek innego twórcy. Człowiek, bohater jego wierszy to ktoś, kogo istnienie jest wielowymiarowe, pełne, niezamknięte, doraźne, ograniczone. Jest tu tak samo miejsce na wiarę.

On to potrafił wszystko przyrządzić, pogodzić, przedstawić: i wielką wrażliwość na tradycję kulturową, i owe dotknięcia czegoś więcej, co otwiera się w kontakcie z tym, co nazywamy naturą i co nazywamy doświadczeniem religijnym, i wreszcie całkiem mocno osadzony w doraźnej historyczności głos: to naprawdę są wiersze, to naprawdę jest poetycki świat, który istnieje niezwykle wyraźnie, mocno, trwale...

Tacy poeci jak Polkowski, którzy nie tylko jednak jednoznacznie i jakby bez cienia wątpliwości znajdowali się po stronie niepodległościowej, zaiste mogli irytować tych, którzy sobie w tych trudnych czasach próbowali ułożyć jakoś życie. Na jakieś mniejsze lub większe kompromisy chadzali; jego konsekwencja mogła drażnić. A zarazem jego sztuka, która jakoś usuwała się z prostego (bywa, że prostackiego) mechanizmu szufladkowania, nie pozwalała zbyć się wzruszeniem ramion: „O, to poeta solidarnościowy, umieszczony po uszy w nurcie niepodległościowym. Spokojnie możemy sobie go darować: jego sztuka wszak doraźna, szlachetna, niestety”.

Nie było tak. Polkowski był już wtedy poetą bezprzymiotnikowym.

Nie wiem dokładnie, jak to się odbywało, jak w czasie toczyło, ale kolejnym dla mnie wcieleniem Polkowskiego był wydawca, redaktor naczelny „Czasu Krakowskiego”, „Arki”. Nie chcę mieszać następstwa zdarzeń: nie piszę biogramu, tylko snuję refleksje o tym, jaka jest sztuka człowieka, który w latach 90. był w Krakowie silnym i głośnym redaktorem i wydawcą. W Krakowie nie jest łatwo być zdecydowanym człowiekiem. Nasze piękne miasto woli trochę inny rozwój kariery artystycznej. Wystarczy powiedzieć, że stało się coś dziwnego nie tyle z Polkowskim-człowiekiem (który szedł swoją drogą i jego drogi stopniowo coraz bardziej rozchodziły się z naszym pięknym miastem, ale kto o tym będzie pamiętał za kilka, kilkadziesiąt lat), ile z Polkowskim-poetą. Zamilkł. Wiersze jego zaczęły być coraz krótsze (jak *Elegie z Tymowskich Gór*), wreszcie chyba całkiem wyschło źródło. Cisza. Piach.

Sporo rozmawialiśmy z różnymi młodszymi kolegami o tym, dlaczego tak się stało. Dlaczego autor wiersza o Bogdanie Włosiku, o kawiarni Arkadia w Nowej Hucie, najważniejszy, najpełniejszy, najlepszy poeta

swojej generacji, autor, który stanowił dla nas jakiś rodzaj ważnego punktu odniesienia (przecież *Dla Jana Polkowskiego* pisał swój anty-manifest Marcin Świetlicki), przestał pisać. Próbowaliśmy zastanawiać się: widzieliśmy w tym może nawet swego rodzaju sprawiedliwość: oto poeci, zaangażowani w konflikt lat 80., autorzy, którzy wybrali drogę zaangażowania się sobą po stronie zmagania, teraz, kiedy tamta epoka się skończyła – wypalili się; nie umieli przestawić się na nowe czasy? Nie umieli poradzić sobie, czy nie poradzili sobie z wolnością? Z tym ciężkim, trudnym czasem pierwszych lat kapitalizmu w latach 90., tak dobrze oddanych na przykład przez Kieślowskiego w *Białym*: czas szybko powstających firm i hurtowni, ostra rywalizacja, a wszystko podlane emocjami silnej polaryzacji, sporu, bowiem okazało się i dotykało wszystkich to, że strona „solidarnościowa” nie jest obozem jednolitym. Wybory kontraktowe; Magdalenka, dziwna, skomplikowana prezydentura Wałęsy (wpierw kampania wyborcza, potem „wojna na górze”), krótkie rządy Jana Olszewskiego, aż po powrót do władzy niedawno odsuniętych od niej postkomunistów: i ostra ekonomiczna rywalizacja. Okres transformacji.

Czy Polkowski (czy inni) jako poeta stał się tych czasów artystyczną ofiarą?

Potem porwała go Warszawa.

Kilka razy spotykałem go na Dworcu Centralnym. Obaj byliśmy właściwie ciągłymi podróżnymi. Wiersze dalej się nie pojawiały.

Wybuchły nieoczekiwanie po długich latach milczenia tomem *Cantus*. Potem przyszedł *Cień*. Całkiem ostatnio *Głosy* (2009, 2010, 2012).

Cantus jak objawienie; *Cień* jak jego kontynuacja, i przejmujące *Głosy*, właściwie poetyckie glossy do filmu Antoniego Krauzego *Czarny Czwartek*.

Ale przede wszystkim *Cantus*: zaskoczenie (oszołomie) – recenzje entuzjastyczne: *poeta redivivus*. Polkowski wraca do gry. Wiersze jakby te same, w podobnej dykcji formowane, podobnym, nie do podrobienia głosem wypowiedziane, ale zarazem niezwykle: porażające jakimś rodzajem wewnętrznej mowy, ujawnieniem się jakichś głębszych pokładów, czegoś pierwotnego. Myślę, że wszyscy – czytelnicy – mieliśmy świadomość, że takich wierszy w polszczyźnie nie było bardzo dawno – może nigdy nie było: takiej głębokiej kondensacji emocji, takiej precyzji wypowiedzi i takiego chwilami porażającego piękna. Takich wierszy, które są w stanie „życie zmienić”, się już dzisiaj wszak nie pisze.

Nie wypada w czasach, kiedy poezja, kultura jest swego rodzaju zabawą, formą gry. Trzymałem kciuki za ten recenzyjny karnawał Polkowskiego, ciesząc się podwójnie: że wrócił w takiej niesamowitej formie (ile sam zapłacił sobą za to, co zostało w *Cantusie* wypowiedziane, wie zapewne tylko sam poeta i jego najbliżsi, ale to inna historia) i że wracając, przynosi współczesnej poezji polskiej tak bardzo jej potrzebny, tak bardzo spychany na margines, zagłuszany ton: powagi, podniosłości, jakiejś egzystencjalnej mocy.

Jakość, siła tej propozycji była właściwie taka, że nie można wprost było jej nie zauważyć, pominąć, zbyć milczeniem.

Potrafi Jan Polkowski pisać wiersze, których istnienie jest tak silne i obecne, jak istnienie rzeczy. W taki sposób potrafią formować słowa w szyk tylko najwięksi twórcy. Przysparzają oni chwały językowi, którego są użytkownikami.

Wojciech Ligęza

Osobny

Spojrzenie na całość

Głos milczenia

Długa pauza w publikowaniu utworów poetyckich wcale nie sprawiła, że artysta musiał na nowo kształtować swój głos, po latach milczenia ustalać zasady uczestnictwa w kulturze literackiej, która przecież uległa zmianie. Upraszczając, powiemy, iż w ostatnich latach zeszyły na plan dalszy obowiązki wobec wspólnoty, układanie etycznych kodeksów, refleksje aksjologiczne, słowo z górnych rejestrów egzystencji zostało niemal wyklęte, a odbiorcy, szczególnie młodzi, zapragnęli rozmowy o sprawach zwykłych, wybrali gry literackie, nie rozprawy o powinnościach oraz odpowiedzialności. Mody, sezony, przebrania, a także licytacje w przypadku poezji Jana Polkowskiego nic nie mają do rzeczy, bowiem poeta pozostał wierny wybranym wartościom, wypracowanym założeniom myślowym i estetycznym, przyjętemu spojrzeniu na powikłane sprawy człowieka w świecie. W tych wierszach wrażliwe „ja” wpisuje się w kosmiczny wieczny porządek, studiuje wyroki i wskazania losu, osaczone jest przez wypadki historii, musi się rozliczyć ze złem świata, by ład w słowie ustanowić, wkracza na terytorium rozpadu oraz zniszczenia, zachwyca się różnorodnym w swych przejawach pięknem natury, odwraca od pospolitości, obcuje z wielką sztuką, śledzi ślady Tajemnicy, otwiera na ponadrealne regiony istnienia, opierające się racjonalnemu pojmowaniu.

Wycofanie się Jana Polkowskiego było znaczące. Zapewne poeta pozostałby autorem świetnych wierszy z lat 80., czyli przeniósłby się do historii literatury, gdyż teraz o tamtej epoce myśli się niechętnie. Może zapamiętany by został przez młodych odbiorców jako obiekt polemiki z wiersza Marcina Świetlickiego (o tym fakcie krytyka rozlewnie się rozpisywała). Z drugiej jednak strony poprzez milczenie poeta nadal

mówił, uświadamiając nam, jakiego głosu w poezji polskiej brakowało, ukazując pośrednio, że powinna powrócić mowa żarliwa, afirmująca, ekstatyczna, a niekiedy – gniewna. Podobnie coś trzeba było zrobić z atrofią pamięci historycznej umieszczonej przez młodych w literackim lamusie. Nieobecność wyszła na dobre lekturze tomów *Cantus* (2009), *Cień* (2010), *Głosy* (2012), entuzjastycznie ocenianych przez krytykę, gdyż rozpoznawalna dykcja poetycka Polkowskiego znakomicie tu została rozwinięta. Naszkicowana linia poetyckich spełnień przedłużona zostaje w kolejnym zbiorze *Gorzka godzina* z 2015 roku.

Nie zabrzmi to jak fragment retoryczny, jak pusta pochwała, że ostatnie książki poetyckie Jana Polkowskiego były naprawdę oczekiwane. Liryczna długa pauza akcentuje znaczenie powrotu poety i rzuca światło na rozumienie całego dzieła. Otóż tematy i techniki poetyckie, wcielenia mówiącego „ja”, rozważania o roli poetyckiego słowa, dialog z wieloma tradycjami kultury, a także poszczególnymi pisarzami, których udziałem był los tragiczny w nieludzkim wieku XX, budują jedność omawianej poezji. *Antologia* z roku 2013, czyli wybór poezji ułożony przez autora, ogłoszony w serii „Poezja Polska” jako tom siedemdziesiąty piąty, choć to dowód jeden z wielu, określa miejsce Jana Polkowskiego w kanonie polskiej sztuki słowa. Jego wiersze – teraz bez ograniczeń – wędrują do miłośników poezji. I tak buntownik, poeta niezależny, analityk szarości życia, artysta pracujący na rzecz wolności, przekształca się w klasyka, który podejmuje tematy uniwersalne, skłania się ku medytacji religijnej oraz etycznej. Jeśli powrócimy do wierszy wczesnych Polkowskiego, to warto o tym pomyśleć, że nauki przyzwoitości oraz manifesty niezgody w tych utworach wznoszone są na fundamencie wiecznotrwałych wartości.

W drugim obiegu: zła historia i wolność słowa

Czas debiutu książkowego przypadł na początek lat 80. W poezji należącej do niezależnego (bądź drugiego) obiegu istotną rangę Jana Polkowskiego wyznaczyły wydane poza PRL-owską cenzurą zbiory poezji. Tom *Oddychaj głęboko* (1981), opublikowany przez krakowskie Wydawnictwo ABC, był, przypomnijmy, rozszerzoną wersją wcześniejszej kolekcji wierszy *To nie jest poezja* (1980). W tej edycji rysunki Zbyluta Grzywacza wyznaczały tropy lektury, takie jak agresja totalitarnych

symboli, osaczenie i uwięzienie jednostki, ból związany z pragnieniem wolności. Natomiast zbiór *Ogień* (1983) od strony edytorskiej prezentował skromne możliwości „samizdatu”, przy czym zgrzebna szata wydawnicza kontrastowała z wysoką wartością artystyczną utworów poetyckich Jana Polkowskiego. To, co wiązało się ze zbiorowym protestem i podniesieniem ducha polskiego w szczególnej historycznej chwili, w perspektywie niespiesznej lektury ujawnia głębsze, bardziej ogólne sensy. Wskażmy choćby kwestie życia w aksjologicznej pustce, dialog z przeszłością kulturową i historyczną, pochwałę prywatności, namysł nad słowem kreującym poetyckie światy – w skrajnie trudnych warunkach pisania, określanych przez „niedowład rzeczywistości i jej poetyckiego rozumienia”¹. Ten impas poeta przezwycięża, przywołując – zatarty teraz w pamięci – konkret ulicy tamtego czasu, w oryginalny sposób przekształcając przechowane zasoby topiki literackiej. Nawet gdy Polkowski sięga po negację, to zaprzeczenia nie likwidują wyrażenie nazwanych wartości. Mobilizacje mocy słowa można uznać za ważny klucz lektury jego wczesnych utworów.

Jan Polkowski zaliczany był do najwybitniejszych przedstawicieli poezji lokującej się w kulturze niezależnej, jego wiersze żywo oddziaływały na czytelników samizdatu w czasie stanu wojennego. Pisano wtedy o dojrzałym debiucie oraz o ciekawej osobowości wśród następców generacji 1968 – twórców trochę młodszych od „nowofalowców”, bądź w „literaturze międzypoki”² przypadającej na dziesięciolecie 1980–1990. W podsumowaniach krytycznych występował „w chórze” poetów, którzy starali się przekazać wolnościowe aspiracje Polaków, wcielać w słowo zbiorowe idee. Nie widzę nic nagannego w takim opisie, ale druga strona sprawy okazuje się też ważna, mianowicie Polkowski reprezentował samego siebie, proponując czytelnikowi indywidualny ogląd zdarzeń, polecając jego uwadze niezależne widzenie świata. W uwagach Krzysztofa Koehlera znajdziemy określenie „poeta bezprzymiotnikowy”³, co

¹ S. Barańczak, *Wyobraź sobie, że piszesz po polsku* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 84.

² Zob. J. Kornhauser, *Kilka uwag ogólnych* [w:] tegoż, *Międzypoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995, s. 16–17. Zob. także: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Jan Polkowski: narzeczcie zagłady* [w:] tychże, *Literatura polska 1976–1989. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000, s. 116–117.

³ K. Koehler, *Jan Polkowski – poeta polski* [wstęp do:] *Jan Polkowski. Antologia*, Warszawa 2013, s. 9.

zachęca do rezygnacji z klasyfikujących nazw, takich jak poeta solidarnościowy i patriotyczny, diagnosta ducha polskiego, ekstazyk zauroczony pięknem i mądrością natury, wędrowiec metafizyczny, artysta medytacji religijnej. Jednak pozostawiłbym przymiotnik „osobny”, gdyż od samego początku poeta wymykał się konwencjom wyrażania sprzeciwu, odrzucał repetycje wezwań i haseł.

Powinności wobec wspólnoty i artyzm wcale się w tym przypadku nie wykluczają. Jakże odmienne od produkcji tekstów wolnościowych są Jana Polkowskiego lamentacje, treny, hymny, opowieści autobiograficzne, obrazki z czasów politycznej zarazy, zapisy spostrzeżeń, epigramaty i epigrafy. Według poety beznadziei PRL nie da się odczarować za pomocą słów, nawet gdyby wzięte zostały z regionów proroczych czy wieszczych. Zatem Polkowski nigdy nie składał prostych obietnic, nie szerzył optymizmu bez pokrycia, nie uprawiał recytacji w języku nadziei.

Nie można twierdzić, że wyrafinowanie literackie i „czucie metafizyczne” w tomach *Oddychaj głęboko* i *Ogień* nie zostały dostrzeżone. Pisali o tym między innymi Jan Błoński, Marian Stala, Tadeusz Nyczek. Na przeciwnym biegunie niezgody i gniewu umieścimy kontemplację rzeczy wiecznych. Jednowymiarowe polityczne odczytanie wierszy Jana Polkowskiego ulega więc zakwestionowaniu. Podejmując tematy wydziedziczenia, atrofii sił życiowych, która dotknęła zbiorowość, opustoszenia, оголоcenia przestrzeni z symboli i znaczeń, poeta posługuje się odrębną topiką literacką i własnym zasobem metafor. Odwołania biblijne przemieszane zostają z marną materią życia, jakby – ruchem wahadła – historia święta zanurzała się w trywiach, traciła moc obietnicy, ale też wznosiła porażonych złem na wyższy poziom, przywracała sens bezsilnym usiłowaniom. Polkowski wybiera zawsze skojarzenia nieoczywiste, modyfikuje znaczenia historii i symboli biblijnych. Na przykład w wierszu *Którzy nie widzieli* łamanie chleba służy zalepieniu oczu Judaszowi, a judasz to wziernik w drzwiach więzienia, w którym może pojawić się nienawistne oko zdrajcy. Negacje, ironie, odwrócenia – tymi sposobami poetyckimi Polkowski posługuje się najczęściej.

Wiersze z tomu *Oddychaj głęboko* oraz *Ogień* żywią się wyobraźnią romantyczną – w wariacie zesłańczym i martyrologicznym. Historie sybirackie i wygnanie dwudziestowieczne tutaj integralnie się ze sobą wiążą, tworzą styl odczuwania, zaplecze idei oraz obrazów. I co znamienne, w kraju wszechobecnych represji, w kraju cenzurowania myśli, od poetów emigracyjnych – Wierzyńskiego, Lechonia, Wata

i Józefa Wittlina (wielkich nieobecnych) – można się dowiedzieć: „co słyhać / w Polsce” (*** [*Odzwiedzają mnie czasami...*]). Wspomnieć należy o inspiracjach rosyjskich i rozpamiętywaniu losów Mandelsztama i Brodskiego, poetów zagarniętych przez totalitarną noc, lecz niezależnych, „niepodległych nicości” (*„Sława otieczestwo nasze swobodnoje...”* . *Piosenka o poecie, Rosja*).

W wieloznacznej metaforyce Jana Polkowskiego, zasługującej na bardziej szczegółowe analizy niż rozbiory prezentowane w tym szkicu, ważne miejsce zajmują ogień, wiatr, oddech, powietrze, ciemność, mgła, chłód, popiół, obłoki, światło. Pomyślimy w tym miejscu o walczących żywiołach, które niszczą, ale też odradzają istnienie. Poeta obsesyjnie powraca do obrazu narodzin, opowiada o przenikaniu się strony biologicznej życia ludzkiego z jego historycznymi uwarunkowaniami. U kołyski nowonarodzonego czuwa naznaczony zbrodnią piastun: „Beria siedział przy łóżku trzymał cię / za rękę (*Czy narodziłeś się, człowieku*).

Pesymizm spojrzenia mocno się w tych utworach zaznacza. Mówiący sięga po katastroficzną wizyjność, zapowiadając przyszłe klęski bądź opisując aktualne zdarzenia w taki sposób, jakby już nastąpiła zagłada. Notatki z rzeczywistości zyskują kontrapunkt w zapisach snów, w fantasmagoriach. Z obserwacji oraz złych przeczuć powstaje poetycka całość. Istotne jest u Polkowskiego pragnienie słowa dotykającego przedmiotów, utrwalającego zmysłową obecność rzeczy istniejących (na przykład *Strumień wieczności*). Jak pisał przed laty Jan Błoński: „Zadaniem poety nie jest upiększać to, co jest, ale nazywać to, co jest naprawdę. Poezja nie jest odmianą języka, ale samym językiem właściwie użytym”⁴. Wbrew zbrukaniu języka, który (na przykład w gazetach) reprodukował pełne pogardy inwektywy, niezależnie od degradacji śpiewaka i słuchaczy, gdyż czasy nie sprzyjały pięknym metaforom, w omawianych wierszach ważną rolę odgrywa stwarzanie świata od nowa – w słowie czystym, odkrytym na nowo. Poezja to wszakże „pierwszy obrót ziemi”. Wskażmy znamienne apele kierowane do samego siebie – „Niech nienarodzony zakwili świat” (*Nie pamiętam, nie znam, nie rozumiem*), zatrzymajmy się przy zaklęciu: „Niech będą błogosławione [...] / juki języka / pełne niemowląt” (*Wąskie wargi*).

4 J. Błoński, *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, „Res Publica” 1987, nr 3, s. 110.

Lekcje trwania

W tomach *Drzewa. Wiersze 1983–1987* (1987) i *Elegie z Tymowskich Gór* (1990), poprzedzonych londyńskim wydaniem *Wierszy* (1977–1984), doskonali się sztuka poetycka Jana Polkowskiego. Wskazać warto kilka ważnych wyznaczników składni, frazy, rytmu. Otóż poza retoryką wyznania, inwokacjami, inkantacjami, brzmieniami hymnicznymi często pojawia się frapująca gra semantyczna parentezą (zdaniem wtrąconymi), niezwykle funkcję pełnią bowiem odcinki tekstu zakończone pytajnikiem, serie rwanych równoważników zdań, wyrafinowane wyliczenia. Relacja między zdaniem głównym i pobocznym u Polkowskiego często odwraca przyjęte zwyczaje językowe, ponieważ to, co dopowiedziane, jest nieraz tropem ważniejszym, także od strony poetyckiej. Nawiasowe uzupełnienia powodują przemieszczanie się znaczeń, wprowadzają zmianę relacji osobowych lub modyfikują tryb gramatyczny wypowiedzi. Parenteza akcentuje hipotetyczność, niepewność, poszukiwanie. Oto cytaty z wierszy *Zmierzch* oraz *Pragnąłem cię, chociaż byłem śmiertelny*: „Te przekłete słowa [...] to tylko poszukujący doskonałej / ciemności (samotny / ogień)”; „Biała rybo listopada (już zasypia / to miasto). [...] tylko odarty z kory / pień wiatru / śpiewaj (o śpiewaj / ucieczko)”.

Szczodrze rozsiane pytajniki kontrastujące ze wzmożoną perswazyjnością zdań poetyckich ujawniają ciągle napięcie między błędzeniem w lesie znaczeń a odnajdywaniem drogi prowadzącej do literackiego celu. Każde twierdzenie można podać w wątpliwość, jednakże w tych lirykach udręka płynąca z używania nieprecyzyjnych słów sąsiaduje z epifaniami, rozbłyskami pewności, kiedy język potrafi sprostać zachwytowi. Poeta kontempluje byty przyrodnicze, obserwuje różnorakie piękno rzeczy stworzonych, jako istota przemijająca odbiera lekcje trwania, uczy się mądrości od drzew (** [Dobrze jest jeśli jest...], ** [Uwielbiona poro ptaków...], *Sadzenie drzew*, ** [Godzinami patrzę...]). Wsłuchuje się w bezgłośną mowę pejzażu – bardzo uważnie, gdyż w takim ujęciu artystycznym sam krajobraz wypowiada wdzięczność i uwielbienie: „góra cierpliwie szepce łacińska modlitwę” (** [Nie ma ich jeszcze...]). W wierszu ** [Jestem tu między wami...] dokonuje się sakralizacji, mitologizacji oraz estetyzacji tworów natury. W tej pochwalie drzew znajdziemy konceptualne określenia: „Wielce Szacowne Dęby o profilu Hermesa napinającego łuk / [...] Klony w skórze Minotaura / Świerki z gotyckiej cegły”.

Pamiętamy, iż Czesław Miłosz pisał o „szanownych trytonach” (wiersz *W słoju*) i z rewerencją zwracał się do natury. Tego rodzaju echa poetyckie nie są jedynym świadectwem przechodzenia spod patronatu Herberta – widocznego we wcześniejszych zbiorach (*Przesłanie pana x*, „*Mówiliśmy prostym językiem żywiołów*”. Zbigniew Herbert) – pod znak Miłosza, gdyż w tomiku *Drzewa* dialog z noblistą wspiera trudny zamysł ogarnięcia słownie „ciemności przedmiotów”, przybliżenia ich tajemnicy, ale również wyzwała pytanie, czy zdarzyć się może „wieczyste istnienie świetlistego dystychu” („*Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia*”. Czesław Miłosz). Nazywać trzeba i próbować należy, wszelako czynniki elementarne, związane z istotą i materią życia – „oddech i ogień” – wyprzedzają kalekie słowo. Pozostanie więc olśnienie tym, co niepochwytne (***) [*Za dużo chcielibyście powiedzieć...*]). Błogosławione godziny przebywania wśród bytów przyrodniczych przynoszą radość zmysłów, ale iluzja jedności człowieka i przyrody rozpada się, rozsypuje (***) [*Jakież to było piękne*]).

Wizerunek poety kultury, który obcuje z wielkimi duchami, utrwała się w cyklu *Elegie z Tymowskich Gór* (to ostatnia część wyboru wierszy Jana Polkowskiego opublikowanego w serii wydawnictwa Znak). Poszerza się tu obszar przywoływanych arcydzieł, ale też wzbogaceniu ulegają obszary artystycznego namysłu. Rozbudowane utwory i skondensowane zapisy utrwalają potrzebę istotnych sensów. W rozważaniach o misterium macierzyństwa i własnych narodzinach (co można by nazwać legendą metafizyczną) poeta przywołuje obrazy Vermeera zatytułowane *Czytająca list* i *Ważąca perły* (***) [*Zaistnieć to znaczy zapisać...*]), wsłuchując się natomiast w oratorium *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* Haydna, poeta łączy zapowiedź Zmartwychwstania z pytaniem o to, czy wieczne komunikaty sztuki mają moc ocalającą i oczyszczającą, jak zabarwiają nasze biografie i zobowiązują do lepszego życia.

W miniaturowym liryku o incipicie *** [*Jesteś przeźroczysta jak ikona Zbawiciela...*] jeszcze silniej uwidacznia się pokrewieństwo między przeżyciem religijnym a odbiorem wielkiej sztuki. Wyciszenie i medytacja, szczególne skupienie, oddzielenie egzystencji od czasowości oraz zmiany, oscylacje słowa między tym a „innym” światem to współrzędne oczekiwanej i tworzonej poezji. Mistrzowie wyznaczają kierunek wyzwaniu. Zatem nie wolno przeoczyć ważnych wypowiedzi poetyckich Rilkego, Trakla, Krynickiego lokujących się na tym samym terytorium. Metafizyczne jakości wybijają się na plan pierwszy – w modlitwach,

uroczystych apostrofach, zapisach stanów epifanicznych, ułamkach snów. Co również podkreślić należy, natura zostaje uświęcona – przez dopełniającą jej ład przeczuwalną rzeczywistość wyższą (na przykład *Odpuść*, *** [*W ciemności – wiatr*], *** [*Ciemny kielich...*]). Nieśpieszne przemijanie dni i godzin, uroczyste zapadanie mroku, stawanie się nocy ma w tych lirykach wiele z liturgii. Podobnie poprzez słuchanie muzyki otwiera się droga ku *sacrum*:

Potrafią ułożyć modlitwę:
flet viola da gamba i głos
Córki pogan.
(*** [*Potrafią ułożyć modlitwę...*])

W *Elegiach z Tymowskich Gór* zdecydowanie brzmi głos poety poszukującego świętości w świecie, odgadującego ukrytą obecność Stwórcy. Polkowski dąży do kondensacji znaczeń, do formy lapidarnej, w której milczący namysł tyle samo waży, co wypowiedziane słowo. Seria wierszy, które nawiązują do narysowanych cienką kreską obrazów oraz konstrukcji japońskiego haiku, medytacyjne epigramaty, modlitwy w miniaturze przekazują „czuwanie”, skupienie, mobilizację wrażliwości, pragnienie ciszy. Triada lapidarnych określeń obwieszcza ustanowioną przez poetę uroczystość zmierzchu: „Był dzień / Gasną nazwy. Płonie szron” (*** [*Zawodzi myszółów...*]). Taki świat tworzy afirmacja i adoracja. Oto spokojny schyłek dnia w górach i wezwanie do przeżywania świętości: „Pochyl głowę biedna ziemio, / Kłaniajcie się dzwony” (*** [*Ciemny kielich...*]).

Pamięć dźwięków – historia i autobiografia

Po tej znakomitej kodzie następuje przerwa, o której pisałem na wstępie szkicu. Poezja Jana Polkowskiego powraca odnowiona, lecz oparta na tych samych przeświadczeniach, na tych samych podstawach etycznych i artystycznych. Jednak obszary tematyczne uległy rozbudowaniu i dopełnieniu, a mistrzostwo wynikające z dyscypliny wyrazu, lapidarności, kondensacji znaczeń, a także – na przeciwnym biegunie – z wyrafinowanych zestawień metafor, sugestywnych obrazów, uroczystych wersów oraz poetyckich narracji mogło ujawnić się w pełnym blasku.

W tomie *Cantus* historia zbiorowa i polityczna wnika w opowieści autobiograficzne, przenosi się na terytorium wspomnień, przegląda w mikroskali zdarzeń prywatnych. Ale to zbrodnicze dziedzictwo nie może zniknąć do końca. Przesłania przecież radość obcowania z wielkimi dziełami, zakłóca spokojne kontemplacje sztuki i natury. „Umarł diabelski wiek”, ale nicość wzięła pokolenia pod swoją władzę, a klawiatura Jana Sebastiana Bacha zabarwiła się krwią (*Podróż do Święcian*). Ważne są w tym tomie refleksje o możliwościach ludzkiego poznania, takie studiowanie rzeczy, by choć w przelocie, w przeczuciu, odsłoniła się ich tajemnica. Wskażmy również postawę kontemplacyjną i partie konfesyjne wierszy. *Cantus* to, jak wolno przypuszczać, jedna z najważniejszych rozpraw poetyckich o stylu wysokim, o wzniosłym słowie przedwcześnie przez liryków modnych (młodych) wyrzuconym na śmietnik. Talent liryczny Polkowskiego osiąga tutaj apogeum.

Liczne nici poetyckie wiążą *Cantus* z wcześniejszymi tomami. Weźmy na przykład wiersz „*Juglans regia*” – pokrewny lirykowi *Sadzenie drzew*, w którym „starszy brat” – królewski orzech – wytacza przestrzeń bezpieczeństwa i wprowadza mówiącego w zagadki bytu, oswaja niepokój egzystencji. Zatrzymajmy się przy porównaniu *Europy* (DRZ) – z „*Allemanda, corrente, sarabande, giga, ciaccona*”. Dotknięty przez los, udręczony, cierpiący, w starości dotknięty ślepotą, wspierany przez mocną wiarę mistrz z Lipska – kaligrafował „jasny wzór tajemnicy”; „kierował przypływem i odpływem oceanu / fugi”. (Tytuł to wyliczenie następujących po sobie form tanecznych z Jana Sebastiana Bacha drugiej *Partity d-moll* na skrzypce solo). Ziemski ból kontrastuje z kierowaną do Boga muzyką, piękno ma swoje korzenie w cierpieniu, a zatem i człowiek, i twórca mogą zwrócić się, szukając sankcji i oparcia, ku Transcendencji.

Warunki słuchania utworu są niekorzystne. W wierszu Polkowskiego myślenie o poniżonym życiu bezrobotnych, odrzuconych i wykolejonych nie pozwala oddawać się czystemu zachwytowi. Wielka muzyka nie okaże się jednak lekarstwem na złe wyroki historii, nie oddali biedy nowego wspaniałego świata. Rozprzęga się ład życia, które się tu rozwijało. Poczucie, iż życie spowija pustka, ma teraz inne przyczyny niż w wierszach Polkowskiego z lat 80. Po wybrzmieniu ostatniej frazy zalegnie dusząca, trudna do zniesienia cisza, jak powiada poeta: „wszechogarniająca jak chaos”. Podobny motyw zrujnowania zbiorowych nadziei po transformacji w Polsce oprawiony w ramy muzyki, szlachetnej i bezradnej, pojawi się w wierszu *Bach, toccata G-dur...* z tomu

Cień. Światło wchodzi wciąż w sferę cienia. O rozłamaniu, o pięknie transcendentnym i ziemskich ciemnościach pisze poeta zachwytu i rozczarowania.

Możemy mówić w tym przypadku o akustycznej pamięci lub o słuchaniu muzycznej mowy rzeczy, która jest również wnikaniem w ich tajemny porządek. Świat dźwięków jest u Polkowskiego tak samo istotny jak świat obrazów. W studium pejzażu tokańskiego, odwołującym się do wrażeń różnych zmysłów, zatytułowanym *Toscana Indicazione geografica tipica* (CANTUS): „żywiczne struny pinii [są] pełne tęsknych / melodii”, a:

W oku jaszczurki odbijają się skrzypce tamburyn viola
wypełniona nieskończoność i gwałtowna niepowstrzymana
radość [...].

Oto doznanie pełni, objawienie radości, ukojenie, które może potrwać dłużej niż chwila. W podróży nie sposób uciec od spraw własnego życia, od potrzeby poszukiwania jego sensu. Tylko mityczne krainy są szczęśliwe i piękne. Na przykład pod „niebem o przejrzystej tokańskiej barwie” w Kamieńcu Podolskim smutni i biedni ludzie powracają do splątanej historii trzech narodów, do przeszłości, o której chcieliby zapomnieć (*Pomieszane języki*), a świętość pleniącego się życia zamieszkuje ruiny (*Czarnoziem*). Podróż to nie ucieczka od pamięci, nie wakacje od istotnych refleksji ani roztopienie się w beztrosce. Oto przesłanie dla podróżujących: „Kiedy wyruszysz w drogę będziesz odmieniony / ale nie pragnij być kimś innym” (***) [*Kiedy wyruszysz w drogę...*].

W omawianym tomie istotne jest rozpamiętywanie czasu. Wpisuje się w ten porządek historia i autobiografia. Opowieści rodzinne odsyłają do dziejów zbiorowych, są częścią losów polskich. Odzyskiwanie pamięci, rekonstrukcje przeszłości, spłacanie długu najbliższym ma też wymiar rozważań o przeznaczeniu, egzystencjalnych medytacji – o sensie i kresie życia, refleksji historiozoficznych. W wierszu *Cantus*, w *Przeszłaś przede mną* powstaje wzruszający wielokrotny portret Matki, określanej przez drobne epizody, przedmioty i pamiątki, gdyż czułość zostaje tu zapośredniczona. Matka jest partnerką rozmowy bez słów, nauczycielką losu, odpowiedzialności, wierności. Natomiast strona ojca w relacjach poety otwiera perspektywę historii Kresów oraz dziejów zesłańców. W wierszach Polkowskiego przewija się wciąż obraz opuszczonej spalonej ziemi, także cierpiącej, jak „Bolesne, nabiegłe siną mgłą ciało / Wschodnich Karpat (*Świat...*)”.

Jak spostrzega Tomasz Burek, poeta posługuje się „takimi formami narracyjnymi jak podróż w czasie i przestrzeni, jak klechda domowa, jak urywki pamiętnika bądź autobiografii [...], skrawki i odpryski eposu kresowego, jak wreszcie historiozofia rozkładu i upadku nieśmiertelnych z pozoru tworów dziejowych”⁵. Często u Polkowskiego pojawiają się obrazy ruin, rumowisk, śmietniska, gruzowiska, spustoszenia, rozkładu. Nad tymi zdegradowanymi relikami dawnego porządku unosi się obłok dawnego, lecz nieprzedawnionego zła: „W migocącym witrażu ognia tańczy / [...] prawie niewidzialny diabeł” (***) [*Za wybitymi oknami...*]).

Najważniejsza wydaje się tutaj historia samowzrastania i tworzenia osoby. Określenie, kim jesteśmy – w jakimś momencie biografii, w jakimś miejscu – jest niewystarczające, gdyż należy przekraczać te granice, przebijając się ku czemuś istotnemu. Historia autobiograficzna to zarazem dzieje rozumienia albo relacja o wzrastaniu samoświadomości, obowiązku pamiętania, wciąż zagrożonego rozpadem i rozproszeniem. Według Wojciecha Kudyby:

Wiele wierszy Polkowskiego mówi [...] o dynamice istnienia, o wyborach i czynach, dzięki którym osoba – sytuując się wobec wartości – ugruntowuje się (wbrew żywiołom pustki) w swym własnym istnieniu. [...] Stąd właśnie często ponawiane przez bohatera pytania o własną integralność, przynależność – o jedność w czasie i przestrzeni⁶.

W tomie *Cantus* poeta rozmyśla o projekcjach własnego „ja” – stwarzającego się i możliwego, ale też przywołuje swój konstruowany w wyobraźni wizerunek kogoś, kto przeminął i nie zdołał się wypowiedzieć. W tej optyce minione spotyka się z przyszłym.

Wypadnie znów zwrócić się ku zagadnieniom stylu wysokiego, w którym poeta stara się dotrzeć do zaledwie przeczualnej istoty istnienia, postawić pytania o wartości i ład świata, kontemplować trwałość i przemijanie rzeczy. Wszakże *Cantus* to śpiew podniosły, poważny, taki jak w chorałach gregoriańskich albo też wielogłosowa kompozycja właściwa barokowej polifonii. A śpiew – jak pamiętamy z lektury Rilkego – „to istnienie”. *Cantus firmus* w tym tomie, w przeniesieniach modlitwy, w jakby liturgicznych epiklezach, wyznaniach zachwyty, we

5 T. Burek, *Opowieść, która...* „*Cantus*” Jana Polkowskiego [w:] tegoż, *Niewybaczone sentymenty*, Warszawa 2011, s. 312.

6 W. Kudyba, *Jan Polkowski. Obecny nieobecny* [w:] tegoż, *Generacja źle obecna*, Sopot 2014, s. 138.

fragmentach elegijnych i medytacyjnych wznosi słowo ponad pustkę, nieszczęścia, przemoc historii, ponad chłód i ciemność.

Dialogi ponad czasem

W *Hymnie* ze zbioru *Cień* (dedykowanym pamięci Zygmunta Kubiaka) znajdziemy apostrofy objaśniające metodę poetycką Jana Polkowskiego:

Wysoka mowo
ty stwarzasz szorstki szlif kolorów skrzydeł szczygła i szpaka
szafranowy szyfr piaszczystych łąch
obsypany szczodrym szkliwem Wisły

[...]

To cierpliwe samogłoski i łatwopalne sylaby chroniły ułomne istnienie
urodzaj dłoń zanurzoną w ziemi i stworzony przez Boga
płodny werset.

W cytowanym fragmencie i całym wierszu nie sposób nie zauważyć kunsztownych aliteracji oraz misternie skomponowanego układu dźwięków, który ustanawia pokrewieństwo słów. Tworząc kosmos znaczeniowy wiersza, „wysoka mowa” niejako powtarza – w innej skali – dzieło Stworzenia. Inne skojarzenie wiedzie ku cierpliwej geohumanistyce, układanie sekwencji poetyckich przypomina bowiem solenną (uświęconą) pracę na roli. Rozprzegający się i przemijający układ rzeczy ułożony zostaje przez poetę w konieczną całość, a przeto w tym kształcie może przetrwać. Z rzeczywistością wyższą zaznaczają swój związek nie wersy, lecz wersety – psalmiczne, hymniczne.

Jednakże pochwała wzniosłej mowy w *Hymnie* przechodzi w lament, w żal nad utratą mocy kreacyjnej języka, w dalszych partiach odnajdziemy bowiem skargę:

[...] jeszcze wczoraj byliśmy muzyką
w konarach świętych słów to znaczy
byliśmy ludźmi

Zastanawiające jest to włączenie czasu przeszłego, znamienne – słowa o epoce posthumanistycznej, w czasach zmieszania wartości wysokich i niskich, w dobie dziwacznej homogenizacji słów z różnych dziedzin doświadczenia, które coś znaczą i nie znaczą zarazem. Jan Polkowski

woła o opamiętanie, ale też lekceważy kodeksy kulturalne układane przez postmodernizm. Własny rytm rozwoju artystycznego, jak również arystokratyczny dystans wobec poetyckiej mody – właśnie te jakości okazać się mogą atrakcyjne i nowatorskie. Autor tomów *Cantus* (2009) i *Cień* (2010), które ukazały się w niewielkim odstępie czasowym i uzupełniają się nawzajem, uprawia poezję niezgody i afirmacji, przekroczenia, pragnienia.

Niebagatelne znaczenie mają u Polkowskiego nawiązania do poetów, z którymi mówiący zachowuje bliską więź. Jego własny głos przełamuje się w głosach innych, przez co jest lepiej słyszalny, ponieważ powierzony zostaje przestrzeni dialogu – lokuje się w ponadczasowym porządku kultury, odpornym na nerwowe zmiany w historii. W zbiorze *Cantus* poeta zamieszcza tłumaczenia Tiutczewa, Bunina, Ajgiego, w rozwinięciach, mottach, cytatach, mikroepigrafach, centonach przywołuje między innymi Norwida, Różewicza, Kochanowskiego, Sępa-Szarzyńskiego. Natomiast w tomie *Cień* dawne fascynacje Hölderlinem, Rilke, Celanem, Kawafisem, Mandelsztamem, a z polskich poetów Mickiewiczem i Wierzyńskim zyskują nową postać.

W kolejnych wierszach o drzewach, które milcząco przekazują wiedzę o trwaniu, o pożytkach zakorzenienia w jednym miejscu, pojawia się myśl, że mądrość natury domaga się formy. Stąd domysł-pytanie, czy drzewa „tęsknią za smakiem strofy / starego poety Leopolda Staffa?” (***) [*Więc jestem ja...*]). Oto otrzymujemy istotne uzupełnienia cyklu Polkowskiego z lat 80. W zbiorze *Cień* warto wskazać antybrązowniczą, nawet po ludzku drastyczną biografię poetycką Mickiewicza zatytułowaną *W podróży*. W tym utworze historie erotyczne zapisane w świadectwach o wieszczu w tle odwołują się do polskich dziejów zbiorowych, ujawniają mowę miejsc szerokiego świata – słuchaną oraz przeżywaną przez wygnańca i podróżnika. Puste skandalizowanie czy epatowanie w tym przypadku w grę nie wchodzi, gdyż raczej przekazany zostaje namysł nad wielością doświadczeń, wewnętrznym ich rozłamaniem, rozproszeniem, niedopełnieniem życiowym, które znalazły się u podstaw wielkiego dzieła (*W podróży*):

[...] zostawiał zastygły nieład uniesień
 [...] mył ręce
 w suchych źródłach pił z głodnych ostrzy
 jego równe pismo.

Pochód paradoksów oraz czynnik ironii odgrywają podstawową rolę

w tej wariacji poetyckiej. Zasada centonu zrealizowana zostaje chyba najpełniej w wierszu „*Jesienią spadają wiatry*”. Kazimierz Wierzyński. Możemy też mówić o intymnej rozmowie ponad czasem, której narzędziem stają się cytaty z wierszy autora *Tkanki ziemi*, a także fragmenty jego biografii – od dzieciństwa w Drohobyczu po amerykańskie wygnanie, po europejską tułaczkę. Dodane do tomu *Cień* przypisy uzupełnią dla porządku informacją, iż Polkowski przywołuje frazy z wierszy Wierzyńskiego *Pieśń o domu*, *Mowa i ziemia*, *Zmęczone ptaki*, a także tworzy obrazowe odniesienia między innymi do *Matki traciły pamięć* czy *Głupi wiatr*. Co znamienne, odczytywany centonowy wiersz żywi się tekstami wyłącznie z okresu emigracyjnego.

Wierzyński („brat Kazimierz”) to dla Jana Polkowskiego świadek szalonych dwudziestowiecznych dziejów, twórca wierny krajobrazom karpackim, artysta udręk emigracji wykonujący inne niż w młodości, bo tragiczne, tańce po światach, a nade wszystko – liryk zwycięski w sensie artystycznym i moralnym. Archetypiczna wzorcowa dla wygnańców dawniejszych i obecnych czasów biografia jest rękomią literackiego sukcesu. Wszakże „wypchanie nasycą frazę samotność metafory”. Niezwykle ciekawe jest w wierszu o Wierzyńskim nakładanie słowa własnego na przytoczenia, od cytatów bowiem wychodzą rozwinięcia, a inwencja Polkowskiego rozkwita w zetknięciu ze słowem klasyka i mistrza.

Poetę interesują biografie wielkich twórców w powiązaniu z wiele mówiącymi realiami codziennymi, które wcale nie są wzniosłe, z rzeczami, rekwizytami, zrekonstruowanymi, wydobytymi z nicości, a także, i może przede wszystkim, z tragicznymi dziejami i dwudziestowieczną ich okrutną kulminacją. Szczególnie w zbiorze *Cień* odnajdziemy świetne realizacje poetyckiego czytania osobowości oraz losów. W tworzonej galerii portretów wyróżnia się wiersz *Wolfgang Amadeusz M.* W tym apokryfie poświęconym wielkiemu kompozytorowi spis chorób miesza się z partyturami dzieł (można dla porównania przywołać wiersze Zbigniewa Herberta *Beethoven* oraz *Klasyk* Wisławy Szymborskiej). W utworze Polkowskiego cierpienie Mozarta sąsiaduje z ukojeniem, jaki przynosi dźwięk klawikordu, zmęczenie stowarzysza się ze stanem twórczego czuwania, nieustanne uciążliwe podróże do stolic artystycznych ze smakiem sławy, wreszcie – udręki codzienności z aplauzem spektatorów w teatrze operowym.

Akcje zewnętrzne, które odwołują się do rozpoznawalnych epizodów biografii Mozarta, przechodzą w rozmyślenia o niepokoju i spełnieniu,

o lekkości bytu światowego i ciężarze cierpiącego ciała, chwilowej sławie, która kontrastuje z rzeczami ostatecznymi, z wezwaniem śmierci. Błahy pozór osłania istotę, płochy gest wyprzedza egzystencjalne rozstrzygnięcia. Faktograficzna i fantasmagoryczna opowieść poetycka eksponuje składniki sprzeczne, dopuszcza nierozstrzygalność sensów, ujawnia krążenie między jasną sferą życiowego powodzenia a ciemnością ludzkich udręczeń. Weźmy na przykład sekwencję zdań pytających:

Czy jest jakiś wybór między pudrem a wapnem?
 Glinianym dołem a łaską dworskiego przedpokoju?
 Nieprzytomnym snem a lekkim obrotem w kadrylu?
 Pękającymi płucami a słońcem reńskiego wina?

Jan Polkowski nie zadowala się obiegową wiedzą o Mozarcie. Schodzi ku głębi znaczeń życia i dzieła. Szczególne miejsce zajmuje legenda pogrzebu kompozytora traktowana jak przypowieść o marnym losie artysty, a ten zespół sensów wspiera metaforika wanitatywna. Istotną wymowę ma poetycki koncept muzyki spoza świata – idealnej, nieschwytanej w zapis na pięciolinii. Może takie ponadrealne słyszenie poprzedzało powstanie Mozartowskich arcydzieł? Kiedy czytam utwór Polkowskiego, obcuję z nienapisanym, zaszyfrowanym w nutach i zdarzeniach dziennikiem metafizycznym geniusza muzyki.

Artysta słowa łowi pogłos pitagorejski. Mowa i muzyka kosmosu, praca natury, przemarsze chmur, przemiany pierwiastków w głębi ziemi – to wszystko określa naszą chwilową obecność w świecie. Z kolei czas najwyższy, by wskazać w zbiorze *Cień* ślady malarskie. W wierszu *Oczekiwanie* widzowie przed obrazem i postaci przedstawione na obrazach Michelangela Merisiego (Caravaggia) w rzymskim kościele Santa Maria del Popolo tworzą wspólną grupę. Akt kontemplacji jest jednocześnie oczekiwaniem na światło – oświetlające obrazy z kaplicy Cerasi – *Męczeństwo św. Piotra* i *Nawrócenie św. Pawła*, co ustanawia analogię z operowaniem przez tego mistrza ciemnością i rozświetleniem lokalnym promieniującym z niewiadomego źródła. Wstrząs nawrócenia i wytężona praca oprawców krzyżujących św. Piotra przekazują – za pośrednictwem sztuki światłocienia – treści teologiczne. Światło Tajemnicy zmieniło się po wyjściu z kościoła na gwarny plac, oslepiająca biel (ślepa na przekaz mistyczny) kontrastowała bowiem z tamtym wcześniejszym doświadczeniem, oznaczała jedynie powrót do zwykłości, do roli turysty (*Oczekiwanie*):

[...] Trwał popiół lipca. Przed kościołem ślepe białe oko
obejmowało kamienną biel obłoków [...]

[...] Było południe więc nie mogłem zostać uzdrowiony
przez cień Piotra jeszcze żywego czy już ukrzyżowanego.

Jan Polkowski obdarzony jest widzeniem symultanicznym i wrażliwością na korespondencje sztuk, na przemieszczanie się i przeplatanie w układzie naszych doświadczeń różnych poziomów istnienia. Uwagi nie obserwowane detale przechodzą w próby uogólnień, mikrohistorie i mikrologie poetyckie odsyłają do wielkiej całości. Nadrzędny porządek wszystkich bytów nie jest uchwytne, przeto poeta tak wyznacza jedno ze swych najważniejszych zadań (*Imiona rodziców*):

Zbierałem więc tylko skrawki strzelistych chwil
złoty haft powietrza krótkie gesty cienia
by skleić z nich mapę najczulszej ojczyzny.

Wielogłos umarłych – lament żywych

W tomie poetyckim *Głosy* następuje kolejny zwrot ku historii nie ludzkiej i zbrodniczej, jednak w innym języku poetyckim niż w wierszach z lat 80. Temat jest żałobny, poezja – lamentacyjna. W tym cyklu kronikarz i oskarżyciel przyzywa cienie ofiar, przywołuje świadków wydarzeń w stoczni gdyńskiej z grudnia 1970 roku, z zebranych głosów układa relację o martyrologii polskich robotników. Zabijanie zwykłych ludzi przez władzę, rzeź nadziei, kłamstwa na temat bezbronných ofiar widziane są z oddalenia, opisywane w perspektywie psychicznych i duchowych konsekwencji. Historiografia zwykle milczy o zniszczeniu domowego kosmosu, zrujnowaniu życia rodzinnego, o niedających się usunąć jednostkowych traumach, a statystyka podaje liczby wyprane z realnych istnień ludzkich. To poezja otwiera się na dramaty osób poszczególnych, choć trzeba to podkreślić, powroty do złych chwil dziejowych w sztuce teraz nie są wcale częste. Zatem dociekaniem znaczeń tragedii polskiej zajmuje się poeta osobny.

Tworząc dopowiedzenia i komentarze do filmu Antoniego Krauzego *Czarny Czwartek*, Jan Polkowski udziela głosu umarłym, steruje wypowiedziami tych, którzy pozostali, słowem – staje się empatycznym medium. Poeta rachuje straty nie do porachowania, pisze o przepracowywaniu żałoby, której nie da się przepracować. Przeciwwstawia się

niepamięci, porządkuje monologi ofiar. *Głosy* to w pewnym wymiarze wybrzeżowy odpowiednik *Spoon River Anthology*, w tym sensie, że umarli dokonują autoprezentacji, mówią o rzeczach drobnych i codziennych, kreślą fragmenty biografii, spoza grobu oceniają swe nadzieje i marzenia, ale przecież wielość umarłych Mastersa odnosi się do zwykłych żywotów, wolnych od paroksyzmu dziejów. Śmierć nagła od kul ludowego wojska jest natomiast czymś innym – przerwaniem, nagłym podstępem, uderzeniem zdrady. W tomie Polkowskiego dialogizowane monologi wygłaszają zabici i żywi, ranni przed laty, ocaleni – ludzie z wewnętrzną raną. Między światami trwa wymiana słów oraz wspomnień. Zamordowani zdają się nieść żywych, w ciałach żywych zabici wielokrotnie umierają. „Czarny czwartek” 17 grudnia 1970 roku powtarza się przez lata – w zwykłe czwartki, a krwawy epizod przeniesiony do ludzkiego wnętrza przekształca się w długi proces wspominania i rozpamiętywania strat.

Napisałem już o przyjętym przez poetę prywatnym i empatycznym oglądzie zdarzeń (dystans zostaje maksymalnie skrócony), ale warto wskazać określenia ról tych, którzy mówią: matka, ojciec, syn, brat, żona. Alternatywnie zaś pod tekstami poetyckimi pojawiają się informacje „zastrzelony”, „ranny”, często niepełne i niepewne, opatrzone pytaniami. Notatki z lukami oraz niewiadomymi (nieraz pojawiają się daty wyznaczające czas biografii) mówią o zacieraniu śladów, ale z drugiej strony – następuje prowizoryczne wydobycie z niepamięci anonimowych głosów. To przecież o wiele więcej niż nic. Relacje są intymne, język – pełen czułości. Zaiste, te wiersze Polkowskiego „pisane są frazą wierności tym, których nie ma”⁷. Temat traumy zbiorowej zasila poetyka wyznania, w martyrologii pojawia się miejsce na lirykę, potoczne narracje graniczą z funeralną topiką. Polkowski do takiego upamiętniania jest dobrze przygotowany, jego wypracowane metody świetnie sprawdzają się po raz kolejny. Wszak poeta był zawsze rzecznikiem pobitych, pokonanych, niesprawiedliwie osądzonych, zapomnianych, wygnanych.

W tomie *Głosy* przerwane życie kojarzy się z wyłomem w całym istnieniu, jednostkowa śmierć to przecież prywatny koniec świata. Szesnastoletni

7 P. Próchniak, *Polkowski: psalm przepaści (pięć notatek z powodu „Głosów”)* [w:] tegoż, *Rachunek strat. Poezja – krytyka – lektura*, Kraków 2016, s. 29–30.

zabity wyznaje: „tym razem żyłem uważnie hamując obroty Ziemi” (***) [*Szkwał...*]). Stara kobieta opowiada o zabranym macierzyństwie (***) [*Wierzę że nie masz do mnie żalu...*]):

[...] To ja
wykarmiłam własnym ciałem bezkresne szeregi bezradnych
dni. I wiem każdy z nich zabijał cię jeszcze raz
synku.

Żona, daremnie oczekując męża, przywołuje obraz pustego dzbana – niespełnionego kobiecego pragnienia (***) [*Zawieźli mnie na cmentarz chcieli zakopać ciało...*]), zastrzelony skarży się na monotony pośmiertny sen, chce przezwyciężyć letarg, ruszyć ku światu widzialnemu (***) [*Senność senność senność fale kroków gasnące*]). W snach umarłych i żywych powtarza się rytuał pogrzebów, powracają ostatnie obrazy zatrzymane pod powiekami. W monologach postaci przewija się temat spełnionego czasu, który przyjmuje postać dręczącej pustki, milczenia, skamieniałego bezruchu. Skoro czas się zatrzymał, zamordowana została sensowna przyszłość – wyzbyta klarownej dramaturgii, pozbawiona nadziei.

Jan Polkowski posługuje się metaforą wody, która niesie zapomnienie, ale ma również moc oczyszczającą. W poetyckim komentarzu prozą do tego tomu przeczytamy, że poezja „powinna używać głosu a umniejszać swoje pragnienia”, „przenikać los ludzi wyblakłych, których życie uwięzło w niejasnej frazie znikającego cienia”. Wierzyć należy, iż poprzez słowo poetyckie znikanie zostało wstrzymane, zbiorowa niepamięć – okiełznana. Głosy powracają do nas poprzez ważny głos poety, głos osobnego.

Godzina rozpacz, godzina przestrogi

Jak napisał Marian Stala: „Dominującym tonem pierwszych książek Polkowskiego było połączenie dumy, rozpacz i gniewu. W nowych wierszach poety duma i rozpacz pozostała. Co jest jednak na miejsce gniewu? Może trochę rezygnacji, może nieco gorzka mądrość”⁸. To rozpoznanie pozostaje w mocy, rozciąga się na – niewielki objętościowo,

⁸ M. Stala, *Samotny ogień. Wokół poetyckiego powrotu Jana Polkowskiego* [w:] tegoż, *Niepojęte. Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 84.

ważny ze względu na artyzm słowa i jakość przesłań – najnowszy zbiór *Gorzka godzina*. Rozpoznamy tam narracje i anegdoty z kręgu rodzinnego, przywołania form i tematów literatury XIX wieku – z nawrotami grozy, z dociekaniem poświęconymi losom polskim. Jednocześnie poeta formułuje smutne diagnozy naszych czasów, w których refleksję nad człowiekiem i jego duchowością zastąpiono wymianą komunikatów o niczym, spustoszeniem wartości, uchYLENIEM lub rozproszeniem wiedzy jednostki o sobie. Nie tylko wyobraźnia kieruje się ku przeszłości, nie tylko poeta skupia uwagę na samotnym wspomnianiu – ocalającym, niszczącym, daremnym, ale także uważnej i bezlitosnej obserwacji poddana zostaje społeczna i psychiczna aktualność. Przestrzeń nie jest umowna – jest konkretna, wypełniona na przykład realiami krakowskimi (***) [*Kraków gawrony...*] oraz pejzażami Macedonii (*Żółte śliwki i Ochryda*).

W *Gorzkiej godzinie* przejmujący ton rozliczeń i podsumowań wzmacnia się, zyskuje na wyrazistości, poszerza obszar namysłu znany z tomów *Cantus* i *Cień*. Zapewne skojarzenie z Mickiewiczowskimi godzinami dramatycznego i krytycznego monologu, godzinami miłości, rozpacz, przestrogi, nie będzie tu niedorzeczne. W godzinie rozmowy poety z sobą i zbiorowością muszą się pojawić rozważania gorzkie i przykre. Myśl bowiem wykracza poza uspokajające mitologie, poza usypiające zapewnienia, że nie warto grzebać się w przeszłości oraz omijać z daleka niepokojące zjawiska – najzupełniej aktualne.

Dlaczego, skoro nastała upragniona wolność i trwa tak długo, panowanie nicości oraz zniewolenie przez świat pozorów (naśladuję, więc jestem) okazuje się tak przemożne i niezniszczalne – te niepokojące pytania powracają w wierszach Jana Polkowskiego. Po raz pierwszy wyraźnie nazwany zostaje przeciwnik. Nadużywane i wielbione „komputery i ajfony” zarażają człowieka niemotą (***) [*Język tyje*]), zaś użytkownicy Facebooka zadowalają się tożsamością sztuczną, wytworzoną na pokaz, mało o tym wiedząc, emigrują poza znaki polskośći (***) [*W pociągu mężczyzna mówił o podróży*]).

We fragmentach i strzępach narracji kontynuowana jest pieśń o odejściu Boga, o bliskim, lecz niepochwytym Stworzycielu (***) [*Opieram się o łaskę mgły*]; (***) [*Wątroba przybita do Uralu*]). Czy odejście zjednoczy mówiącego z Bogiem, czy tylko będzie pozbawionym znaczenia roztopieniem się w niebycie – nie można mieć pewności. Dlatego poeta stawia znaki zapytania. W postsekularnej epoce coraz trudniej

wypowiadać pragnienia, a przy tym: jaką mieć gwarancję wiary? W balladowym wierszu *** [*Snem zszyty świat...*], przywołującym na myśl melodyjną dykcję Tadeusza Nowaka – zderzoną z drastycznością szczegółów, rozpoznamy problemat Abrahama – skrajnego wyzwania i ryzyka wiary. Właśnie dramatycznych sprawdzeń pozbawiony jest nasz czas. Oto pejzaż osamotnienia i odchodzenia, uśpionego sensu, milczenia:

Choć stoję tu Bóg mi nie wierzy
 Odłamkiem ciszy mnie zastąpi
 Pustych kościołów pochód śnieży
 Sadzą zwiniętych w krwi chorągwi

Między dawnymi i nowymi wierszami Polkowskiego przerzucony zostaje pomost semantyczny, a mam na myśli zapisany kursywą umieszczony na początku *Gorzkiej godziny* wiersz z roku 1984 *Niech przepadnie zgiełk*. Ten utwór traktuje o „wiernej mowie” zakotwiczonej w przeszłości, uszlachetnionej przeżyciami pokoleń, pewnej przekazywanej wartości, a w marnym czasie zaprzepaszczonej, zniszczonej. Płoną biblioteki i dykjonarze – powstaje z popiołu i rdzy „hymn dla ludu”. Niewesoła diagnoza – choć nie o polityczną opresję już chodzi – przenosi się w nasz czas rozpaczliwego nihilistycznego szczęścia oraz, widzianej jako rewers, degradującej biedy myślowej oraz materialnej. Słowa zapomniane i wygnane przejmują inicjatywę, pragną otoczyć opieką „kalekich ludzi”, nakarmić ich sensem. Poetycki prolog wskazuje na to, że właśnie język należeć będzie do ważnych, jeśli nie do najważniejszych, przedmiotów refleksji w *Gorzkiej godzinie*.

W omawianym zbiorze szczególne miejsce zajmuje wiersz *Ortografia*, ponieważ z tego tekstu rozchodzą się linie znaczeniowe odsyłające do innych utworów. *Ortografię* można by nazwać małym traktatem lingwistycznym z wielką historią i rodzinną genealogią w tle. Punktem wyjścia epickiej opowieści staje się tutaj wyłowiony z pamięci fragment prywatnych dziejów obejmujący domowe ćwiczenia z fonetyki stosowanej. Ojciec, który nie jest Miłoszowym czarnoksiężnikiem, domagając się odróżniania w wymowie „h” od „ch”, wskazuje pośrednio dramat ludzi przeniesionych po drugiej wojnie gdzie indziej, wydziedziczonych z kultury Kresów. Dla nich bowiem wskazana dystynkcja językowa była obowiązująca. W omawianym wierszu Jana Polkowskiego brzmienie języka i pamięć historii zrastają się, tworząc jedność. Zdawałoby

się – drobiazg, czyli różnica fonetyczna podtrzymuje wiedzę o dziejach, modeluje tożsamość.

Poeta układa epos o ładzie i rozpadzie świata, o polskiej chwale i hańbie, o radości spokojnego bytowania i paroksyzmach żalu. W wierszu *Ortografia*, któremu patronuje *Pan Tadeusz*, pojawiają się nawiązania do realistycznej literatury XIX wieku, w rozbłyskowych i rozsypanych obrazach powracają narracje o pracach i świętach, o sąsiedzkim, dworzkowym życiu. W brzmieniu głosek przechowują pamięć o triumfach, ale częściej – o klęskach (*Ortografia*):

H chwieje się w ustach

[...]

cwałujące jak husarskie hufce pod chorągwiami tajemnic

Trwa twardo w spłowiałych listach z sowieckiego łągru

Drży jak kieliszki w serwantce

gdy Szaulisi w ciszy otaczali dom

a Zdrowaś Mario ze strachu mieszało się z Ojciec nasz.

Równocześnie poeta z wielką inwencją prezentuje możliwości języka we współbrzmieniach słów. W rozpamiętywaniu przeszłości największą rolę odgrywa właśnie język – narzędzie neutralne tylko pozornie. Alfabet to u Polkowskiego kronika zdarzeń i martyrologium, w każdym słowie, w każdej literze ukrywa się jakaś historia. Pierwszym wtajemniczeniem staje się nauka kaligrafii i ortografii, a w wieku dojrzałym podobną rangę ma podmiotowe przyswojenie, mówiący bowiem odtwarza we własnym wnętrzu historie przodków, obdarza ich życiem, uczestniczy w śmierci (*Ortografia*):

Wystarczy że dotknę pierwszej litery alfabetu

a nienarodzeni opuszczają domy

[...]

Gdy wymawiam ostatnią jestem kimś kto zaginął we mnie

W utworze Polkowskiego skarbiec pamięci okazuje się rumowiskiem pogrążonych w milczeniu zdarzeń. „Wysokie słowo” uczestniczy w dramacie restytucji przeszłości, dobywa z niebytu zdarzenia i uczucia, uchylając zasłonę czasu, przywołuje skargi i epifanie, to, co minione, zmusza do powtórnego istnienia. Podobnie jak w *Ortografii* w wierszu *Ile razy można o Vermeerze?*: „język wbrew ludzkim pragnieniom / pamięta zbyt wiele i natrętnie przypomina śmiertelne szczegóły”. Domaga się więc rezonansu, przypomina o przekreślanych zobowiązaniach. Co więcej,

język podtrzymuje słabą ontologicznie materię życia. Przeciwstawia się śmierci, ale zarazem przez śmierć jest zagrożony. Tworzenie językowych obrazów rzeczywistości – według poety – nie może opierać się tylko na tym, co dobrze słyszalne, a zatem potrzebą pierwszą byłoby odkrywanie po części zasypanych źródeł języka.

Język uczestniczy też w formułowaniu diagnoz naszych czasów. Analogicznie do obniżenia znaków kultury następuje degradacja królewskiej dumy i chwały. O Wawelu – polskim Akropolis – opowiada się w języku lumpów, a takie przesunięcie słów i realiów zawiera sporą dawkę sarkazmu oraz szczyptę humoru (** [Kraków gawrony...]). W groteskowej „operze żebraczej” z nowym wcieleniem Jagiełły króla-menela w roli głównej aktualnej mocy nabiera formuła Kadena-Bandrowskiego „radość z odzyskanego śmietnika” (** [Wątrobą przybita do Uralu]). W dyptyku o incipitach ** [Język żywi się zużytym czasem] oraz ** [Język tyje] przeczytamy natomiast o ponowoczesnej *Genesis* – kreacji człowieka pozbawionego mowy autentycznej, niezdolnego do rozpoznania samego siebie i wypowiadania kwestii o znaczeniu egzystencjalnym oraz metafizycznym. W tym miejscu mocno się zaznacza obsesja śmietnika słów, choroby toczącej leksykony współczesności, spalonych, spopielałych słowników, opresji, która nie jest gwałtownym atakiem, lecz anihilacją osób przez przemilczenie. Taką władzę uznać należy za podstępną. Język bowiem: „z piasku suchych słów stara się ulepić nowego Adama / nad jego trudem panuje pozbawiony płci i ust milczący satrapa” (** [Język tyje]).

Restytucja mowy wzniosłej napotyka szereg trudności, dlatego mówiący, wskazując przeszkody, wyznacza sobie kilka ról: zagubionego w labiryntach miast wędrowca, który poszukuje ojczyzny w języku (*Ortografia*), czciciela „spalonych słów” (** [Możesz wysledzić cień...]), Syzyfa, który toczy głaz nie pod górę, lecz na „dnie niczego” – w obszarze bez zdarzeń i znaczeń (** [W mojej epoce...]). A jednak w zbiorze Jana Polkowskiego triumfuje literacka szlachetna polszczyzna. Weźmy na przykład lapidarne liryki o tradycyjnej wersyfikacji, czystej melodii brzmień, rytmie i sile wyrazu zapadającej w pamięć (** [To co mi dałaś...], ** [Możesz wysledzić cień przyszłości?], ** [W mojej epoce...]), wskaźmy sugestywne i kunsztowne obrazy poetyckie zamknięte w celnych i kunsztownych zdaniach, zwróćmy uwagę na obszary dialogu, na cytaty i kryptocytaty z Mickiewicza, Miłosza czy Baczyńskiego.

Pamięć języka broni przed aksjologiczną pustką, pamięć kultury stwarza strefę zamieszkiwania, zawiesza obcość i poczucie klęski. Wolność i wierność wysoko są tu szacowane. Poeta zwraca się ku etycznym zdaniom literatury, ku poezji wywiedzionej z doświadczenia. W wierszu *Nagie buki*, zamykającym *Gorzką godzinę*, przeczytamy o zasadniczym znaczeniu prawdy wewnętrznej, która wciąż się staje.

ROZMOWA

Nieprzeparta chęć mówienia prawdy

Rozmowa z Janem Polkowskim

Izabela Piskorska-Dobrzeńicka: W grudniu upamiętnialiśmy trzydziestą piątą rocznicę stanu wojennego. Numer pańskiego internowania to 44. Numer symboliczny. Chciałam zapytać o to, czy odcisnął piętno na pana życiu? I tym twórczym, i prywatnym...

Jan Polkowski: Ten numer?

I.P.-D.: Tak... i znaczenie, które ze sobą niósł fakt internowania.

J.P.: Mowa liczb jest dla mnie zamknięta, to znaczy nie tylko niezrozumiała, ale i nieatrakcyjna. Matematykę na maturze zdałem tylko dzięki ściągdze. Oczywiście zwróciłem uwagę na tę liczbę jako uważny czytelnik i wielbiciel Mickiewicza. Mickiewicz mimo upływu czasu i oczywistych zmian w obyczajach, w języku, w stosunkach społecznych pozostaje gigantem polskiej literatury nawet w tych utworach, które odczuły owe zmiany bardziej niż inne. *Liryki lozańskie* brzmią ponad czasem i nie ima się ich kulturowa moda. *Pan Tadeusz*, zachowując cechy wspaniałego arcydzieła, zawiera cenną dla współczesnych pamięć o tym, kim byliśmy, jak rozumieliśmy świat, swój los i innych ludzi oraz przy pomocy jakich pojęć i w jak wspaniałym języku opowiadaliśmy o sobie.

13 grudnia Służba Bezpieczeństwa przyszła po mnie bardzo wcześnie, zaraz po północy. Właśnie wróciliśmy z żoną ze spektaklu Teatru Ósmego Dnia, który miał miejsce w budynku Teatru Starego. Negocjowałem z ubekami, chciałem, żeby pokazali jakiś dokument, prokuratorski nakaz zatrzymania. Nie chciałem wychodzić bez pokwitowania, zniknąć w nocy bez śladu. Kodeks mówił, że milicja może wkraczać między godziną szóstą a dwudziestą drugą. Mimo oporu nie zastosowali wobec

mnie siły, jak to się zdarzało w wielu wypadkach. Pojechali po pomoc ludowego wojska. Przyjechała nyska z żołnierzami, a ubecy uprzejmie pokazali mi nakaz internowania. Podałem się, dałem się zamknąć. Do aresztu eskortowało mnie jedenastu uzbrojonych mężczyzn. Nie wysilając wzroku, widziałem, że honor mieli w tak nienagannym stanie jak ich troszczący się o Polskę mocodawcy.

I.P.-D.: Jedyny ślad po panu...

J.P.: Ślad pozostał jedynie w pamięci. Byłem jednym z nielicznych, którym nakaz internowania pokazano. Więc rodzina wiedziała, gdzie mnie mają zabrać. Szczególny numer 44 oczywiście zauważyłem. Obok niego widniał adres Nowy Wiśnicz. Wiedziałem, że działa tam ciężkie więzienie, ale mimo to poczułem się spokojniejszy. Wiedziałem, co mnie czeka. Rozumiałem, że dla Polaka w podbitej ojczyźnie takie wydarzenia nie mogą być czymś zaskakującym, nadzwyczajnym. Nocne najście, zdrajcy udający Polaków, aresztowanie, wartburg enerdowskiej produkcji zamiast kibitki, kajdanki, nawet fotogeniczny mróz i śnieg w didaskaliach... Jak mógłbym tego uniknąć? A gdybym uniknął, kim byłbym dzisiaj?

Anna Polkowska: Jeszcze to teatralne przedstawienie, które było o zesłańcach na Syberię...

J.P.: Tak, w przedstawieniu Teatru Ósmego Dnia były sceny (tak to przynajmniej zapamiętałem), które w jakimś sensie zapowiadały przypadki, które mieliśmy przeżyć godzinę później. Dołączyć do kowodu przodków. Mój tato był partyzantem w AK na Wileńszczyźnie, zesłańcem, siedział w sowieckim obozie i rąbał las na Uralu. Dziadek również był aresztowany przez sowietów po 17 września 1939 roku. Siedział w Kozielsku i Griazowcu. Jakimś cudem ocalał, służył w armii Andersa, przeżył wojnę, ale zmarł na emigracji. W naszym domu wisi portret prapradziadka Mateusza, powstańca styczniowego, który – jak mówił mi ojciec – zorganizował swój oddział powstańczy.

I.P.-D.: Czyli piętno rodzinne?

J.P.: Wolę określenie: figura losu. Piętno jest nacechowane negatywnie. Takie okoliczności przeżywały miliony Polaków, od długich lat nie było w nich nic nadzwyczajnego. Generalnie lubię wiedzieć, w jakiej gram sztuce i jaką przeznaczono mi rolę. Bóg jest dyskretny i nie udziela szczegółowych informacji na ten temat, nie uprzedza ludzi, co ich czeka. Wyręcza Go pamięć i kultura. Mnie wiedza o możliwych dla Polaków scenariuszach nie przerażała, nie demobilizowała. Zresztą zrozumienie i lojalność wobec polskiego losu nie musi wcale wynikać z rodzinnych czy osobistych przeżyć. Można siedzieć za biurkiem i za pomocą intelektu, wyobraźni, wrażliwości współodczuwać z zesłaniami i do pewnej granicy (bo wobec bólu i śmierci człowiek zawsze pozostaje sam) próbować zrozumieć *Inny świat*, każdy z innych światów, gdziekolwiek by go Polakom nie zgotowano. Chłonać solidarnie polskie cierpienie.

I.P.-D.: Tak, ale żeby to zrozumieć, jeśli samemu nigdy się na Syberii nie było, a tylko przez zapośredniczenia wiemy, co tam się działo, potrzebujemy relacji możliwe wiernych, opisujących życie takim, jakie było, ze wszystkimi detalami. Jeżeli o stanie wojennym nie mamy takich relacji, to jak je wiernie przekazać młodzieży?

J.P.: Oczywiście literatura jest tu niezastąpiona. Powstają wspomnienia, pamiętniki, dzienniki, listy – tego rodzaju świadectwa są nadzwyczaj ważne dla zachowywania szczegółowych zasobów pamięci. Literatura daje coś więcej – syntetyzuje, scala to, co indywidualne, z tym, co wspólnotowe, podnosi polskie przypadki na poziom uniwersalny i zaopatruje w artystyczny szlif, który wzmacnia siłę opowieści i uodparnia na upływ czasu. Język autentycznej sztuki przenosi istotę wydarzeń dla przyszłych pokoleń. Są liczne przykłady wspaniałych tekstów dokumentalnych, na przykład pamiętniki Karola Wędziagolskiego, ale nie mogą w pełni zastąpić rasowej literatury.

I.P.-D.: Czytelnicy lubią realizm... A co dla pana jest najważniejsze w tworzeniu literatury? Pisanie o prawdzie czy jednak jakieś miejsce na działanie czysto artystyczne, kreację?

J.P.: Skuteczna kreacja artystyczna i prawda nie mogą istnieć bez siebie. Nie ma sztuki, nie ma literatury bez indywidualnie i oryginalnie

ukształtowanej formy, artystycznej kreacji. Jednak literatura skupiona wyłącznie na formie podważa sens swego istnienia, zwłaszcza gdy kłamie lub porzuca los człowieka. W naszym wypadku polski los. Człowiek rośnie w przeznaczonym specyficznym czasie. I literatura powinna zachować prawdziwy sens czasu, autentyzm losu. Bez tej lojalności literatura choruje, zamienia się w bibelot albo w oręż ideologiczno-wojenny. Artysta zawsze był kuszony brakiem lojalności. Zbawienną izolacją w wieży z kości słoniowej. Pogardą dla zgrzebnej rzeczywistości, faktów, realnego, nudnego życia. Sugerowano, że artysta powinien być skrajnym egoistą, narcyzem. Mistyfikowano również i sakralizowano bunt. Bunt stał się buntem dla samego buntu; jest najczęściej wyrazem poczucia wyższości, wyniesienia ponad normy, zasady i kryteria. Bunt jest oczywiście wpisany w sztukę. Ale bunt został – zwłaszcza w naszych czasach – wynaturzony. Stał się zręcznie wykorzystywaną figurą marketingową, hasłem w poprawnym politycznie języku establishmentu i skończył jako, w gruncie rzeczy, oportunistyczny mechanizm równania ideologicznych szeregów. Nie ma nic lub niewiele wspólnego z twórczym ryzykiem, duchową niepokornością i niepodległością, postawą odważnie poszukującą prawdy. Jest nastawiony na konsumpcję tłustej śmietanki publicznych dotacji i festiwalowych nagród. Krąg wyobcowanych z tradycji twórców i krytyków, nielojalnych wobec wspólnoty, jej losu i czasu stworzył autonomiczny obieg dzieł, krytyki i pieniędzy. Ten samowystarczalny krąg uzupełniony o liberalno-lewicowych polityków uważa, że obrażanie ludu, który łoży na nich pieniądze w ramach podatków, jest istotą sztuki. Ów konformistyczny w swej istocie mechanizm, ubrany w kostium rzekomego buntu jest nie tylko obłudny, ale i artystycznie jałowy.

I.P.-D.: Chyba jeszcze gorzej, kiedy działania artystyczne skupiają się tylko na skandalu, wywołaniu zamieszania wokół siebie i na tym się zatrzymują. Jest to cel sam w sobie, a nie punkt wyjścia do ważniejszych treści...

J.P.: Skandalizowanie to nobliwa przeszłość. Teraz trzeba mówić raczej o ordynarnym chamstwie. Jedno z zakłamanych zakłęb sztuki chamów brzmi: zniszczyć wszelkie tabu. Czyli ogołocić człowieka z intymności, pozbawić szacunku, uczynić go bezbronny, poddanym instrukcjom ideologicznym, politycznym i handlowym. Działacze

czy cwaniacy udający artystów nie chcą eksplorować duszy człowieka, mówić o tajemnicy istnienia, opowiadać dobrych i złych historii, które się przytrafiły ludzkości. Chcą człowieka zniszczyć. A po drodze do tego celu zniszczyć do końca fundament sztuki: związek dobra, piękna i prawdy, ośmieszyć i unicestwić ludzką relację z Bogiem.

I.P.-D.: W związku z tym, co pan powiedział, wracając do ocalającej mocy literatury – czy ona jest dla pana kategorią arcydzielności? Na ile pomaga nam bardziej być ludźmi?

J.P.: Tak. Filmu czy książki, które fałszują rzeczywistość, są nielojalne wobec czasu, faktów, doświadczenia ludzkiego, nie mogą uznać za dobre tylko dlatego, że książka jest warsztatowo dobrze napisana, a film technicznie świetnie zrobiony. Arcydzieło nie może, a nawet – użyję personifikacji – nie potrafi sponiewierać prawdy.

Józef Maria Ruszar: Nie da się ukryć, że zło jest w stanie posługiwać się pięknem w celu uwodzenia. Świetnie zrobiony film, dobrze namalowany obraz, nawet jeśli jest dziełem kłamstwa i służy złu, może dzięki pięknu podszywać się pod dobro i prawdę. Zresztą taki na ogół jest cel. Sprawnie napisana powieść dzięki swym przymiotom miała siłę, na której zależało mocodawcom. Jakby była kiepsko zrobiona, nie miałyby tej referencyjności.

J.P.: Zło, gdyby posługiwało się wyłącznie kiczem, chaosem i strachem, nie miałoby takich osiągnięć. Jest coś diabolicznego w działalności artystów, którzy potrafią posłużyć się formą w niemal doskonały sposób. Mówię: niemal doskonały, bo wielu ludzi dostrzega diabelskie intencje, odkrywa szwy oszustwa. Wydaje mi się, że bez względu na doskonałość formy instynktownie odczuwam obcość i efekciarską pustkę takiego dzieła i nie sądzę, żebym był w tym odosobniony. Język poddaje się oszustwu tylko w części, w jakimś sensie pozornie, ustępuje nicości taktycznie. Jednocześnie nie ustaje w dążeniu do wolności własnej, a więc i człowieczej. Nigdy nie zostaje zdeprawowany do końca i w rewanzu stara się zdemaskować kłamcę. Gdy słucham Josifa Brodskiego recytującego wiersz albo czytam w oryginale Mandelsztama, język rosyjski wybrzmiewa z zachwycającą wspaniałością. I odwrotnie, gdy słucham wypowiedzi Putina, Ławrowa czy innych wielkoruskich kłamców, te

same słowa karleją, brzydną i zamiast śpiewać wspólnie ze światem, zgrzytają mi boleśnie w mózgu.

I.P.-D.: Co chyba tylko potwierdza istnienie platońskiej triady, nierozdzielного związku piękna, dobra i prawdy... Bez pozostałych dwóch piękno jest puste, jest tylko kolorową wydmuszką, pozorem zawartości...

J.P.: Albo tak jak Józef powiedział, służy innym celom, manipulacji ludzką wyobraźnią, ludzkimi kryteriami wartościowania, ocenami. Niestety nie wszyscy są wyczuleni na działanie podróbek, tandety, piękna drugiej świeżości. W moim przypadku im bardziej dzieło jest zanurzone w prawdziwy sens czasu i istotę przeżyć człowieka, tym silniej na mnie oddziałuje. Buduje piękno i nie zawsze wprost podtrzymuje dobro. Film *Czarny Czwartek* wyróżnia się właśnie dlatego, że jego twórcy z niezwykłą trafnością i lojalnością uchwycili horyzont, wyobrażenie o życiu, tęsknotę, wszystko to, co w sobie nosili zwykli ludzie w okolicach roku 1970, w czasie marnym, który sprywatyzowali towarzysze Gomułka i Aristow. Film dlatego porusza urodą, że tę prawdę uchwyciono w nim z niezwykłym talentem, wyczuciem i precyzją. A przecież jest to dzieło szalenie szorstkie, zgrzebne, oszczędne. Autorzy ograniczają się do kameralnego opowiedzenia losu jednej rodziny, która pragnie przetrwać w realnym socjalizmie, marzy o M-3 i świętym spokoju. A mimo to twórcy dotykają dramatu narodu. Film nie jest więc natrętnym martyrologicznym przypomnieniem, że towarzysze Jaruzelski wraz z innymi przyszłymi pupilami Michnika strzelali do prostych ludzi, aby utrzymać władzę i pokazać Moskwie, że dobrze strzegą jej interesów. Ktoś, kto zobaczy ten obraz, może wiele zrozumieć, mimo że nie pamięta czasów plagi XX wieku – komunistycznej opresji.

I.P.-D.: A czy *Głosy* powstały właśnie z inspiracji *Czarnym Czwartkiem*, jako obrazem, który nie tylko formalnie, ale i warstwie treściowej doskonale pokazał nam tamten czas?

J.P.: Miłosz kiedyś stwierdził, że wiersze¹ podyktował mu daimonion. Wierzę, że tak było. Nie on jeden usłyszał ciemną muzykę słów

¹ Dokładnie: „dyktuje poezję dajmonion”. C. Miłosz, *Ars poetica?* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1987, s. 174.

i ograniczył się do notowania. Muzyka zawarta w języku, kołysząca językiem jest pierwsza, pierwotna, stwórcza. Domyślny, odgadywany sens przychodzi później. W trakcie narodzin wiersza panuje tajemnica języka, jego wewnętrzny krajobraz, logika wewnętrznych wydarzeń. Muzyka jest istotą każdej formy językowej, wiersza szczególnie, ale nie wyłącznie. Jego niczym nieograniczony rytm i melodia mają przewagę nad opowieścią. Człowiek stara się zgłębić tajemnicę słów i ich związków, dopełnić muzykę sensem, ale często pozostaje w tyle.

Wracając do *Głosów* – tak było, że usłyszałem te wiersze. Wyjątkowo nie były ciemne. Nie musiałem stoczyć z nimi boju o otwarcie tajemnicy. Od pierwszej chwili opowieść miała przewagę w usłyszanych słowach. Byłem zmuszony chwycić pióro i kartkę o różnych porach dnia i nocy i notować. Oczywiście, później dokonywałem drobnych technicznych poprawek, ale to, co mówi matka do syna, narzeczona do chłopaka, żona do męża, syn do ojca, usłyszałem bardzo wyraźnie. Ich psychologiczna sytuacja, rodzaj więzi z umarłymi sprawiły, że mówili tak, jak potrafili, językiem zrozumiałym na tyle, na ile to jest możliwe w tak intymnych, pełnych smutku, uniesienia i cierpienia wyznaniach, spowiedziach, westchnieniach.

I.P.-D.: Czyli takie antyczne dialogi umarłych? Czy rozmowy z panem?

J.P.: Oni nie rozmawiali ze mną, mówili do swoich umarłych, wyjątkowo do żywych. I jak zawsze w jakimś stopniu również do siebie. A jeżeli ktoś się otwiera i mówi głośno, to musi się liczyć z tym, że usłyszy go ktoś więcej niż adresat. Człowiek, który zwraca się do konkretnych, najczęściej bliskich osób, w rzeczywistości mówi do wszystkich ludzi, żywych i umarłych. Byłem jedynie jednym ze świadków, chociaż być może jedynym protokolantem tych kilkunastu rozmów. Usłyszałem przecież tylko nieliczne ze wszystkich nieśmiertelnych dialogów czy monologów krążących w przestrzeni i czasie. Przyznam, że przez moment obawiałem się, że ktoś może mi zarzucić niedyskrecję. Brak szacunku dla cudzego cierpienia. Sztuka ma w sobie element ekshibicjonizmu, ale mam nadzieję, że nikogo nie dotknąłem.

I.P.-D.: Skoro mowa o ekshibicjonizmie i o tym, co pan poprzez swoje wiersze wyraża, nie tylko w szerokim ujęciu, ale także – z tego podwórka krajowego – co pan myśli o tej cały czas istniejącej wewnętrznej cenzurze

w Polsce, nie tylko w mówieniu, ale chyba i w myśleniu Polaków o sobie? O autocenzurze, która tak naprawdę blokuje wiele głosów. Także tych mówiących o swoich korzeniach, tożsamości, polskości z wszystkimi jej blaskami i mrokami...

J.P.: To zjawisko, o którym pani wspomina, narasta. Im więcej deklarowanej wolności i tolerancji, tym więcej ostantacyjnej i ostro represyjnej cenzury. W efekcie powstaje stłamszona świadomość, stłumiona autoanaliza, skrzępowane myślenie o sobie. Tak się dzieje w nauce, w życiu publicznym, w sztuce. Polska tożsamość była przedmiotem gry i manipulacji przez ostatnie co najmniej dwieście lat. Elity III RP – to nie jest kwestia subiektywnej oceny, ale ustaleń socjologów – wywodzą się prawie w całości z PRL. Polityka wstydu, podobnie jak w przypadku propagandy PRL, ma na celu fałsyfikowanie polskiej tożsamości. Owe elity powinny się wstydzić raczej swego świetnego życia w minionym ustroju niż polskiej tradycji i historii. Rzecz sprowadza się nie tylko do tego, że przywoływane są wyłącznie negatywne wydarzenia z polskiej historii i na tym elity chcą opierać zdegradowaną tożsamość narodu. Czyli *de facto* skarykaturować i zniszczyć Polskę duchowo. Praktykuje się nadal konsekwentnie kłamstwo, fałszuje fakty, manipuluje biografiami (przypadek Lecha Wałęsy nie jest odosobniony), lansuje naciągane interpretacje wydarzeń. Na przykład przypadek młodego człowieka, który zaraz po wojnie zastrzelił bandytę desygnowanego przez komunistów na wojewodę kieleckiego. Został we współpracy z UB fałszywie opisany przez Andrzejewskiego i Wajda w oparciu o to komunistyczne fałszerstwo nakręcił film, który uparcie uznawany jest za wybitny. Gdyby prawda historyczna była istotna dla państwa polskiego, dla historyków literatury i nauczycieli, to *Popiół i diament* powinien zostać umieszczony na powrót w spisie lektur, ale razem z demaskatorską książką Kąkolewskiego poświęconą temu samemu wydarzeniu². Tak się jednak nie stanie, bo elity dbają, by Polacy żyli w sfalszowanych opowieściach, to znaczy, żeby nie wiedzieli kim są, a więc by nie mogli dokonywać autokorekty i tym samym rozwijać się duchowo. Trudno dążyć do świadomego, pełniejszego bycia, jeśli się samego siebie nie rozumie.

² Chodzi o książkę Krzysztofa Kąkolewskiego, *Diament odnaleziony w popiele*, Warszawa 1995.

I.P.-D.: Nie zna...

J.P.: Nie zna nawet. Bo najpierw trzeba poznać, później spróbować zrozumieć i przemyśleć, a dopiero potem wyciągnąć wnioski. Halo, Pongo! [jeden z psów Polkowskich, który zagląda na stół]... To jest pies rozpuszczony przez moją żonę.

A.P.: Tak to już jest, że panie są od rozpuszczania...

J.P.: Pies jest drapieżnikiem i wszystko, co ukradzione, smakuje mu lepiej...

A.P.: Rozpuściłam nie tylko męża, ale również psy [śmiej]...

J.P.: Ty rozpuściłaś męża, ale jak ja żonę rozpuściłem – tego nie da się po prostu opowiedzieć [śmiej]... Spór idzie o to, czy w ogóle można zajmować się tożsamością, pamięcią, losem. Sam wybór takiej życiowej podstawy jest podejrzany. Sama dyskusja jest niebezpieczna, a debata szkodliwa. Co więc należy zrobić w takiej sytuacji? Ano wyrugować historię z programu nauczania, co próbowano przeprowadzić. Skreślić polskich pisarzy ze spisu lektur. Zamiast mozolnie dyskredytować w programie szkolnym wstecznego Sienkiewicza, co będzie prowokowało do myślenia i dyskusji, lepiej go skreślić z listy lektur razem z Żeromskim. Bowiem patriotyzm Żeromskiego jest staroświecki, by nie rzec – skrajnie populistyczny – antyelitarny, ludowy, wiążący polskość z katolicyzmem, a przy tym propaństwowo-niepodległościowy. Dla młodzieży rzeczy niewskazane i w oczywisty sposób niebezpieczne.

J.M. R.: I pomyśleć, że to są tendencje tak zwanych liberalno-lewicowych elit. A przepraszam, a kim był Żeromski, jak nie symbolem polskiej lewicy?

J.P.: No ale tej, którą w latach stalinowskich więziono i mordowano, prawda? Lewicy lojalnej wobec Polski, której przedstawiele, jak Pużak, byli fanatycznie prześladowani przez lewicę moskiewskiego chowu. Liberalni demokraci zdają się nie rozumieć, że wydrążeni Polacy, wydmuszki pozbawione szczepionki i strawy Mickiewicza, Żeromskiego, Kochanowskiego, Herberta nie będą narodem zdolnym do innowacji

i konkurencji. Bez fundamentu kultury, bez noszenia w sobie historii i dobra ponad tysiącletniej tradycji nasz bierny naród będzie zdolny jedynie do stania przy taśmie i podlizywania się sprytniejszym możliwym. I szukania taniej przyjemności. Bo w liberalnym życiu nie chodzi o to, żeby zrozumieć świat, innych ludzi i poszukiwać prawdy. Nie chodzi o to, żeby dotknąć istoty bytu. Okazuje się, że chodzi tylko o to, żeby było fajnie i miło. A takie życie jest możliwe, gdy się mało wie, niewiele rozumie i w związku z tym zachwyca byle przyjemnym niczym, delektuje miłym kłamstwem i poprzestaje na podróbce wolności.

I.P.-D.: To, o czym pan wspominał, ten problem uciekania od prawdy historycznej w naszym kraju, który był bez mała przez trzysta lat nieobecny na mapach Europy, polega na zrzekaniu się roli świadka tego, jak można po kolejnych upadkach wstawać. Jaka jest w związku z tym nasza przyszłość? Czego od niej oczekujemy?

J.P.: To jest jedna z rzeczy, która mnie męczy niesłuchanie... Słusznie zresztą pani powiedziała, że polski kryzys trwał raczej trzysta lat, nie dwieście. W gruncie rzeczy upadek datuje się od końca XVII wieku. Już cały XVIII wiek plagą była agentura i jurgielnictwo. Piotr Wielki przeznaczył ogromne pieniądze na agenturę i wybrał Polakom wraz z pozyskanymi Polakami Sasa, który natychmiast zrezygnował z niepodległego statusu Polski na rzecz Rosji. Agentura, która powstała wtedy, budowana jest do dzisiaj, z pokolenia na pokolenie. Postawy nielojalne wobec narodu i państwa zyskały obywatelstwo w dyskursie publicznym i są broniące przez autorytety. Sikorski, walcząc o stanowisko bez znaczenia w Europie, złożył hołd Niemcom w Berlinie i pozostał reprezentantem państwa i narodu. Legion dzisiejszych bezrefleksyjnych chwalców Niemiec czy UE jest jednym z wcieleń tej postawy. Ten kryzys jest tak głęboki, że za cud należy uznać samo istnienie Polski. Przetrwaliśmy i bogate doświadczenie, które w zderzeniu z różnorodnymi opresjami nosimy w swoich kościach, w umysłach, w wyobraźni, w języku, w którym nazywany świat jest wielkim, ale wciąż niewykorzystanym kapitałem. Cennym nie tylko dla nas. Ktoś taki pogląd mógłby nazwać megalomaństwem czy zakochaniem w martyrologii, mnie się jednak wydaje, że tego, co spotkało Polaków na przykład w czasie niemieckiej i sowieckiej okupacji (choćby były także niewielkie: litewska i słowacka, o czym się nie pamięta), nie da

się porównać z przeżyciami któregośkolwiek z europejskich narodów. Nie chodzi o statystyczne porównania, ranking cierpienia. Mroźek kpił: „wybili, panie wybili”³. To jest ta ironia, która nie zawsze śmieszy, a często wydaje się nadużyciem. Zwłaszcza że Mroźek przez jakiś czas stał po stronie tych, którzy bili i zabijali. Pracował dla nich. W czasie okupacji zamordowano około 2,2 miliona Polaków, jedynie sto sześćdziesiąt tysięcy z nich zginęło w walce. Jak to doświadczenie porównać z tym, czego doświadczyli Węgrzy, Włosi, Francuzi, Słowacy, Czesi, Bułgarzy i tak dalej? Kpienie z martyrologii jest w Polsce modne, ale bardzo wątpliwe moralnie i najczęściej pozostaje na bakier z faktami. W wielu wypadkach jest prostackim wyzuciem z polskiego losu.

Powinniśmy jako naród szczegółowo analizować każdą przeżytą formułę opresji, mechanizmy cenzorskie, metody ogoławania i spłykania języka, manipulowania społecznymi emocjami, preparowania systemu edukacji, finansowania i modelowania nienawiści do własnej kultury wśród młodych pokoleń – o tym są przecież wyrzucane ze spisu lektur *Szybyłowe prace*. Ich lektura jest w naszych czasach nadzwyczaj pożyteczna, wręcz niezbędna. Żeromski opisuje mechanizm wykorzenienia, zwrócenia się przeciwko sobie i zwrócenia się przeciwko własnej tożsamości, wcześniej skutecznie sfalszowanej. Obecnie nierzeczywistość zastępuje fakty w skali globalnej. Powinniśmy zatem chronić takie dzieła jak *Szybyłowe prace* i tworzyć nowe, uwzględniające współczesne technologie zniewalania. Bo kto może być w tym względzie – może to zabrzmieć zarozumiale – nauczycielem Europy? Kto ma opowiedzieć Europie historię, która pozwoli zrozumieć istotę zła minionego i dostrzec zagrożenia jego przyszłymi mutacjami? No, przecież nie Szwajcarzy, którzy zarabiali na każdej z nowożytnych europejskich tragedii. I nie Niemcy czy Rosjanie, którzy byli autorami największych zbrodni. Anglicy, którzy zachowali niepodległość wobec Niemiec, nie rozumieją z kolei tych wszystkich okoliczności, które towarzyszą podbojowi – militarnemu, kulturalnemu, psychologicznemu czy gospodarczemu. Jeśli Polacy nie sięgną do własnych przeżyć w prawdzie, zachowując lojalność wobec

3 Przywołany cytat brzmi dokładnie: „O tu, wybili, panie, za wolność wybili! Nastąpiło zamieszanie. Ucichli, patrzyli na mnie, nie mogąc zrozumieć, o co mi chodzi. A przecież chciałem tylko uprzytomnić im w sposób jasny i przystępny, niejako poglądowy, cierpienia mojego narodu. To, że najwidoczniej nie doceniali martyrologii, bardzo mnie rozgniewało”. S. Mroźek, *Moniza Clavier* [w:] tegoż, *Trzy dłuższe historie*, Warszawa 2012, s. 168–169.

faktów i sensu czasu, jeśli nie opowiedzą w sposób rzetelny i bolesny choćby tylko o XX wieku samym sobie i innym, jeśli nie postarają się, by ci inni chcieli tej historii wysłuchać – Europa będzie nadal podlegała poważnym zagrożeniom. Biurokracja Unii Europejskiej nic tu nie pomoże.

I.P.-D.: W związku z tą polifonicznością, o której pan mówił, o potrzebie wielogłosu w mówieniu o tych trudnych sprawach, napisał pan swój debiut prozatorski – w postaci *Śladów krwi*. Czy pojawia się następne?

J.P.: Jak pokonam własną... [śmiech] niemoc... Pracuję nad nową powieścią. Mam konspekt, biografie bohaterów. Właściwie zacząłem pisać. Mam nadzieję, że dni, które mi jeszcze zostały, zaowocują. Jedyny problem jest taki, że sztuka jest czymś..., przepraszam, bo powtórzę po raz setny dialog sędziego z Josifem Brodskim, w którym poeta stwierdził, że dar bycia artystą pochodzi od Boga. Sztukę tworzy ten, którego Bóg dotknął palcem⁴. Jest oczywiście możliwe podejście rzemieślnicze: jutro trzy strony, dwa wiersze. Rzemiosło trochę się kłóci z moim romantycznym stosunkiem do literatury, z jednością życia i twórczości. Na szczęście proza, w przeciwieństwie do poezji, dopuszcza większe dawki rzemiosła. Natchnienia może być mniej, zaś więcej ciężkiej, systematycznej pracy, twórczego mozółu.

4 Fragment dialogu z słynnego procesu Josifa Brodskiego oskarżonego w ZSRR o „pasożytnictwo”, który na stałe wszedł do historii literatury:

„SĘDZIA: A jaka jest w ogóle wasza specjalność?

BRODSKI: Jestem poetą. Poetą-tłumaczem.

SĘDZIA: A kto to zatwierdził, że jesteście poetą? Kto was zaliczył do poetów?

BRODSKI: Nikt. A kto mnie zaliczył do rodzaju ludzkiego?

SĘDZIA: A uczyliście się tego?

BRODSKI: Czego?

SĘDZIA: Żeby być poetą? Nie staraliście się skończyć uczelni, gdzie przygotowują... gdzie uczą...

BRODSKI: Nie sądziłem, że to się bierze z wykształcenia.

SĘDZIA: A z czego?

BRODSKI: Myślę, że to... od Boga...”

Cyt. za: M. Radziwon, *Kim pani dla niego jest?*, „Zeszyty Literackie” 2016, nr 135, s. 163–177.

I.P.-D.: Chce pan przez to powiedzieć, że prozę pisze się panu trudniej niż wiersze?

J.P.: Przymus pracy, mózół można sobie aplikować regularnie. Nawet trzeba. W poezji to nie działa. Przez dwadzieścia lat nie pisałem wierszy, bo przestałem je słyszeć. Byłem tym samym człowiekiem, ale zamilkł głos, który mi wiersze dyktował, a przynajmniej podpowiadał.

I.P.-D.: Wracając do nowej książki – chodzi o tę powieść-rzekę, o której pan kiedyś wspominał?

J.P.: To był żart. Książka pod roboczym tytułem *Trzy kobiety* ma być zwykłą jednotomową powieścią.

I.P.-D.: A może pan zdradzić coś więcej?

J.P.: Bohaterkami mają być kobiety z różnych pokoleń. Jedna z pokolenia urodzonego w latach 20., druga z lat 40., a więc reprezentantka Pokolenia '68. Trzecia ma być młodą dziewczyną, niemal rówieśnicą III RP. Ich losy są oczywiście odmienne, ale w pewnych momentach się zazębiają. Ich różne historie wynikają nie tylko z ilości przeżytego czasu, ale i ze specyficznego stosunku do świata, z innego sposobu myślenia o ludziach, o bliskich, o wspólnocie. To będzie książka intensywnie przesycona kontekstami historycznymi. Czy chcemy, czy nie, pamięć mebluje nam wyobraźnię, ogranicza i buduje, mobilizuje do działania lub niszczy. Nie ma od niej ucieczki. Nie pomaga autocenzura i samo-oszustwo. Snów nie możemy sobie zaprogramować. Nie wiem, czy taka książka może być dobrze przyjęta i zrozumiana.

I.P.-D.: Ale to już jest nasze zadanie...

J.P.: Ja muszę jedynie napisać. Bardzo lubię poprawiać, pracować nad tekstem, więc dla mnie największym problemem jest pierwsza wersja. Są zapewne tacy, którzy piszą jak Mozart i nie muszą poprawiać.

I.P.-D.: Tak chyba piszą grafomani...

J.P.: W tym kontekście stają mi przed oczami fotokopie rękopisów Flauberta, największego prozaika wszech czasów. To był tytan poprawiania. To były niezliczone wersje, które musiał ręcznie nanosić, przepisywać na czysto i znowu poprawiać. Word nie był wtedy dostępny. Kolejne wersje nadal były galimatiasem, labiryntem poprawek, więc widać, że metoda doskonalenia tekstu trwała długo. Flaubert także lubił wiedzieć, o czym pisze, studiował więc dokumenty, badał kontekst historyczny, bez względu na to, czy przywoływał go w obszerny sposób, czy tylko incydentalnie. Osadzenie w rzeczywistych wydarzeniach, obyczajach, sposobie myślenia, estetyce jest ważne dla literatury. Kiedyś recenzowałem scenariusz filmowy o powstaniu styczniowym. Zakładał, że powstańcy byli kompletnymi oszołomami, wariatami. To dopuszczalna teza, chociaż trudno ją generalizować. Autor jednak abstrahował od obyczaju, stosunków społecznych, od psychologicznego podobieństwa. Akcja odbywała się w odrealnionym, lekko kabaretowym świecie. To pomagało przedstawić tezę, ale moim zdaniem oddalało od prawdy. Na podstawie takiego tekstu mógł powstać film kostiumowy serca i szpady, ale nie mogła powstać zawsze potrzebna wiwisekcja polskiego ducha ani takie przywołanie polskiego sporu z XIX wieku, które byłoby pomocne współczesnym. A na jakie ja pytanie odpowiadam teraz [śmiech]?

I.P.-D.: Korzystając z okazji zadałabym kolejne... [śmiech]

J.M.R.: Była mowa o tym, jak czytałeś ten scenariusz...

J.P.: No ale do czego nawiązywała ta długa glosa?

I.P.-D.: Glosa była do realizmu w powieści, powoływał się pan na Flauberta jako na...

J.P.: Aaa, widzę kłopot w tym, że nowa książka może być zanurzona w historii bardziej niż poprzednia. Widzę w tym pewne niebezpieczeństwo. Nawet ci, którzy czytają, są wychowani w kulcie amnezji. Ale skoro niepamięć jest czymś niebezpiecznym, no to może powinienem napisać książkę, która będzie przeciwciąłem dla społecznej sklerozy? Chociaż generalnie książka traci na znaczeniu, zważywszy, że Polacy

coraz mniej czytają, mniej niż inni Europejczycy, znacznie mniej niż nasi sąsiedzi, na przykład Czesi.

J.M. R.: A co mają czytać?

J.P.: Do pewnego stopnia wszystko jedno! Nawyk czytania jest nawykiem twórczym. To tak jak z nauką historii. Inżynierowie dusz uważają, że lepiej w ogóle nie uczyć historii, bo jak poznajesz sfałszowaną historię, to ona może cię skłonić do poszukiwania prawdy. Nawet jak czytasz rzeczy mniej wartościowe poznawczo czy artystycznie, to nawyk czytania może cię doprowadzić do jakichś pozytywnych efektów minimum, na przykład lepszego posługiwania się językiem polskim. No i odrywa od telewizyjnej bezmyślności. To też jest ważne. Bardzo bym się cieszył, gdyby państwo polskie więcej zainwestowało w rozwój czytelnictwa. A jaka część z tych ludzi przeczyta *Pana Tadeusza*, *Nie trzeba głośno mówić* czy *Przesłanie Pana Cogito*, to jest osobna kwestia. Osobną sprawą jest staranie, by Polska miała literaturę współczesną, która pozostając sztuką, będzie budowała u czytelnika pozytywną tożsamość, miast uczyć dystansu czy wypychać z polskości.

I.P.-D.: A wracając do Flauberta, który, jak wiadomo, mawiał: „Pani Bovary to ja”, czy mogłabym, parafrazując, zapytać: czy i pan jest Henrykiem?

J.P.: Gdyby pisarz posługiwał się własnym życiem jako jedynym czy głównym tworzywem, to nie byłoby literatury. Bo o czym ci pisarze mieliby pisać? Oczywiście, nie wszyscy twórcy spędzili życie podobnie do Marcela Prousta. Zdarzały się sensacyjne scenariusze, jak w przypadku Herlinga-Grudzińskiego czy Józefa Czapskiego, ale też – przynajmniej – doświadczenie Mackiewicza, Herlinga-Grudzińskiego i Czapskiego nie wyczerpuje tego, co oni po sobie pozostawili. Pisarz zamieszkuje w niejedynej skórce i w różnych czasach. Odciska piętno swojej osobowości, osobistej pamięci i indywidualnego języka na całym dziedzictwie kultury i historii. W osobistym unikatowym języku dokonuje syntezy i przemiany świata indywidualnego i uniwersalnego. Język sprawia, że dzieło powstało lub umarło przed narodzeniem.

I.P.-D.: Jeśli chodzi o osobiste odczucia, związane z pisanem, ponieważ twórczość jest też trudnym doświadczeniem wewnętrznym, pewne

rzeczy trzeba przemyśleć, przepracować. Kiedyś Barańczak napisał o panu, że ma pan „nieprzepatą chętkę”...

—
J.P.: „...mówienia prawdy”. Tak, bardzo mi się spodobało to zdanie.

I.P.-D.: Chciałam zapytać o to, ile trzeba zapłacić za taki kaprys jako artysta, jako osoba? Mówienie prawdy jest bardzo niewygodne dla wszystkich dookoła.

—
J.P.: Ten luksus jest dostępny za darmo. Mówienie prawdy jest szalenie wygodne. Dlatego że – mówiąc najkrócej – normalny człowiek ma w sobie nieusuwalny zmysł samokrytyczny, dawniej nazywany sumieniem. Kontrola sumienia, odruch analizy i krytyki własnych poczynąń powoduje, że jeśli zbacza się z uczciwej drogi, to ma się kłopot z samym sobą. A czy są gorsze kłopoty niż te z samym sobą? Zwłaszcza dla artysty? Nie wiem, jak się czuł Andrzejewski po napisaniu *Popiołu i diamentu*. Jak się czuł, przyjmując honoraria za tę wznawianą nieustannie w wielkich nakładach propagandową książkę. To jest interesujące, co czuł facet, który będąc członkiem KOR i kontestując działania komunistów, żył z kłamstwa napisanego na ich zamówienie.

I.P.-D.: Ale co to za życie?

—
J.P.: Ile kosztowało go to, że akceptował swoją hipokryzję? Paraliżujący strach mnie oblatuje na samą myśl, że mógłbym się znaleźć w takiej sytuacji. Są różne mechanizmy samooszustwa, gry z cieniem. Ale w sprawach gardłowych oszukać można nieletnią pensjonarkę, ale nie własne sumienie.

I.P.-D.: Na czym najbardziej panu zależy?

—
J.P.: W planie osobistym chciałbym coś więcej po sobie pozostawić, a zrobiłem – muszę ze wstydem przyznać – strasznie mało, masę czasu zmarnowałem...

I.P.-D.: Ma pan na myśli książki?

—
J.P.: Tak.

I.P.-D.: To może nie jest tak, że pan zmarnował ten czas, tylko on był potrzebny, żeby te książki w panu dojrzały...

J.P.: Napisana przeze mnie powieść była również rezultatem dojrzewania. Ale proces dojrzewania jest autonomiczny, człowiek rośnie i uciera w sobie czas. No i czyta. Ssie pierś kultury, rozszerza swoją przestrzeń życiową, pomnaża czas. W ramach życia na ziemi nie ma innego mechanizmu poszerzania własnego życia niż przez kulturę, przez czytanie.

W innym planie – mam czworo dzieci, więc chciałbym oczywiście zobaczyć kolejnych wnuków i wnuczki. Chciałbym doczekać, żeby córki miały rodziny. Patrząc szerzej, chciałbym móc obserwować, jak Polska się podnosi. Być przekonany, że te słabości, które nas trawia, i te niepowodzenia, które spotykają nas od wielu lat, w jakimś stopniu przezwyciężamy. Sporo nadziei dostarczył mi mój młodszy syn, który po okresie bezrefleksyjnego buntu przeszedł na stronę ludzi świadomych swojej przynależności do tysiącletniej wspólnoty, na stronę nieobojętnych, pragnących wiedzieć, kim są. Stał się, można powiedzieć szumnie, bardem młodzieżowego patriotycznego odrodzenia tożsamościowego. Chciałbym w morzu złych wiadomości mieć powody do nadziei, że nie staniemy się w nieodległym czasie podludźmi sterowanymi przez uprzywilejowaną rasę panów, którzy dysponują nieograniczonymi pieniędzmi, biologicznymi komputerami, sztuczną inteligencją i liniami technologicznymi produkcji ludzi na zamówienie.

I.P.-D.: A czy ojcu, który sam posługuje się w swojej poezji i prozie pięknym językiem, literackim, z zachowanymi wartościami kulturowymi w całej ciągłości tego języka, łatwo jest akceptować syna rapera?

J.P.: Rap czy hip-hop to wybór stylu, techniki. Ważne jest, w co się wierzy i jakie treści przekazuje odbiorcom. Syn wykonuje teksty, w których w naturalny sposób przenika się skomplikowana współczesność i dramatyczna historia, los wspólnoty i uczucia samotnej jednostki. To są teksty w dużym stopniu poetyckie, bo są przecież przeznaczone do melorecytacji, na tym polega hip-hop. Moja miłość do języka polskiego pozwala mi docenić to, co napisał i zaśpiewał Tadeusz. Kilka jego piosenek to świetne utwory, mają w sobie dużą siłę. Zresztą dzięki temu stały się popularne, mimo że syn jest nadal twórcą undergroundowym,

nie istnieje w mediach. Ale tak chyba jest, że tych najbardziej niezależnych, bezkompromisowych spycha się na margines. Zwłaszcza gdy do bezkompromisowości dochodzi odrobina talentu – miernoty takim nie przebaczą.

I.P.-D.: Gdy jechaliśmy na spotkanie z panem, Józef Ruszar powiedział takie zdanie, odnoszące się do wydarzeń z przeszłości, że jest jak trawa, a nie drzewo. W tym sensie, że trawa może być deptana czy koszona, rozjechana czołgami, ale odrośnie. Powalone drzewo już nie wstanie. A czy pan byłby w stanie siebie w takich kategoriach – innych niż ludzkie – opisać? [śmiech]

J.P.: Przyznam, że mam skłonności do bycia blisko przyrody. Między innymi dlatego osiadłem na wsi. W gęsto zaludnionej Małopolsce nie można żyć na odludziu, ale mój dom stoi faktycznie w lesie. Ćwierć wieku temu siałem z synami dęby czerwone, które teraz ścinam na opał, bo rosną za gęsto. Pamiętam, że poszliśmy pod Muzeum Lenina, na ulicę Topolową, z workami na kapcie szkolne, naładowaliśmy żołędzi z owocujących tam obficie dębów i zawieźliśmy do Tymowej na siew. Nie ogłaszałem, że tymowskie gospodarstwo to strefa zdekomunizowana, ale zanim moje postleninowskie siewki wyrosły i zakwitły, komunizm szczęśliwie upadł.

I.P.-D.: Takie symboliczne działanie trochę...

J.P.: To także jedna z rzeczy, która przypomina mi, że jestem starym człowiekiem. Moje drzewa, które siałem, mają piętnaście–dwadzieścia metrów wysokości...

I.P.-D.: Dla mnie widok drzew jest budujący...

J.P.: Na liście tego, co kocham, Polska i drzewa są wysoko. Drzewa mają osobowość, swoje przyzwyczajenia, klimat, atmosferę uczuciową, że nie wspomnę o niepowtarzalnym wyglądzie sylwetki, kory, pąków, liści, kwiatów. Drzewo, jak człowiek, jest w stanie przystosować się do warunków, których według dendrologów nie znosi. Zasadziłem setki drzew: wiązów szypułkowych, górskich i polnych, jesionów wyniosłych, klonów pospolitych i jaworów, świerków pospolitych, jodeł białych,

buków pospolitych, olszy szarej, modrzewi europejskich, daglezji, sosny czarnej i pospolitej. Brzoza brodawkowa, osika drżąca, grab pospolity i dąb szypułkowy siały się same w niepowstrzymany sposób. Jestem silnie związany z drzewami. Mam wyrzuty sumienia, odkąd je ścinam na opał, ale pocieszam się tym, że wycinka jest wymuszona koniecznością przerzedzenia lasu, zapewnianiem lepszych warunków pozostałym jednostkom. Jest to jakoś wpisane w relację człowieka z drzewami i mam nadzieję, że nie jest zbrodnią wobec nich. Poza tym, odkąd hoduję jeleń Dybowskiego, potrzebuję doświetlić ziemię, żeby zwierzęta miały więcej trawy. Na starość szukam i uczę się kompromisu.

Tymowa, 15 stycznia 2017

Spis pierwodruków

- Jan Błński, *Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego*, „Res Publica” 1987, z. 3, s. 108–114.
- Tadeusz Nyczek, *Co słyszeć w Polsce?* [w:] tegoż, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985, s. 115–119.
- Grażyna Halkiewicz-Sojak, *A jednak to poezja*, „Solidarność UMK” 1981, nr 3, s. 34–37.
- Marian Stala, *List do Jana Polkowskiego* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Lublin 2016, s. 239–243; tenże, *List do Jana Polkowskiego*, „Tędy” 1982, nr 1, s. 16–18.
- Marek Zaleski, *Poezja Jana Polkowskiego*, „Arka” 1984, nr 6, s. 53–55.
- Marian Stala, *Dotknięcie losu*, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 20, s. 6; przedruk [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 209–213.
- Aneta Mazur, *Najwspanialszy ze smutków Europy*, „Twórczość” 1991, nr 4, s. 108–111.
- Marcin Baran, *Poeta milczy, świat istnieje dalej*, „Nowe Państwo” 2001, nr 30, s. 44–45.
- Dariusz Pawelec, *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”* [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Katowice 1999, s. 169–183.
- Marian Stala, *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 46–62; tegoż, *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli...*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1, s. 46–62.
- Krzysztof Koehler, *O’Haryzm*, „bruLion” 1990, nr 14–15, s. 141–142.
- Marcin Świetlicki, *Koehleryzm*, „bruLion” 1991, nr 16, s. 39–41.
- Tadeusz Nyczek, *Polkowski redivivus, czyli Polkowski wraca do gry*, „Przekrój” 2009, nr 44, s. 55.
- Tomasz Burek, *Opowieść, która...* „Cantus” Jana Polkowskiego [w:] tegoż, *Niewybaczalne sentymenty*, Warszawa 2011; tenże, *Opowieść, która...* („Cantus” Jana Polkowskiego), „Topos” 2011, r. 18, nr 3, s. 15–19.

- Marian Stala, *Samotny ogień. Wokół poetyckiego powrotu Jana Polkowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 2, s. 40; przedruk [w:] tegoż, *Niepojęte: Jest*, Wrocław 2011, s. 79–85.
- Krzysztof Koehler, „Cantus” Polkowskiego, „Arcana”, 2010, nr 1, s. 197–201.
- Andrzej Horubała, *Powrót poezji*, „Rzeczpospolita”, 24 listopada 2009, nr 276, s. 14–15, <http://www.rp.pl/artukul/396676-Jan-Polkowski-Powrot-poezji.html> [dostęp: 29.06.2017].
- Andrzej Franaszek, *Żarłoczna modlitwa kurzu*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 275, s. 18 http://wyborcza.pl/1,75410,7285181,Wiersze_Polkowskiego_Zarloczna_modlitwa_kurzu.html [dostęp: 29.06.2017].
- Bronisław Wildstein, *Ze środka tajemnicy. O tomie Jana Polkowskiego „Cień”, „Uważam Rze”* 2011, nr 38, s. 46–48, <http://www.uwazamrze.pl/artukul/803126/ze-srodka-tajemnicy> [dostęp: 29.06.2017].
- Paweł Próchniak, *Polkowski. W doskonałej ciemności* [w:] tegoż, *Modernizm. Ciemny nurt*, Kraków 2011, s. 267–276.
- Paweł Próchniak, *Polkowski. „Gest cienia”, „Dwutygodnik.com”* 2010, nr 44, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1622-polkowski-gest-cienia.html>; tegoż, *Poszukujący doskonałej ciemności (wypisy z historii poezji)*, „Bliza” 2010, nr 3, s. 155–162.
- Paweł Próchniak, *Polkowski: „Głosy z ciemności” (uwagi)*, „Bliza” 2012, nr 4, s. 138–142; tenże, *Polkowski: psalm przepaści (pięć notatek z powodu „Głosów”)* [w:] tegoż, *Rachunek strat. Poezja – krytyka – lektura*, Kraków 2016, s. 27–30.
- Wojciech Kudyba, *O „Głosach” Jana Polkowskiego*, tekst w skróconej wersji wygłoszony podczas Warsztatów Herbertowskich 2016 *Zemsta ręki śmiertelnej*. Interpretacje wierszy poetów XX wieku.
- Przemysław Dakowicz, *Na marginesie „Głosów” Jana Polkowskiego (kartki wydarte z notatnika)*, „Topos” 2013, nr 1–2, s. 89–111.
- Józef Maria Ruszar, *„Gorzka godzina” Jana Polkowskiego* [skrótowa wersja szkicu:] *Gorzki namysł Jana Polkowskiego*, „Plus Minus”, dodatek kulturalny „Rzeczpospolitej”, 30 czerwca 2016, [b. s.].
- Krzysztof Koehler, *Tropienie śladów*, „Plus Minus”, dodatek kulturalny „Rzeczpospolitej”, 22–23 czerwca 2013, s. 22–23.
- Andrzej Horubała, *Święto literatury*, „Do Rzeczy” 2013, nr 15, s. 52–55, <https://dorzeczy.pl/kraj/778/Swieto-literatury.html> [dostęp: 29.06.2017].
- Wanda Zwinogrodzka, *Dziedzictwo zła*, „Gazeta Polska Codziennie” 2013, nr 506, [b. s.], <http://gpcodziennie.pl/19592-dziedzictwozla.html> [dostęp: 29.06.2017].

- Maria Woś, *By świeciła pamięć (O „Śladach krwi” Jana Polkowskiego)*, *Wieczór z kulturą*, audycja radiowa pod red. G. Chojnowskiego, emisja w Radio Wrocław, 23 maja 2013, <http://www.radiowroclaw.pl/articles/view/28780/By-swiecila-pamiec> [dostęp: 29.06.2017].
- Wiesław Ratajczak, *Cień ojca (o „Śladach krwi” Jana Polkowskiego)*, „Topos” 2014, nr 1–2, s. 157–160.
- Wanda Zwinogrodzka, „*Bo jestem z kraju smutnego Ilotów...*”, „Gazeta Polska Codziennie” 2014, nr 978, [b. s.], <http://gpcodziennie.pl/autor/820/wanda-zwinogrodzka.html> [dostęp: 29.06.2017].
- Jacek Trznadel, *Jan Polkowski. Męczeńska Ikona Rosji*, „Kultura Niezależna” 1990, nr 65, s. 16–20; przedruk [w:] tegoż, *Ocalenie tragizmu. Eseje i przekłady*, Lublin 1993, s. 197–200.
- Zofia Zarębianka, *Przebudzenie jako odkrycie pulsu wewnętrznej ciemności. Jan Polkowski*, „Rzeka”, „Topos” 2010, nr 5, s. 153–157.
- Stanisław Gawliński, *Życie historii. Interpretacja wiersza Jana Polkowskiego „Czy narodziłeś się człowieku?”*, tekst w skróconej wersji wygłoszony podczas Warsztatów Herbertowskich 2016 *Zemsta ręki śmiertelnej*. Interpretacje wierszy poetów XX wieku.
- Józef Maria Ruszar, *Popiół i obietnica. Mityczne Kresy Jana Polkowskiego w wierszach „Pniowo” i „Ortografia”*, tekst wygłoszony podczas Warsztatów Herbertowskich 2016 *Zemsta ręki śmiertelnej*. Interpretacje wierszy poetów XX wieku; [skrócona wersja szkicu:] tenże, *Mityczne Kresy Jana Polkowskiego*, „Plus Minus”, dodatek kulturalny „Rzeczpospolitej” 2017, nr 29, s. 38–39.
- Wojciech Kudyba, *Złe miejsca w poezji Jana Polkowskiego*, „Prace Filologiczne” 2014, nr 4, s. 279–290.
- Krzysztof Koehler, *Jan Polkowski – poeta polski* [wstęp do:] *Jan Polkowski. Antologia*, Warszawa 2013, s. 7–11.
- Wojciech Ligęza, *Osobny*, „Dekada” 2013, r. 2, nr 4–5, s. 75–84. Tekst w skróconej wersji wygłoszony podczas Warsztatów Herbertowskich 2016 *Zemsta ręki śmiertelnej*. Interpretacje wierszy poetów XX wieku.

Nota o Autorze

Poeta, urodzony 10 stycznia 1953 roku w rodzinie inżynierów rolników w Bierutowie (woj. dolnośląskie). Debiutował w 1978 roku w ukazującym się poza cenzurą kwartalniku „Zapis”. Pierwszą jego książkę wydała w 1980 roku Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA. Ukończył liceum w Nowej Hucie w Krakowie. Jest absolwentem filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Działal w Studenckim Komitecie „Solidarności”. W jego ramach współtworzył bezdebitową Krakowską Oficynę Studentów, a w 1978 roku zaczął redagować wychodzące poza zasięgiem cenzury pismo „Sygnał”. Podczas trwania karnawału Solidarności jako pracownik Zarządu Regionu Małopolska utworzył sieć kilkuset bibliotek przy komisjach zakładowych i zaopatrywał je w „bibułę”. Współzałożyciel niezależnego Wydawnictwa ABC. Za swoją działalność 13 grudnia 1981 roku został internowany i osadzony najpierw w więzieniu w Wiśniczu, a potem w Załężu. W latach 80. był wydawcą i redaktorem naczelnym drugoobiegowego pisma „Arka”, a w 1989 roku również dwutygodnika „Świat”. W 1990 roku założył dziennik „Czas Krakowski”, którego był redaktorem naczelnym.

Wiersze Polkowskiego zgromadzone w dziewięciu tomikach poetyckich zostały zebrane w tomie *Gdy Bóg się waha: poezja 1977–2017*. W latach 80. tłumaczono je na wiele języków.

Wielkim wydarzeniem był powrót literacki Jana Polkowskiego tomem *Cantus* w 2009 roku, po którym pojawiły się następne znakomite tomy poezji. W 2013 roku zadebiutował jako autor powieści (*Ślady krwi*), by rok później wydać zbiór esejów (*Polska, moja miłość*). Był wielokrotnie nagradzany za swoją twórczość. Jest laureatem Nagrody Fundacji im. Kościelskich (1983). W tym samym roku został również wyróżniony nagrodą podziemnej Solidarności. Opublikowany po długiej przerwie *Cantus*, przyjęty z ogromnym uznaniem, został uhonorowany

Nagrodą im. Andrzeja Kijowskiego (2010). *Głosy* zostały nagrodzone „Orfeuszem” im. K. I. Gałczyńskiego (2012), a w 2014 roku Polkowski za *Ślady krwi* otrzymał Nagrodę Identitas. W tym samym roku został także uhonorowany laurem Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

W ramach aktywności publicznej i zawodowej pełnił między innymi funkcję rzecznika prasowego rządu Jana Olszewskiego, był doradcą w Komitecie Integracji Europejskiej, przewodniczył radzie nadzorczej Film S.A. i Polskiej Agencji Informacyjnej oraz redagował Portalfilmowy.pl dla Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Założył – i działał w nim – Stowarzyszenie „Samorządny Kraków”. Został odznaczony Krzyżem Kawalerskim oraz Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Poezja:

To nie jest poezja, Wydawnictwo NOWA, Warszawa 1980.
Oddychaj głęboko, Wydawnictwo ABC, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 1981.
Ogień. Z notatek 1982–1983, Półka Poetów, Kraków 1983.
Wiatr i liście. Wiersze, Wydawnictwo Świt, Kraków 1984 [tom wydany bez wiedzy i zgody Autora; tytuł nadany przez wydawcę].
Wiersze. 1977–84, Puls, Londyn 1986.
Drzewa. Wiersze 1983–1987, Oficyna Literacka, Kraków 1987.
Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze, Znak, Kraków 1990.
Elegie z Tymowskich Gór 1987–1989, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
Cantus, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.
Cień, Znak, Kraków 2010.
Wiersze. 1977–87, Stowarzyszenie NZS, Kraków 2011.
Głosy, Biblioteka „Toposu”, t. 75, Sopot 2012.
Głosy, Wydawnictwo M, Kraków 2013.
Antologia, Kolekcja Hachette, Kraków 2013.
Gorzka godzina. Poezje, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015.

Proza:

Ślady krwi. Przypadki Henryka Harsynowicza [powieść], Wydawnictwo M, Kraków 2013.
Polska moja miłość [felietony 2013–2014], Wydawnictwo Pro Patria, Warszawa 2014.

About the Author

Poet, born on 10 January 1953 in a family of agricultural engineers in Bierutów (Lower Silesia). He made his debut in 1978 in the underground quarterly *Zapis*. His first book, released in 1980, was published by the Independent Publishing House NOWA. After graduating from a secondary school in the Nowa Huta district of Kraków, he studied Polish Philology at the Jagiellonian University. An active participant in the Student Committee of Solidarity, he co-created the underground student publishing house KOS, and in 1978 he began to edit the underground periodical *Sygnal*. During the so-called “Carnival of Solidarity” (1980–81), he created the network of a few hundred libraries for workplace committees and provided them with underground publications. He also co-founded the independent publishing house ABC. For his activity in anti-communist opposition, he was interned on 13 December 1981 and imprisoned first in the prison in Wiśnicz, and later in Załęże. In the 1980s, he was the publisher and editor-in-chief of the underground periodical *Arka*, and in 1989, also of the bi-weekly *Świat*. In 1990, he founded the daily *Czas Krakowski*, of which he was editor-in-chief.

Polkowski’s poems, collected in nine volumes, were published in the volume entitled [*When God hesitates: poetry 1977–2017*] *Gdy Bóg się waha: poezja 1977–2017*. In the 1980s, they were translated into many languages.

2009 saw a momentous event in the literary world, when Polkowski returned with a new poetry volume *Cantus*, the first one in a series of volumes. In 2013, he made his debut as an author with [*Traces of blood*] *Ślady krwi*, followed by a collection of essays [*Poland, my love*] *Polska, moja miłość* in 2014. He has been widely recognised for his work. In 1983, he received the Kościelski Award as well as the underground Solidarity award for poetry. Published after a long break and very well-received, the

volume *Cantus* won him the Andrzej Kijowski Award in 2010. [*Voices*] *Głosy* were recognised with the K.I. Gałczyński “Orfeusz” Award in 2012, and in 2014 Polkowski received the Identitas Award for [*Traces of blood*] *Ślady krwi*. In the same year he was also awarded by the Polish Journalists Association.

As for his public and professional activity, he held the function of spokesman in the Cabinet of Prime Minister Jan Olszewski (1991–92), he was an advisor to the Committee for European Integration, chaired the Board of Directors in Film S.A. and PAI, and edited the Portal-filmowy.pl website for the Polish Filmmakers Association. He also founded and ran the “Samorządny Kraków” association. He was decorated with the Knight’s Cross and the Officer’s Cross of the Order of Polonia Restituta.

Poetry

[*This is not poetry*] *To nie jest poezja*, Wydawnictwo NOWA, Warsaw 1980.

[*Breathe deeply*] *Oddychaj głęboko*, Wydawnictwo ABC, extended 2nd edition, Kraków 1981.

[*Fire. From notes 1982–1983*] *Ogień. Z notatek 1982–1983*, Półka Poetów, Kraków 1983.

[*Poems. 1977–84*] *Wiersze. 1977–84*, Puls, London 1986.

[*Trees. Poems 1983–1987*] *Drzewa. Wiersze 1983–1987*, Oficyna Literacka, Kraków 1987.

[*Elegies from the Tymowo Fields and other poems*] *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Znak, Kraków 1990.

[*Elegies from the Tymowo Fields 1987–1989*] *Elegie z Tymowskich Gór 1987–1989*, drawings and illustrations: Jerzy Dmitruk, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Cantus, drawings: Jacek Sroka, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.

[*Shadow*] *Cień*, drawings: Jacek Waltoś, Znak, Kraków 2010.

[*Poems. 1977–87*] *Wiersze. 1977–87*, drawings: Zbysław Grzywacz, Stowarzyszenie NZS, Kraków 2011.

[*Voices*] *Głosy*, photographs: Maria Gąsecka, Gdańsk Shipyard, winter 2008, Series: Biblioteka “Toposu”, Sopot 2012.

[*Anthology*] *Antologia*, Hachette collection, Kraków 2013.

[*Bitter hour. Poetry*] *Gorzka godzina. Poezje*, drawings: Jacek Sroka, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015.

Prose

[*Traces of blood. The adventures of Henryk Harsynowicz*] *Ślady krwi. Przypadki Henryka Harsynowicza* [powieść – novel], Wydawnictwo M, Kraków 2013.

[*Poland my love, essays 2013–2014*] *Polska moja miłość* [felietony 2013–2014], Wydawnictwo Pro Patria, Warsaw 2014.

Summary

[*In my epoch I am already becoming extinct. Anthology of essays on the works of Jan Polkowski (1979–2017)*] *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*, edited by Józef Maria Ruszar and Izabela Piskorska-Dobrzeńska, is a collection of nearly forty texts concerning the work of one of Poland's most distinguished poets, whose contribution to Polish culture is great. By reprinting some of the commentary from the past and offering new insights, the collection fills out a significant gap and can be treated as a sort of reference source which contains reviews, essays and dissertations, including those dealing with interpretation.

The commentaries regarding literary criticism have been arranged partly in chronological order, beginning with Polkowski's underground publications (as early as his debut), his return after over twenty years of absence as an author, to a separate section concerned with the discussion around Marcin Świetlicki's poem, *For Jan Polkowski*. Yet another part of the collection focuses on Polkowski as a prose and feature writer.

The collection presents texts penned by distinguished authors who come from three generations of literary critics and historians. Most of these essays are also high literature in themselves.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Niewidzialna ojczyzna* [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 163–167.
- Barańczak Stanisław, *Wyobraź sobie, że piszesz po polsku*, „Zapis” 1981, nr 18, s. 114–116; [przedruk w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 82–84.
- Bolecki Włodzimierz, *Poezja polska po 13 grudnia 1981 r.*, „Almanach Humanistyczny” 1984, nr 1–2, s. 205–206.
- Czuku Marek, *Grudniowe głosy*, „Nowe Książki” 2012, nr 11, s. 32–33.
- Dvorák Marta, *Poeta przemówił po latach?*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 78, s. 6.
- Hałas Marcin, *Elegie i nadzieja*, „Katolik” 1991, nr 6, s. 6.
- Heck Dorota, *Nowe kryteria*, „Arcana. Kultura, historia, polityka” 2015, nr 2, s. 167–171.
- Heck Dorota, *Postnietzscheizm, prometeizm, immolacja*, „Arcana. Kultura, historia, polityka” 2016, nr 3, s. 196–200.
- Jarosz Paweł, *Obsesja historii: o pewnym aspekcie twórczości Jana Polkowskiego*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej” 2013, z. 3, s. 129–144.
- Kaliszewski Wojciech, *Sceny z pamięci*, „Wyspa” 2010, nr 2, s. 156–159.
- Kępiński Piotr, *Asertywny poeta przed lustrem*, „Odra” 1999, nr 7–8, s. 58–62.
- Kępiński Piotr, *Wymowne milczenie. O poezji Jana Polkowskiego*, „Polonistyka” 1999, nr 1, s. 28–31.
- Koehler Krzysztof, *Kokieteria Polkowskiego*, „bruLion” 1987/1988, nr 4, s. 121–122.
- Kotliński Andrzej, *Półgłosem, szeptem, milcząc... Polkowskiego „lekcja Polski”* [w:] Leokadia Hul, Zbigniew Chojnowski, Andrzej Kotliński,

- Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia. Interpretacje wierszy współczesnych*, Olsztyn 1995.
- Kudyba Wojciech, *Snuć cię*, „Topos” 2011, nr 3, s. 20–26.
- Legeżyńska Anna, *Ojczyzna, żywioły, drzewo*, „Arkusz” 2000, nr 4, s. 6.
- Lorkowski Wiktor Piotr, *Słowa podniosłe*, „Przedproża” 1991, nr 12–13, s. 26–27.
- Łukaszuk Małgorzata, *To nie jest poezja*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 11, s. 14–15.
- Mackiewicz Paweł, *Nic i Nic*, „Nowe Książki” 2008, nr 7, s. 54–55.
- Maj Bronisław, *Pytania wierszem*, „Charaktery” 2002, nr 4, s. 56–57.
- Michałowski Piotr, *Zza podwójnego muru*, „Nowe Książki” 1991, nr 4, s. 47–51.
- Michna Piotr, *Przemów, księgo...*, „FA-art” 1990, nr 3, s. 28–29.
- Mielniczuk Julia, *Dawanie świadectwa – Herbert, Polkowski, Świetlicki*, „Polonistyka” 1999, nr 4, s. 240–245.
- Morawiec Elżbieta, *Rekonstrukcja losu*, „Tygodnik Solidarność” 2013, nr 17, s. 34–35.
- Myszkowski Krzysztof, *Biała tęcza słów*, „Odra” 1990, nr 12, s. 96–97.
- Niewiadomski Andrzej, *Tak nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono* [w:] tegoż, *Wśród starych i nowych lektur szkolnych*, Rzeszów 1994, s. 237–250.
- Nowacki Dariusz, *Mizantrop z opozycji i wszechmocni faceci*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 123, s. 17.
- Nyczek Tadeusz, *Wiersze Polkowskiego*, „bruLion” 1987, nr 1, s. III–III2.
- Patrzalek Tadeusz, *Dwa przesłania*, „Polonistyka” 1992, nr 4, s. 235–238.
- Piber Izabela, *Sięgając do źródeł w poszukiwaniu siebie*, „Fraza. Pismo literacko-społeczne” 2010, nr 1, s. 285–288.
- Pilch Jerzy, *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 46, s. 16.
- Pilch Jerzy, *Wiersze Jana Polkowskiego*, „Echo Krakowa” 1981, nr 85, s. 3.
- Podgórski Jacek, *Drogi Jana Polkowskiego*, „Frona Lux” 2015, nr 74, s. 120–127.
- Poprawa Adam, *Palimpsest Polkowskiego*, „Kresy” 1990/1991, nr 4–5, s. 38–42.
- Rżany Rafał, *Niewystawione niespełnienie*, „Nowe Książki” 2010, nr 3, s. 21–22.
- Sławkowa Ewa, *Jan Polkowski „Przesłanie Pana x” – przejmujące świadectwo epoki. Propozycja interpretacyjna dla klasy IV liceum i v technikum*, „Język Polski w Szkole Średniej” 1993, z. 1, s. 52–58.

- Sumara Dagmara, *Śmierć na wagę. Kilogram 16 złotych*, „Arcana. Kultura, historia, polityka” 2010, nr 4, s. 208–211.
- Sumara Dagmara, *Świętej pamięci Matroszka*, „Arcana. Kultura, historia, polityka” 2009, nr 1, s. 194–196.
- Suwiński Bartosz, *Usłyszeć śpiew*, „Strony. Czasopismo społeczno-kulturalne” 2010, nr 2, s. 82–84.
- Szaruga Leszek, *Powiedziałem wszystko (o poezji Jana Polkowskiego)*, „Kontakty” 1984, nr 10, s. 2.
- Szaruga Leszek, *Wymieranie*, „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 2016, nr 1, s. 193–196.
- Szurczak Anna, *O poezji Jana Polkowskiego* [w:] *Lekcje poezji w szkole średniej*, red. A. Krawczyk, Kielce 1992, s. 140–147.
- Urbankowski Bohdan, *Poezja na przełomie dziesięcioleci*, „Polonistyka” 1991, nr 7, s. 430–444.
- Urbanowski Maciej, *W poszukiwaniu utraconej rodziny*, „Nowa Dekada Krakowska” 2014, nr 1–2, s. 16–21.
- Urbanowski Maciej, *Wejście smoka*, „W Sieci” 2013, nr 36, s. 82–84.
- Waliszewska Marta, *Z biblioteczki emigrantki*, „Pogląd” 1988, nr 1, s. 74–75.
- Wądołny-Tatar Katarzyna, *Mikrohistorie opowiedziane poezją* [w:] *Literatura na progu XXI wieku*, red. J. Chłosta-Zielonka, Z. Chojnowski, Kraków 2014, s. 95–106.
- Wołosewicz Andrzej, *Polkowski płynie pod prąd*, „Migotania, Przejaśnienia” 2010, nr 1, s. 40.
- Zagajewski Adam, *Wysoki mur* [w:] tegoż, *Solidarność i samotność*, Paryż 1985, s. 27–53.
- Zberecka Joanna, *Współczesność jako obowiązek*, „Miesięcznik Małopolski” 1984, nr 4, s. 106–107.
- Zdrojowska Ewa, *„Orfeusz” dla Jana Polkowskiego: poezja jest ważna*, „Topos” 2013, nr 5, s. 113–117.
- Zeler Bogdan, *Poezja i mit* [w:] tegoż, *Zrozumieć poezję współczesną*, Katowice 1995, s. 114–119.

Indeks osobowy

A

Abramowska Janina 98
Adamiec Marek 423
Adamowska Joanna 424
Adler Alfred 305
Ajgi Giennadij 131, 135, 142,
179–184, 365
Aleksandrow Aleksander 301
Alighieri Dante 220
Anderman Janusz 262
Anders Władysław 301, 380
Andrzejewski Jerzy 208–209, 264,
386, 394
Antoniuk Mateusz 424, 426
Apostoł Szymon Piotr 82
Aragon Luis 346
Aristow Awierkij 384
Assmann Aleida 21, 315
Assmann Jan 315
Augustyn św. 69, 304

B

Bach Jan Sebastian 76, 84, 142,
151–152, 161–162, 361
Baczyński Krzysztof Kamil 43,
164, 207, 263, 374
Badowska Alicja 240

Badyda Ewa 424
Bagłajewski Arkadiusz 93
Balbus Stanisław 423
Balcerzan Edward 118
Baliński Stanisław 187
Baran Marcin 79, 97, 125, 399
Barańczak Stanisław 16–17, 38, 47,
58, 71, 75, 82, 102–103,
106–107, 131, 196, 262, 300,
308, 310, 343–344, 349, 355, 394
Bareja Stanisław 279
Baryła 93
Bataille Georges 99
Beardsley Monroe 98
Beethoven Ludwig van 366
Bellow Saul 259, 265
Beria Ławrientij 299, 303, 345, 357
Berman Jakub 345
Berwińska Krystyna 299
Biała Alina 424
Białoszewski Miron 102, 105, 117, 309
Bierut Bolesław 313, 345
Błoński Jan 16, 30, 35, 71, 81, 103,
106, 139–141, 155, 195, 309,
347, 356–357, 399
Bogatyriow Konstanty 182
Bojarski Wacław 207

Bolecki Włodzimierz 98, 423
Borejsza Jerzy 345
Borowski Tadeusz 345
Brodski Josif 57, 73, 109, 308, 357,
383, 390
Brodzka Alina 98
Broniewski Władysław 300–302,
305, 345
Bronikowski Kazimierz 318
Brzozowski Wincenty Korab 180
Bugaj Jan, zob. Baczyński
Krzysztof Kamil 164
Bunin Iwan 131, 135, 142, 168, 365
Burek Tomasz 133, 199, 363, 399

C

Caravaggio Michelangelo
Merisi da 174
Cassirer Ernst 305, 306
Ceccherelli Andrea 423
Celan Paul 39, 57, 365
Chmielewski Zdzisław 30,
35–36, 308
Cicha Magdalena 425
Ciesielski Stanisław 344
Cieślak Robert 424
Conrad Joseph 279
Czabanowska-Wróbel Anna 423
Czapliński Przemysław 355, 423
Czapski Józef 393
Czesak Artur 330

D

Dakowicz Przemysław 27, 199,
203, 205, 207, 400
Dante Alighieri 16

Davis Miles 84, 181
Detka Jan 209
Dionisij 288
Dłuski Stanisław 93
Domańska Ewa 21
Dudek Jolanta 423
Dziadek Adam 423

E

Eliot Thomas Stearns 148, 251, 271

F

Felski Wiesław 336
Filostrat Flawiusz (Starszy) 317
Fiut Aleksander 423
Flaubert Gustave 392–393
Frasaszek Andrzej 163, 400
Fredro Aleksander 246
Freud Zygmunt 92, 126

G

Gajcy Tadeusz 207
Garbol Tomasz 424
Gautier Brigitte 425
Gawliński Stanisław 16, 18,
299, 401
Gąsecka Maria 199
Gierek Edward 308
Głowiński Michał 95
Goll Yvan 39
Gombrowicz Witold 211
Gomulicki Juliusz Wiktor 230
Goszczyński Seweryn 337–338
Goya Francisco 68
Graciotti Sante 321

Graczyk Roman 272, 275
 Grimm Gunter 98
 Gross Jan Tomasz 329
 Grudzińska-Gross Irena 329
 Grupiński Rafał 93, 95, 97, 100
 Grzywacz Zbysław 354
 Guarneri Giuseppe 161
 Gutorow Jacek 94, 96
 Gutowski Wojciech 423

H

Halbwachs Maurice 21, 315
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 16, 51,
 399, 423, 426
 Haydn Franz Joseph 359
 Hegel Georg Wilhelm
 Friedrich 306
 Heidegger Martin 311
 Herbert Zbigniew 24, 29, 42,
 68, 71–72, 75, 85, 100–102,
 104–106, 108–109, 112, 120,
 147, 164, 170, 187, 239, 280,
 283, 309–310, 321, 349, 359,
 366, 387
 Herling-Grudziński Gustaw 393
 Hildegarda z Bingen 165
 Hölderlin Friedrich 55, 61, 108, 365
 Homer 239
 Horacy 318
 Horubała Andrzej 155, 259, 400
 Hryniewicz Karol 424, 426, 429

J

Jachimczak Krzysztof 98
 Jakobson Roman 96
 Janion Maria 211–212, 231

Jankowska Bronisława 313
 Jaruzelski Wojciech 99, 312, 384
 Jasieński Bruno 118
 Jastrun Mieczysław 66
 Jung Carl Gustav 150

K

Kaden-Bandrowski Juliusz 374
 Kaniowski Michał 117
 Karpiński Jakub 99
 Kasprzycki Wiesław 213–214
 Kawafis Konstandinos 240, 365
 Kąkolewski Krzysztof 386
 Kęder Konrad Cezary 93
 Kiec Izolda 95, 97
 Kijowski Andrzej 171, 244–245
 Kiszczak Czesław 99
 Klejnocki Jarosław 93, 95–97, 101
 Kłoczowski Jan Andrzej, OP 423
 Kłoczowski Piotr 423
 Knysz-Tomaszewska Danuta 425
 Kochanowski Jan 20, 239, 242, 365,
 387, 424
 Koehler Krzysztof 18, 92–94,
 96–97, 100, 102, 116, 120, 123,
 125–127, 147, 251, 349, 355,
 399–401
 Kołakowski Leszek 311
 Koman Dorota 425
 Komendant Tadeusz 101
 Kopernik Mikołaj 207
 Kornhauser Julian 49, 91, 96, 355
 Kościuszko Tadeusz 237
 Kozicka Dorota 424
 Kramkowska-Dąbrowska
 Agnieszka 424
 Krasiński Janusz 210, 267

Kraśński Zygmunt 321
Krauze Antoni 351, 368
Król Marcin 315
Kryczyńska-Pham Anna 315
Krynicky Ryszard 39, 47, 52, 58,
68, 71–72, 75, 79, 100, 104,
106, 109, 112, 116, 118–120,
131, 164–165, 187, 309–310,
349, 359
Krzeczowski Henryk 161
Krzos Jacek, zob. Stala Marian 118
Krzyżanowski Julian 321
Kubiak Zbigniew 32
Kubiak Zygmunt 239–241, 364
Kudyba Wojciech 16, 18, 27, 199,
335, 363, 400–401, 423
Kulesza Dariusz 423
Kushner Lawrence 186

L

Lash Nicholas 134
Lechoń Jan 48, 52, 98, 247, 356
Legutko Piotr 313
Lenin Włodzimierz Iljicz 81–82,
156, 343–345, 396
Lessing Gotthold Ephraim 318
Levinas Emmanuel 201
Lichański Jakub 423
Lichański Jakub Zdzisław 317
Lichocka Janina 270
Ligęza Wojciech 18, 27, 353, 401,
423, 425
Luter Marcin 35

Ł

Ławrow Siergiej 383

Łomnicki Tadeusz 48
Łukasiewicz Jacek 423
Łukasiewicz Małgorzata 423

M

Machej Zbigniew 91, 95, 102, 105,
111–114, 119–120, 399
Maciejewski Marian 325
Maciulevičius Jonas 329
Mackiewicz Józef 283, 393
Maj Bronisław 42, 58, 100, 111, 163
Majeran Tomasz 93
Malczewski Jacek 135, 136
Maliszewski Karol 93
Mandelsztam Osip 24, 57, 61, 73,
81, 300–302, 305, 308, 357,
365, 383
Mannheim Karl 315
Mann Tomasz 89, 115, 123, 125
Marczenko Anatolij 75, 107, 287, 308
Markiewicz Henryk 95, 97–98
Masłowska Dorota 315
Masters Edgar Lee 205, 216–218, 369
Mazur Aneta 71, 399
Mazurkiewicz-Szczyszek Anna
424, 425
Mencwel Andrzej 423
Michałkow Siergiej 301
Micińska Anna 179
Mickiewicz Adam 20, 24, 102,
185, 186, 237, 283, 307, 321,
325–326, 365, 374, 379, 387
Mielhowski Robert 93
Miezan Maciej 345
Mikołajczak Małgorzata 423, 426
Miłosz Czesław 24, 38–39, 42, 49,
52, 55, 59, 71–72, 102–103,

105–107, 140, 147, 159, 171,
237–238, 290, 309–310, 324,
347, 349, 359, 374, 384, 426
Misiewicz Roman 213
Moczulski Leszek Aleksander 118
Morawska Maria Magdalena 91
Mozart Wolfgang Amadeusz 15,
366–367, 391
Mrożek Sławomir 389
Mrugalski Michał 424

N

Najder Zdzisław 423
Neruda Pablo 347
Nietzsche Friedrich 201, 235
Nieukerken Arent van 423
Niewiadomski Andrzej 93, 96, 103
Nijakowski Lech M. 21
Nitsch Kazimierz 330
Norwid Cyprian Kamil 46, 89, 115,
125, 207, 230–232, 283, 365
Nowak Tadeusz 372
Nyczek Tadeusz 16, 45, 71, 103, 106,
131, 356, 399
Nycz Ryszard 98

O

O'Hara Francis 127
Okopień-Sławińska Aleksandra 97
Olszewski Jan 155, 164, 351
Ołdakowska-Kuflowa Mirosława 336
Opacka-Walasek Danuta 423
Opacki Ireneusz 325
Orliński 99
Orliński Jan 99
Orzeszkowa Eliza 322

P

Palach Jan 56, 120
Pawelec Dariusz 17, 89, 247, 399, 423
Peroń Małgorzata 424
Piątница Paraskiewa św. 288
Picasso Pablo 75, 84
Piepka Mirosław 213–214, 220
Pietrasik Zdzisław 212, 231
Pietrkiewicz Jerzy 251, 271
Pilch Jerzy 163
Piłsudski Józef 89, 115, 125, 237, 301
Piotr I Wielki 388
Płuciennik Jarosław 98
Popiełuszko Jerzy 149
Popowski Remigiusz 317
Porębowicz Edward 220
Prokop Jan 21
Proust Marcel 393
Próchniak Paweł 189, 195, 369, 400
Prus Bolesław 278
Pruski Michał 213–214, 220
Przesmycki Zenon 207
Przyboś Julian 38, 309
Putin Władimir 383
Pużak Kazimierz 387
Pyjas Stanisław 46, 56, 120
Pytasz Marek 102

R

Radoneżski Siergiej św. 288
Radziwon Marek 390
Ratajczak Wiesław 277, 401
Rijn Rembrandt Harmenszoon van 76
Rilke Rainer Maria 55–66, 359, 363
Rodak Paweł 93–94
Rousseau Jan Jakub 304

Różewicz Tadeusz 24, 51, 103, 309,
365, 426
Różycki Tomasz 187
Rublow Andriej 288
Ruszar Józef Maria 18, 233, 313, 383,
396, 400–401, 424–426
Ruszkowski Janusz 134
Rymkiewicz Jarosław Marek 91,
125, 270, 321, 426

S

Sandauer Artur 309
Sartre Jean-Paul 311
Saryusz-Wolska Magdalena 21, 315
Schiller Johann Friedrich von 241
Scholem Gershom 186
Schubert Franz 19
Schulz Bruno 207
Sendecki Marcin 120–121
Sęp-Szarzyński Mikołaj 321–322, 365
Sienkiewicz Henryk 211, 274, 387
Sieroszewski Wacław 322
Sikorski Dariusz 424
Sioma Radosław 424, 426
Słonimski Antoni 98, 247
Słowacki Juliusz 237, 281–282, 321
Smolińska-Byczuk Marta 424
Sołżenicyn Aleksander 92, 117, 126,
289–290
Sosnowski Andrzej 93, 164
Sosnowski Jerzy 95–97, 101
Sprusiński Michał 216–218
Staff Leopold 365
Stala Marian 16, 43, 55, 65, 71, 81,
84, 91, 95–97, 101–105, 118,
125, 163, 181, 196, 310, 335–336,
347, 356, 370, 399–400

Stalin Józef 300,–305, 311, 313, 344
Staniewska Anna 306
Stankowska-Kozera Agata 424
Stroiński Zdzisław 207
Strug Andrzej 322
Strykowski Julian 283
Szacka Barbara 21
Szaruga Leszek, zob. Wirpsza
Aleksander 47, 100
Szekspir William 299
Szłosarek Artur 105
Szymborska Wisława 91, 105, 199,
263, 309, 366

Ś

Śliwiński Piotr 98, 355
Śniedziwska Magdalena 424, 426
Świetlicki Marcin 17, 89–105,
114–117, 119–120, 123–127, 155,
157, 164, 247, 351, 353, 399

T

Tabaszewska Justyna 15
Tarnowski Karol 423
Tekieli Robert 91, 95, 102, 105,
117–120, 399
Teofan Grek 288
Teresiński Dariusz 105
Tischner Józef 3, 28, 109
Tiutczew Fiodor 131, 135, 142, 163, 365
Tomasik Tomasz 424
Tomasik Wojciech 97, 98
Trakl Georg 359
Trembecki Stanisław 324
Trocha Bogdan 424
Trojanowiczowa Zofia 230

Trombala Anna 69
 Trzebiński Andrzej 207
 Trznadel Jacek 16, 18, 287, 401
 Tutinas-Romanowska Jolanta 338
 Tyl Mieczysław 424

U

Uniłowski Krzysztof 93

V

Varga Krzysztof 93
 Vermeer van Delft Jan 92, 126, 135,
 242–243, 359, 373
 Vitalis Janus 321
 Vivaldi Antonio 165

W

Wajda Andrzej 313, 386
 Wałęsa Lech 126–127, 351, 386
 Wasilewska Wanda 89, 115, 125, 308
 Wat Aleksander 46, 48, 52, 57, 62,
 114, 167, 179–182, 185, 347, 356
 Ważyk Adam 172, 302
 Webb Ruth 317
 Weiss Janusz 283
 Wencel Wojciech 93, 96, 213
 Wędziagolski Karol 381
 Wiegandt Ewa 423
 Wielopolska Maria Jehanne 322
 Wierciński Andrzej 186
 Wierzyński Kazimierz 15, 48, 52,
 356, 366
 Wiese Zdzisław 186
 Wildstein Bronisław 171, 267, 400
 Wiśniewski Jerzy 424

Wittlin Józef 49, 52, 357
 Włosik Bogdan 107, 345–46, 350
 Wojnakowski Ryszard 186
 Workowski Adam 424
 Woroszyński Wiktor 75–76, 180
 Woś Maria 271, 401
 Woźniak-Łabieniec Marzena 424
 Woźniak Monika 424
 Wróblewski Andrzej 135
 Wujek Jakub 35
 Wyka Kazimierz 103, 106, 140, 164
 Wysocki Piotr 281

Z

Zach Joanna 424
 Zagajewski Adam 58, 90, 95, 100,
 102, 104, 349
 Zakrzewski Walenty, h. Pomian 230
 Zaleski Marek 16, 41, 59, 81, 84,
 335, 338, 347, 399
 Zarębianka Zofia 16, 18, 293, 401, 423
 Zawieyski Jerzy 283
 Zawistowska-Toczek Dagmara
 424–425
 Zgorzelski Czesław 185, 237
 Zieliński Jan 179
 Zieliński Marek 425
 Zieniewicz Andrzej 423
 Zwinogrodzka Wanda 267, 281,
 400–401

Ż

Żebrowski Janusz 220
 Żeromski Stefan 274, 322, 387, 389
 Żuchowski Tadeusz 423
 Żychiewicz Tadeusz 126

Opiekę merytoryczną nad Warsztatami Herbertowskimi sprawuje Rada Naukowa, w której skład 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 Czapliński – 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 konkretnego 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-Atlantyck, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Magdalena Śniedziowska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (rozprawa i album), Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2013.
- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.
- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.
- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, 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.
- Radosław Sioma, *Krzeseło 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 mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*, red. J.M. Ruszar, Izabela Piskorska-Dobrzeńicka, 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.
- *Studium przedmiotu. Interpretacje poematu Zbigniewa Herberta*, red. K. Hryniewicz, Wydawnictwo JMR Transatlanty, Kraków 2018.

DRUK I OPRAWA

Drukarnia Tekst
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin