

OBRAZY BOGA

OBRAZY BOGA
W LITERATURZE POLSKIEJ
XX I XXI WIEKU

OD PIERWSZEJ DO DRUGIEJ WOJNY ŚWIATOWEJ

pod redakcją

Józefa Marii Ruszara i Doroty Siwor

Wydawnictwo Naukowe ATH
Instytut Myśli Józefa Tischnera

Bielsko-Biała – Kraków 2019

BIBLIOTEKA PANA COGITO

pod redakcją J.M. Ruszara

Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku
t. I: *Od wojny do wojny*

REDAKCJA NAUKOWA

Józef Maria Ruszar, Dorota Siwor

RECENZENCI NAUKOWI

Marek Bernacki, Michał Januszkiewicz

REDAKCJA JĘZYKOWA

Dorota Siwor

KOREKTA I ADIUSTACJA

Paulina Bieniek

PROJEKT OKŁADKI

Marek Górny i Paweł Górny

OBRAZ NA OKŁADCE

Rogier van der Weyden, *Ukrzyżowanie z Marią i św. Janem pod krzyżem*,
dyptyk, ok. 1460, Museum of Fine Arts w Bostonie

SKŁAD I ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Anna Papiernik

INDEKS

Anatol Witkowski

Praca naukowa finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019
(grant „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku”,
numer rejestracyjny: II H 13 0472 82)



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

WYDAWNICTWO NAUKOWE ATH

REDAKTOR NACZELNY: Iwona Adamiec-Wójcik

REDAKTOR DZIAŁU: Michał Kopczyk

SEKRETARZ REDAKCJI: Grzegorz Zamorowski

INSTYTUT MYŚLI JÓZEFA TISCHNERA

Bielsko-Biała – Kraków 2019

ISBN 978-83-66249-02-8, 978-83-60911-30-3

Spis treści

JÓZEF MARIA RUSZAR

Wizerunki Boga i człowieka w literaturze polskiej ostatnich stu lat 9

RADOSŁAW LIS

„Więc trwał bezbłękitnie”

Eliasz Księgi, Eliasz Leśmiana a metafizyka natchnienia 39

PAWEŁ MAJERSKI

Jak „zrozumieć wszechbyt”?

Stylizacje i modernizacje poetyckie Tytusa Czyżewskiego 81

JUSTYNA PYZIA

Poezja Bogiem przepleciona. Obraz Boga w poezji Juliana Tuwima 103

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE

„Panie, spraw, bym o Tobie miał dobre mniemanie”

Obraz Boga w poezji Józefa Wittlina 121

KATARZYNA NIESPOREK

Hymn o cierpieniu i odczuwaniu. *Ból drzewa* Józefa Wittlina 149

MONIKA STANKIEWICZ-KOPEĆ

„A nuż Pan Bóg jest w niebie i wszystko to liczy?”

Wątki i motywy religijne w poezji Jana Lechonia. Rekonesans 171

EWA GOCZAŁ

Wokół nicości, w oku nocy

Apofatyczne przedstawienia Boga w poezji Aleksandra Wata 195

MAGDALENA AMROZIEWICZ

„Twoje królestwo – to są niepokoje”. Modlitwy Władysława Sebyły 225

STANISŁAW GAWLIŃSKI

Bóg w poezji Józefa Czechowicza 255

RADOSŁAW SIOMA

„Kościół niewidzialny”

Pytania o nową religijność poezji Józefa Czechowicza 269

JOANNA KOSTUREK

„Byłeś nad ranem pełen przeznaczenia, a teraz jesteś nikim”

Niespełnienie w poezji Mieczysława Jastruna 289

MARTYNA DYMON

„Boże podnieś z twojego milczenia zasłonę...”

Rozliczenia egzystencjalne w tomie Mieczysława Jastruna *Inna wersja* 331

NATALIA STENCEL

„Mówię i wierzę”. O próbach pochwycenia Boga w słowo w poezji

Jerzego Lieberta (na przykładzie tekstów: *Veni Sancte Spiritus*,

Zmartwychwstanie [Modlitwa poety], *Moja wiara*) 345

JAKUB Z. LICHĄŃSKI

Obrazy Boga w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego,

czyli metafizyka i Gałczyński 357

MAGDALENA AMROZIEWICZ

„Czyja podstępna pasja...?”

„Boska” natura w *Kuchni mojej matki* Lucjana Szenwalda 397

KATARZYNA CIEMIERA

Apokalipsa przychodzi po cichu. Sploty relacji pomiędzy muzyką,

zagładą i obecnością Boga w *Trzech zimach* Miłosza 407

Streszczenia i słowa kluczowe 437

Biogramy 447

Abstracts and keywords 451

Notes about the Authors 461

Indeks osobowy 467

Rada Naukowa 475

Spis publikacji Biblioteki Pana Cogito 479

Table of Contents

JÓZEF MARIA RUSZAR	
Images of God and man in Polish literature of the last hundred years	9
RADOSŁAW LIS	
“Thus he stayed azurelessly.”	
Elijah of the Book, Elijah of Leśmian and the metaphysics of inspiration	39
PAWEŁ MAJERSKI	
“How to understand all-being”?	
Poetic stylizations and modernizations of Tytus Czyżewski	81
JUSTYNA PYZIA	
Poetry interwoven with God	
An image of God in the poetry of Julian Tuwim	103
KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE	
“Lord, let me have a good opinion about You.”	
An image of God in the poetry of Józef Wittlin	121
KATARZYNA NIESPOREK	
Hymn about suffering and feeling. Józef Wittlin’s <i>Pain of a tree</i>	149
MONIKA STANKIEWICZ-KOPEĆ	
“‘What if God is in heaven and he counts everything?’”	
Religious themes and motifs in the poetry of Jan Lechoń. Reconnaissance	171
EWA GOCZAŁ	
Around nothingness, in the eye of the night	
Aphatic representations of God in the poetry of Aleksander Wat	195
MAGDALENA AMROZIEWICZ	
“Your kingdom – is anxieties.” Prayers of Władysław Sebyła	225
STANISŁAW GAWLIŃSKI	
God in the poetry of Józef Czechowicz	255
RADOSŁAW SIOMA	
“The Invisible Church.”	
Questions about new religiosity of the poetry of Józef Czechowicz	269
JOANNA KOSTUREK	
“You were full of purpose in the morning, and now you are nothing.”	
Unfulfillment in the poetry of Mieczysław Jastrun	289

MARTYNA DYMON

„God, lift up the veil from your silence...” Existential settlements in *Another version*, the poetic volume by Mieczysław Jastrun 331

NATALIA STENCEL

“I speak and I believe.” On attempts to express God in words in the poetry of Jerzy Liebert (on the example of texts: *Veni Sancte Spiritus, Resurrection [Poet’s prayer], My faith*) 345

JAKUB Z. LICHĄSKI

Images of God in the works of Konstanty Ildefons Gałczyński, or metaphysics and Gałczyński 357

MAGDALENA AMROZIEWICZ

“Whose deceitful passion...?”
“Divine” nature in *My mother’s kitchen* of Lucjan Szenwald 397

KATARZYNA CIEMIERA

Apocalypse comes quietly. The tangles of relations between music, holocaust and the presence of God in *Three Winters* of Miłosz 407

Streszczenia i słowa kluczowe	437
Biogramy	447
Abstracts and keywords	451
Notes about the Authors	461
Index of names	467
Scientific Board	475
Publishing series „The Library of Mr. Cogito”	479

Józef Maria Ruszar

AKADEMIA IGNATIANUM W KRAKOWIE

Wizerunki Boga i człowieka w literaturze polskiej ostatnich stu lat

„Bóg umarł”, stwierdził Nietzsche, tworząc z dwu słów to swoje aż nadto sławetne zdanie. I dodał: „To myśmy go zabili”, w czym przejawiała się racjonalistyczna pycha, w czym można się dopatrzeć zaślepienia – niech mu Bóg wybaczy! – oświeceniowym fanatyzmem. Ale bogowie żyją w dalszym ciągu, przynajmniej niektórzy z nich. Dzieje się tak dlatego, że tamten Bóg „istniał” jako wieczny, że był lodowatym bóstwem, stworzonym, a potem unicestwionym przez rozum, bogowie natomiast „mają życie długie”, jak powiada Empedokles.

G. Colli, *Po Nietzschem*¹

Pełny opis różnorodności wyobraźni odpowiedzialnej za obrazy Boga w polskiej literaturze ostatnich stu lat jest – co oczywiste – niemożliwy. Nie tylko dlatego, że indywidualne przeżycie egzystencjalne, nawet we wspólnocie języka i kultury od stuleci judeochrześcijańskiej, musi być z natury swej zindywidualizowane, a kształt wypowiedzi różny, choćby z powodu wyznawanej poetyki. Jeszcze większy wpływ na różnorodność postaw mają zarówno burzliwe dzieje polityczne Europy, w tym dwie wojny światowe i groza totalitarnych systemów, jak i przygody intelektu powodujące radykalne zmiany mentalne, w tym stosunku do Transcendencji. Przy tak rozległym materiale możliwe są wyłącznie badania punktowe, prowadzone z troską o różnorodność przypadków, aby rozpostarty wachlarz prezentował możliwie kompletną panoramę.

Gwałtowne wydarzenia historyczne i światopoglądowe przeobrażenia w XX wieku – choć wzajemnie się warunkujące – muszą być wspomniane osobno.

¹ G. Colli, *Po Nietzschem*, tłum. i wstęp S. Kasprzysiak, Kraków 1994, s. 80.

Bóg i śmierć bliźniego

Pierwsza konstatacja dotyczy burzliwych zmian dziejowych w Europie wieku ostatniego stulecia. W porównaniu z wcześniejszymi epokami zasadniczemu przeobrażeniu uległa sytuacja człowieka w wymiarze antropologiczno-historycznym. Wcześniej, nawet w czasie zbrojnych konfliktów, mimo pospolitego okrucieństwa i powszedniej zbrodni, przynajmniej teoretycznie obowiązywała antropologia judeochrześcijańska, która nawet we wrogu nakazywała widzieć bliźniego². Postawa ta została zanegowana dopiero w XX wieku, najpierw przez scjentyzm, potem przez psychoanalizę³. Jak pisał w *Traktacie teologicznym* Czesław Miłosz:

Sześćoletni czułem grozę w kamiennym porządku świata.

Na próżno później szukałem schronienia
w kolorowych atlasach ptaków, pucułowaty kustosz
Koła Miłośników Przyrody.

Karol Darwin, niedoszły duchowny, z żalem ogłosił
swoją teorię doboru naturalnego, przewidując,
że będzie służyła teologii diabelskiej.

Ponieważ głosi ona triumf silnych i przegraną słabych,
co jest dokładnie programem diabła,
którego nazywają dlatego Księciem Tego Świata⁴.

Religijne uznanie w każdym człowieku „bliźniego swego” jest istotą przesłania Jezusa, wyrażoną w słowach, które Chrystus skierował do uczonego

² Idea bliźniego ewoluowała w judaizmie, od bardzo szerokiej (obejmowała Izraelitów i obcych mieszkających w Izraelu) po wąską w epoce Jezusa (z wyłączeniem grzeszników i Samarytan), co stało się przyczyną złośliwej przypowieści o dobrym Samarytaninie, z której wynika, że bliżnim jest każdy człowiek jako osoba stworzona na obraz i podobieństwo Boga.

³ W inny sposób idea ta negowana jest we współczesnej psychoanalizie wywodzącej się z myśli lacanowskiej, zob. A. Bielik-Robson, „*Bliźni nie istnieje*”, albo o granicach psychoanalitycznej parafrazy [w:] K. Reinhard, E. L. Santner, S. Žižek, *Bliźni*, tłum. E. Ulińska, Warszawa 2013.

⁴ C. Miłosz, *Traktat teologiczny* [w:] *Druga przestrzeń*, Kraków 2003, s. 68.

w Prawie, gdzie miłość do Jahwe i miłość do człowieka zostały zrównane (por. Łk 10,25–29; Mt 22,35–40; Mk 12,28–34). Prawnym wcieleniem tej idei były pierwsze Konwencje Genewskie (1864, 1906), nakazujące humanitarne traktowanie żołnierzy i cywilów w czasie konfliktów zbrojnych.

Pod koniec XIX wieku ideę bliźniego powoli zaczęła zastępować Darwinowska koncepcja doboru naturalnego, nazywana walką o byt, ale przeniesiona z dziedziny biologii na nauki społeczne. Odtąd, wbrew europejskiej tradycji, w dwudziestowiecznej polityce drugi człowiek przestał być „bliźnim”, a stawał się członkiem wykluczonej grupy: rasy czy klasy albo wrogiem partii i – jako taki – podlegał odczłowieczeniu. Optyka ta rozpowszechniła się zarówno w walce politycznej („walka klas”), jak i w uzasadnianiu konfliktów zbrojnych lub eksterminacji (pojęcia, takie jak: „wyższość ras”, „rasa panów”, „rasa podludzi”, „wróg klasowy”, „biełoruczka”, „kułak” i podobne). Nowość sytuacji polegała nie tylko na rozmiarach zbrodni (różnicy ilościowej, czysto arytmetycznej i częściowo wynikającej z wyrafinowanych możliwości technologicznych), ale na nieznanym wcześniej stopniu zdehumanizowania rywali i nieprzyjaciół. W społeczeństwach opanowanych przez ideologie totalitarne (komunizm, faszyzm i nazizm) oraz światopogląd naturalistyczny, oparty między innymi na deterministycznej koncepcji człowieka, nastąpiła powszechna, choć milcząca akceptacja dla śmierci, cierpienia, terroru i upokorzeń, ponieważ udało się zaszczerpić społeczeństwu antyhumanistyczną ideę odczłowieczenia wrogów.

Realne wcielenie darwinowskiej teorii w polityce nie było praktykowane równomiernie. Europa Zachodnia doświadczyła skutków totalitaryzmu głównie w czasie drugiej wojny światowej, ale nie widziała masowych mordów na taką skalę jak Europa Wschodnia, a poza tym nierówno traktowano eksterminacje, uzależniając ich potępienie od polityki i ideologii. Rewolucyjne, a potem sowieckie ludobójstwo, skalą znacznie przewyższające dokonania nazistów, było skrywane przez partyjny aparat Związku Radzieckiego oraz współpracujących z ZSRR lewicowych intelektualistów na Zachodzie, którzy zapewniali o budowaniu rajy na ziemi w ojczyźnie światowego proletariatu i krajach satelickich⁵. Wschodnioeuropejskie i polskie doświadczenia

5 Wielu zachodnich intelektualistów, w szczególności pisarzy, wydawców i dziennikarzy, było tak zwanymi agentami wpływu zwerbowanymi przez sowieckie

trwały znacznie dłużej i obejmowały zarówno zbrodnie hitlerowskie, jak komunistyczne.

Doświadczenie życia w systemach totalitarnych miało znaczący wpływ na wizję Boga i człowieka, a szczególnie koncepcję Opatrzności i Teodyceę. Zwłaszcza Holokaust spowodował poważne przebudowanie obrazu Boga, także wśród chrześcijan, a nie tylko żydów (tu istotny dla polskiej literatury jest udział polskich Żydów w literaturze II RP oraz PRL)⁶, ponieważ został podany w wątpliwość jeden z istotnych boskich atrybutów, to znaczy wszechmoc, a także wiara w Przymierze z Narodem Wybranym i w Opatrzność. Stąd na przykład gnostyckie poszukiwania Hansa Jonasa, idące w kierunku odseparowania historii od stworzenia, co pozwala na wyjaśnienie autonomii zła:

Opcja Platońska w najlepszym razie rozwiązuje problem niedoskonałości i przyrodniczej konieczności, ale nie problem zła pozytywnego, które implikuje wolność plenipotentną nawet względem jej Stwórcy; judaistyczna teologia musi się dziś zmagać z faktycznym istnieniem i powodzeniem zamierzonego zła, w znacznie większym stopniu z nim niż z plagami ślepej przyczynowości przyrodniczej – z wydarzeniem Auschwitz, a nie z trzęsieniem ziemi w Lizbonie. Tylko stworzenie

służby wywiadowcze. Te wykorzystywały rozbuchane ego, niespełnione ambicje, pragnienie zrobienia kariery oraz dawały twórcom odpowiedni zastrzyk finansowy, aby wpływać na kształtowanie zachodniej opinii publicznej, w szczególności elit (o sposobach werbunku zob. A. Orlov, *Handbook of intelligence and guerrilla warfare*, Ann Arbor 1963, s. 93–94). Między innymi dzięki tym działaniom zdołano ukryć Wielki Głód na Ukrainie z lat 30. i inne masowe zbrodnie. Moskiewski korespondent „The New York Timesa” Walter Duranty w 1932 roku otrzymał Nagrodę Pulitzera za reportaże z Rosji, w których zapewniał, że informacje o głodzie to antysowiecka propaganda, i podważał wstrząsające doniesienia brytyjskiego dziennikarza Garetha Jonesa (T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, tłum. B. Pietrzyk, Warszawa 2011, s. 69, 78). W kłamstwie wzięli udział tak prominentni twórcy i politycy, jak irlandzki pisarz George Bernard Shaw czy francuski premier Édouard Herriot. Bibliografia przedmiotowa dotycząca sowieckich operacji propagandowych jest gigantyczna – jedna z podstawowych pozycji to R. Deacon, *A history of the Russian Secret Service*, London 1972.

⁶ Obszerna literatura przedmiotu między innymi w publikacjach grantowych: A. Hajduk, *Poezja Henryka Grynberga a spór o Boga po Zagładzie – wprowadzenie* [w:] *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Kraków 2018; też, „Nie mogę przebaczyć Ci, Panie”. *Obraz Boga w poezji Henryka Grynberga* [w:] *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku. Od pokolenia wojennego do Nowej Fali*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2019.

z nicości implikuje jedność boskiej zasady oraz jej ograniczenie samej siebie, które użyczyło *miejsca* istnieniu autonomicznego świata⁷.

W Polsce po wojnie został nawet ukuty termin „pokolenie zarażone śmiercią” – tak Kazimierz Wyka nazwał grupę doświadczoną przez długotrwałe i powszechne obcowanie ze śmiercią i nieustanne nią zagrożenie⁸, co zresztą skutkowało w wojnie domowej, znieczulając na mordowanie współobywateli przez nowych okupantów i ich polskich współpracowników⁹.

7 H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2003, s. 44.

8 Termin ten stał się w pewnym momencie liczmanem, który denerwował Różewicza tak bardzo, że ostro wystąpił on przeciw temu żyjącemu własnym życiem frazesowi: „W czasie wojny i okupacji kochaliśmy życie, walczyliśmy z faszyzmem o życie i paciliśmy życiem. W samej istocie tej walki o godność człowieka, o życie, tkwił optymizm, nie pesymizm i nihilizm, o który (tak łatwo) oskarżano T. Borowskiego, i nie tylko Borowskiego”. T. Różewicz, *Proza 3*, Wrocław 2005, s. 291.

9 Światło na postawę literatów rzuca książka Jacka Trznadla, *Hańba domowa*, w której znieprawieni pisarze uczestniczący w stalinowskiej propagandzie opowiadają sami o sobie (tenże, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, wyd. 1, Paryż 1986), a szczególnie znaczenie ma sławna i zniechęcona przez dawnych stalinowców wypowiedź Zbigniewa Herberta (*Wypluć z siebie wszystko, Herbert nieznanany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 119–164). Podobny do pozycji Trznadla cykl rozmów (tym razem przeprowadzonych z naukowcami) wydała Magdalena Bajer (taż, *Bliźny po ukąszeniu*, Warszawa 2005). Zaraz po 1956 roku powstał zbiór krytycznych wypowiedzi pisarzy na temat udziału w stalinowskiej propagandzie, ale ukazał się dopiero w wolnej Polsce (*Rachunek pamięci*, oprac. P. Kądziela, wstęp M. Głowiński, Warszawa 2012). Literatura dotycząca życia i karier pisarskich w komunizmie jest stosunkowo świeżej daty i z powodu opinii (negatywnie lub pozytywnie) oceniających postawy twórców budzi spore emocje: *Kariera pisarza w PRL-u*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, K. Kościewicz, Warszawa 2014; K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Białystok 2009; też, *Konkursy literackie organizowane przez MKiS w latach 1949–1950 w świetle dokumentów archiwalnych*, „Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 1; A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004; *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, M. Lula, Warszawa 2013; *Ofiary czy współwinni. Nazizm i sowietyzm w świadomości historycznej*, red. J. Łukasiak-Mikłasz, Warszawa 1997; *PRL. Świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010; K. Rokicki, *Literaci. Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956–1970*, Warszawa 2011; B. Urbankowski, *Czerwona msza czyli uśmiech Stalina*, t. 1–2, Warszawa 1998; G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999; *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze. Literatura czasów PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2011; *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski,

Ten rodzaj przeżyć nie mógł pogodzić idei dobrego, sprawiedliwego i wszechmocnego Boga z doświadczeniem pogardy dla człowieka i jego życia, potwornego bestialstwa jednych i niewysłowionego cierpienia innych. Można powiedzieć, że w XX wieku spełnienie się prorocтва Friedricha Nietzschego nabrało charakteru ponurej groteski: nadczłowiek stał się morderczym bydłem, a „śmierć Boga” uobecniła się jako śmierć bliźniego. Dla pokoleń, które doświadczyły wojny i okupacji, intelektualne rozważania niemieckiego filozofa przyjęły realną formę koszmaru wojny totalnej, a „spór o religię, o jej rozumienie nie był tylko sporem o Boga, Jego istnienie czy istotę, lecz także o człowieka i jego miejsce we wszechświecie”¹⁰.

Filozofia religii traktuje obraz Boga łącznie z obrazem człowieka, stąd – oczywisty dla niej – związek obu wizerunków nie jest zaskoczeniem. Postawa ta znajduje swoje uobecnienie również w badaniach literaturoznawczych, ponieważ zawarta w dziełach literackich immanentna teologia ściśle współlistnieje z jakąś antropologią. Nic więc dziwnego, że przemiany samooceny człowieka wpływały na rozumienie Boga (i Transcendencji lub Absolutu jako filozoficznego kształtu boskości) oraz wzajemnego stosunku Boga i człowieka. Jak w innych epokach, tak i w wieku XX łatwo przenoszono międzyludzkie relacje na stosunki Bóg – człowiek, wydaje się bowiem niemal pewne, że antropologia jest jednym z kluczy do teologii.

Warszawa 2010; S. Jankowiak, *Rozliczenie z socrealizmem – VII Zjazd ZLP*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2002, nr 10; *O kulturze w PRL z Jerzym Eislerem i Ryszardem Terleckim rozmawia Barbara Polak*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2002, nr 10; D. Jarosz, *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000; J. Błażejowska, *Czołowy oddział pracowników kultury*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2011, nr 3. Do najobszerniejszych książek, które tłumaczą bądź usprawiedliwiają zaangażowanie pisarzy w komunizm, należą: A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006; M. Wojtczak, *Wielką i mniejszą literą. Literatura i polityka w pierwszym ćwierćwieczu PRL*, Warszawa 2014. Od kilku lat pojawiają się opracowania dotyczące poszczególnych autorów i ich twórczości z tego okresu, na przykład: A. Zarzycka, *Rewolucja Szymborskiej 1945–1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Poznań 2010; *Raporty dyplomatyczne Czesława Miłosza 1945–1950*, red. M. Morzycka-Markowska, Warszawa 2013.

¹⁰ J. A. Kłoczowski, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, cz. II, Kraków 2018, s. 12.

Charakterystyczny pod tym względem jest nie tylko wpływ doświadczenia masowych mordów, ale ogólnej wizji stechnicyzowanej cywilizacji uznawanej za przyczynę duchowej śmierci człowieka, jak w wierszu Tadeusza Różewicza, który pozornie mówi tylko o mentalnych przeobrażeniach dusz artystycznych, ale przecież dotyczy wizji człowieka, jego samozrozumienia:

Rembrandt Velásquez
no tak oni wierzyli w zmartwychwstanie
ciała oni się modlili przed malowaniem
a my gramy
sztuka współczesna stała się grą
od czasów Picassa wszyscy gramy
lepiej gorzej

czy widziałeś rysunek Dürera
dłonie złożone do modlitwy
oczywiście pili jedli mordowali
gwałcili i torturowali
ale wierzyli w ciała zmartwychwstanie
w żywot wieczny

(*Francis Bacon czyli Diego Velásquez na fotelu dentystycznym*)¹¹

Historia XX stulecia uznana została za katastrofę. Nieważna jest sama literacka nazwa – „czas marny” (Friedrich Hölderlin), „ziemia jałowa” (T.S. Eliot), „ziemia Ulro” (Czesław Miłosz za Williamem Blakiem) czy „śmieciowy świat” (Tadeusz Różewicz) – istotne jest samo traktowanie natury i siebie jako elementu produkcji. W polskiej literaturze końca ubiegłego wieku największą karierę zdobył literacki termin „recycling” wprowadzony przez Tadeusza Różewicza. Jak pisze Joanna Adamowska:

Recycling jest pojmowany przez poetę „na sposób Heideggerowski” – nie jako jedna z pożytecznych, ekologicznych metod ochrony środowiska naturalnego, lecz jako przejaw nowoczesnej woli mocy, jako forma techniczno-naukowego rozumienia świata w kategoriach użyteczności *Bestand*¹². Rzeczywistością opisywaną przez autora *Niepokoju* rządzi Heideggerowski „ze-staw” – rodzaj poznania

¹¹ T. Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 7–8.

¹² J. Young, *Heidegger, filozofia, nazizm*, tłum. H. Szłapka, Warszawa–Wrocław 2000, s. 175–178, 193.

kwestionujący autonomię rzeczy, „niepozwalający bytom być”, sprawiający, że zarówno natura, jak i sam człowiek podlegają uprzedmiotowieniu. Nowoczesna technika – w przeciwieństwie do starożytnej *techné*, służącej samoujawnieniu się tego, „co już obecne”, będącej „przyzwoleniem na nadejście”, „powołaniem do bycia” – dąży przede wszystkim do eksploatacji przyrody w celu osiągnięcia praktycznych korzyści: w horyzoncie „ze-stawu” rzeka „odslania się jedynie jako źródło energii”, las jest wyłącznie dostarczycielem drewna, a człowiek staje się „materiałem (zasobem) ludzkim”¹³.

Zwłaszcza eksploatacja użytecznych „zasobów ludzkich” w postaci dwudziestowiecznego niewolnictwa (łagry i lagry), a nawet przetwarzanie „odpadków ludzkich”, wpłynęły na samopostrzeganie i samorozumienie siebie przez człowieka XX wieku, a tym samym na ewolucję obrazu Boga w twórczości literackiej. A że ewolucja dziejów współczesnych ma charakter dynamiczny, a czasami wręcz rewolucyjny – tempo następujących po sobie obrazów Boga jest oszałamiające. Nic więc dziwnego, że są to wyobrażenia nieprzystające do siebie i trudno znaleźć jakieś elementy ciągłości.

Po „śmierci Boga”

Poza historią w XX wieku zasadniczo zmieniła się filozofia, a jej umownym punktem zwrotnym są poglądy Friedricha Nietzschego, którego radykalna wizja zburzyła wszelkie dotychczasowe fundamenty europejskiej filozofii¹⁴. Nietzsche przekonał europejskie elity intelektualne, że nie istnieje świat poza widzialnym, a jego wszelkie metafizyczne fundamenty są ułudą. Ogłoszone czy raczej zdiagnozowane przez filozofa nadejście epoki nihilizmu należało zarazem rozumieć jako kres

¹³ J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 112–113. Autorka przywołuje znaną wypowiedź Martina Heideggera *Pytanie o technikę*, tłum. K. Wolicki [w:] tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, red. K. Michalski, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977.

¹⁴ Był to w rzeczywistości proces dłuższy, a nawet samo pojęcie nie należy do Nietzschego – o „śmierci Boga” pierwszy pisał Georg W.F. Hegel, w zaniku religijnie rozumianej transcendencji widząc szanse dla uwolnienia filozofii od religii. Zob. tegoż, *Wykłady z filozofii religii*, t. 1, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2006, s. 18.

wartości najwyższych, takich jak całość, sens czy cel¹⁵. Nie dość na tym. Absolutna immanencja tego świata (który można przecież pojąć dzięki nauce) została zakwestionowana dzięki podważeniu wiary w skuteczność form naszego racjonalnego poznania, a następnym krokiem było zakwestionowanie realności rzeczy i kategorii, takich jak ruch, jedność i pozostałe pojęcia wypracowane przez europejską filozofię. Skoro również warunki naszego poznania zostały podważone w swej obiektywności, to i radykalizm sceptycyzmu osiągnął maksimum w tak zwanym mocnym nihilizmie, rozumianym jako utrata wartości absolutnych¹⁶. Ostatnim – logicznie – krokiem była likwidacja samego podmiotu jako „podmiotu twardego”.

„Przewrót nietzscheański” rozumiany jest jako koniec platońsko-chrześcijańskiej wizji świata, co najdobitniej sformułował Martin Heidegger¹⁷. W literaturze przełomu XIX i XX wieku obawa przed

¹⁵ M. Januszkiewicz, badacz współczesnego nihilizmu (w rozdziale *Nihilizm i nowoczesność* [w:] tegoż, *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka*, Poznań 2017), przytacza najważniejsze formuły, które rządzą współczesnym myśleniem europejskim, a które uważa za równoważne. Są to: „Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu, a to co święte desakralizuje się” (K. Marks), „Bóg umarł” (F. Nietzsche), „Jeżeli Boga nie ma, to wszystko wolno” (F. Dostojewski), „Odczarowanie świata” (M. Weber). Wspomniany badacz, przywołując opinie takich myślicieli, jak Gilles Deleuze czy Karl Jaspers, twierdzi, że słowa Nietzschego nie mają charakteru spekulatywnego (nie chcą objawić ostatecznej prawdy o istnieniu bądź nieistnieniu Boga), ale mają charakter „dramatyczny” i objawiają stan ducha nowoczesności (zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1998, s. 162 i nn.; K. Jaspers, *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, tłum. D. Stroińska, Warszawa 1997, s. 194 i nn.). Na temat różnych form nihilizmu zob. T. Gadacz sp, *Myślenie z wnętrza nihilizmu*, „Znak” 1994, nr 6, https://opoka.org.pl/biblioteka/F/FH/z_wnetrza_nihilizmu.html [dostęp: 12.02.2019]; V. Possenti, *Filozofia po nihilizmie. Spojrzenie na przyszłość filozofii*, tłum. J. Merecki, Lublin 2003).

¹⁶ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Kraków 2003, s. 11; J. Wasiewicz, *Oblicza nihilizmu. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX w.*, Wrocław 2010; M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009.

¹⁷ Heidegger powiada: „Miana w myśli Nietzschego używane są do oznaczenia świata nadzmysłowego w ogóle. Bóg to miano sfery idei i ideałów. Owa sfera tego, co nadzmysłowe, od czasu Platona, a dokładniej mówiąc, od późno-greckiej i chrześcijańskiej wykładni filozofii platońskiej, uchodzi za prawdziwy i rzeczywiście autentyczny świat. W odróżnieniu od niego świat zmysłowy jest jedynie światem,

światem bez Boga (a więc nihilistycznym) zaowocowała sławną formułą Fiodora Dostojewskiego: „Jeśli Boga nie ma, to wszystko wolno”¹⁸. Na płaszczyźnie filozofii i socjologii zwrot ów skutkował tak zwanym odczarowaniem świata i obserwacją realnej sekularyzacji społecznej i kulturowej, o jakiej marzyli racjoniści ateści od czasów oświecenia¹⁹. Zmaganie się polskiej literatury z kwestią Boga przez cały wiek XX odbywało się w „odczarowanym świecie” i do dziś jest próbą znalezienia jakiegoś *modus vivendi* między zrjonalizowaną kulturą (europejską cywilizacją) a przecuciem *sacrum*, oszalałymi możliwościami techniki a pierwiastkiem irracjonalnym w człowieku, rozbiem świata a marzeniem o rzeczywistości rozumianej jako sensowna całość²⁰, o której braku z taką brutalną perfekcją pisał Max Weber:

zmiennym i dlatego czysto pozornym i nierzeczywistym. [...] Słowa znaczą: świat nadmysłowy utracił swą skutkującą siłę; nie daje żadnego życia”. M. Heidegger, *Powiedzenie Nietzschego „Bóg umarł”*, tłum. K. Wolicki [w:] tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997, s. 177.

¹⁸ Poniekąd odpowiedzią na to antynihilistyczne stanowisko była próba zbudowania etyki nihilistycznej przez Jeana-Paula Sartre’a. Tenże, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kielbasa i in., Kraków 2007.

¹⁹ Szerzej na ten temat pisze J. A. Kłoczowski w rozdziale *Max Weber przygotowuje postsekularyzm* [w:] tegoż, *U źródeł nowoczesnego myślenia...*, s. 31–40.

²⁰ Metodologia badań literackich usiłuje ustalić zasadnicze sposoby postępowania z tekstami podejmującymi zagadnienie *sacrum* w literaturze, a także ustalić normy i reguły takiego postępowania, por.: K. Dybciak, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005; H. G. Frankfurt, *O prawdzie*, tłum. H. Janowska, Krosno 2008; W. Gutowski, *Wśród szczytów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994; *Interpretacja kerygmaticzna. Doświadczenia – re-wizje – perspektywy*, red. J. Borowski, E. Fiała, I. Piekarski, Lublin 2014; M. Jasińska-Wojtkowska, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003; M. Maciejewski, „*ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991; H. R. Niebuhr, *Chrystus a kultura*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996; P. Nowaczyński, *Z historii i teorii badań nad literaturą religijną* [w:] tegoż, *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004; *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983; S. Sawicki, *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1978; D. Siwicka, *Surowe oko kerymatu*. „Teksty Drugie” 1992, nr 3; I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, oprac. O. Sieradzka, Warszawa 1988; *Potrzeba sacrum. Literatura polska okresu PRL-u*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, W. Felski, Lublin 2012; Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska – Jankowski – Twardowski*, Lublin 1992; Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze*

Wzrastająca intelektualizacja i racjonalizacja nie oznacza zatem wzrostu powszechnej wiedzy o warunkach życiowych, którym podlegamy. Oznacza ona coś innego: wiedzę o tym, albo wiarę w to, że gdyby tylko człowiek tego chciał, to mógłby w każdej chwili przekonać się, że nie ma żadnych tajemniczych, nieobliczalnych mocy, które by w naszym życiu odgrywały jakąś rolę, ale wszystkie rzeczy można w zasadzie opanować przez kalkulację²¹.

Weber nie pozostawiał złudzeń co do przedmiotu poznawanego przez rozum praktyczny, „kalkulujący”, „interesowny”. Co dają nauki szczegółowe? Władzę. Ale jest pewne, że niczego nie mogą powiedzieć o sensie świata i o tym, jaki jest skutek ich dokonania:

Oznacza to jednak odczarowanie świata. Nie jesteśmy już jak dzicy, którzy w takie moce wierzyli i sięgali do magicznych środków, by duchy te opanować lub przebłagać. Rolę tę spełniają dziś techniczne środki i kalkulacja. To właśnie oznacza przede wszystkim intelektualizacja jako taka. Czy jednak ów proces odczarowywania dokonujący się od tysiącleci w kulturze zachodniej i w ogóle ów „postęp”, którego nauka stanowi organiczną część i siłę napędową, posiada jakikolwiek sens wykraczający poza dziedzinę tego, co czysto praktyczne i techniczne?²²

Pogrzebanie metafizyki i zamknięcie filozoficznego namysłu w absolutnej immanencji świata powoduje, że jednym z największych problemów egzystencjalnych stała się bezsensowność nie tyle życia, co śmierci. Na wiele lat przed pojawieniem się egzystencjalistów Max Weber pisał:

Człowiek cywilizowany [...], wprzęgnięty w proces ciągłego wzbogacania cywilizacji własną myślą, wiedzą i problemami, może być wprawdzie zmęczony życiem, ale nie jest go syty. [...] A skoro śmierć jest pozbawiona sensu, pozbawiona jest go również cywilizacja jako taka, która właśnie przez swoją bezsensowną postępowość odciska na życiu piętno bezsensowności²³.

Usunięcie metafizycznego gruntu przez wpływowych filozofów XX wieku nie przerwało jednak namysłu nad istotą religii i stosunkiem człowieka do Transcendencji. Podczas seminariów w ramach grantu *Obrazy Boga* kwestię podjął Jan Andrzej Kłoczowski:

XX wieku. *Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001; Z. Zarębianka, *Czytanie sacrum*, Kraków 2008

²¹ M. Weber, *Nauka jako zawód i powołanie (Wissenschaft als Beruf)*, tłum. P. Dybel [w:] Z. Krasnodębski, *Max Weber*, Warszawa 1999, s. 206.

²² Tamże.

²³ Tamże.

Czym jednak jest religia w swej istocie? Czy wystarczy przywołać słowo „Bóg”, aby sprawa stała się oczywista? Krytyczny człowiek nowożytnej Europy zaczął podważać to przekonanie. Skoro religia oznacza więź pomiędzy Bogiem a człowiekiem, to przedmiotem debaty na jej temat staje się nie tylko istnienie Boga (niejednokrotnie kwestionowane przez przedstawicieli nauki), ale także sam człowiek. Jeżeli Boga nie ma, to człowiek religijny jest człowiekiem zagubionym, mylnie szukającym w Bogu spełnienia sensu swojego życia. Czy religia jest platonizmem dla prostaczków, jak głosił Friedrich Nietzsche? Czy uwaga Karola Marksa o „opium ludu”, udręczonego wyzyskiem i tęsknie wyglądającego sprawiedliwości niebiańskiej, była trafna? A może religia w obecnej postaci jest tylko pozostałością archaicznych kultów, przy pomocy których nasi przodkowie starali się zażegnać lęk, jaki rodziła w nich świadomość śmierci?²⁴

Projektowana samowystarczalność świata i człowieka wyzwolonego z oków religii i metafizyki – „absolutna immanencja” – doprowadziły do „terryzmu”, jak książdź Józef Tischner nazwał zamknięcie się człowieka w wymiarze ziemskiej nadziei: „Terryzm wiąże całą nadzieję świata z doczesnością i domaga się od niego zgody na scenę jako jego ostateczność. Jest ślepy na przygodność, metaforyczność, względny charakter sceny [czyli świata – J.M.R.]”²⁵. Terryzm to także połączenie władzy racjonalistycznego rozumu (dostrzegającego wyłącznie to, co powszechne, policzalne i abstrakcyjne) oraz techniki umożliwiającej bezgraniczne eksploatowanie przyrody, co doprowadziło do jednopłaszczyznowej wizji świata i niezhierarchizowanej nadziei.

Filozoficzne aporie, na które natrafia myśl pozbawiona Boga, a właściwie Absolutu, doprowadziła do kryzysu oświeceniowego światopoglądu i wykształcenia się postmodernizmu²⁶. To, co od lat było jasne dla poetów („Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość. / To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia”)²⁷, spotkało się z zainteresowaniem filozofów.

²⁴ J.A. Kłoczowski, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii...*, s. 11.

²⁵ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 358.

²⁶ Por. *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb. i oprac. R. Nycz, Kraków 1997.

²⁷ C. Miłosz, *Traktat teologiczny...*, s. 63.

Postsekularyzm

Wiek xx nie potwierdził tezy Auguste'a Comte'a, który dla dziejów ludzkości przewidział trzy etapy: magiczny, metafizyczny i naukowy²⁸. Wiek sekularyzacji (w czym główną rolę należy przypisać cywilizacji europejskiej) nie spełnił pokładanych w nim oświeceniowych nadziei, co doprowadziło do rozwinięcia myśli postsekularnej. Sam termin wprowadził do filozofii Jean-François Lyotard w 1979 roku (*La Condition post-moderne*)²⁹, ale odejście od ducha scjentyzmu, a nawet marksistowskiej utopii społecznej nie stanowi zasadniczego wyznacznika tego pojęcia. Ruch nie jest ani konsekwentny, ani jednolity i chyba jedynie optymistyczna idea nieustannego postępu została definitywnie porzucona. Jak różnorodne może być samorozumienie postsekularystów, świadczy książka pod redakcją Piotra Bogaleckiego i Aliny Mitek-Dziemby *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*³⁰. Opisując zjawisko, Michał Januskiewicz konstatuje:

O postsekularyzmie mówić można, jak wiadomo, z różnych perspektyw światopoglądowych, np. chrześcijańskiej, szeroko pojmowanych religii monoteistycznych, New Age i innych rozmaitych sekt; refleksję postsekularną podejmują filozofowie będący zdeklarowanymi ateistami (jak Alain Badiou, Richard Rorty, Jean-Luc Nancy czy Slavoj Žižek) bądź podejmujący „autorskie” projekty filozoficzne, jak postsekularyzm judaistyczny (i antychrześcijański zarazem) proponowany przez Agatę Bielik-Robson. [...]

Przez postsekularyzm rozumiem zjawisko nierozzerwalnie związane z zachodnią kulturą nowoczesną, w obrębie której pojawia się potrzeba i pragnienie przemyślenia na nowo i krytycznie konsekwencji wynikających dla tej kultury z faktu jej sekularyzacji. Innymi słowy: postsekularyzm nie jest czymś, co chronologicznie następuje po sekularyzmie (przedrostek „post-” jest tu mylący), ale pewną tendencją, która ujawnia się w obrębie zsekularyzowanej kultury Zachodu. Oznacza to zarazem, że postsekularyzmu nie należy też postrzegać

²⁸ Trójkowa „fazowość” naszej cywilizacji ma od czasów Hegla niesłychane powodzenie, dość wspomnieć postmodernistyczne wizje (epoka przednowoczesna, nowoczesna i ponowoczesna) czy pogląd Johna Caputa, który mówi o epoce sakralnej, sekularyzacji i postsekularnej.

²⁹ J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

³⁰ *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.

po prostu jako „powrotu religii”, choć – nie da się ukryć – sformułowanie to brzmi efektywnie. Odnosiłoby się ono jednak do pewnego aspektu refleksji postsekularnej. Postsekularyzmu nie należałoby także utożsamiać z wszelką współczesną refleksją o tematyce teologicznej czy religijnej (np. socjologia religii, filozofia religii), ale tylko z tą jej częścią, która dotyczy namysłu nad duchowością zachodniego świata nowoczesnego³¹.

Naiwna wiara spadkobierców oświecenia, że religia zniknie w sensie socjologicznym, a także jako potrzeba duchowa „człowieka racjonalnego”, została zdemistyfikowana przez rzeczywistość. Leszek Kołakowski – o czym przypomina w swym eseju Januszkiewicz – jako jeden z pierwszych nie tylko zwrócił uwagę na falsyfikację tezy o sekularyzmie, ale poza jej wymiarem socjologicznym i psychologicznym zaproponował trzecie rozumienie sekularyzacji: zatarcie granicy między *sacrum* i *profanum*, które prowadzi – także intelektualnie – w ślepy zaułek:

Kiedy sens sakralny ulatuje z kultury, sens *tout court* ulatuje także. Razem z zanikiem *sacrum*, które narzucało granice doskonalenia *profanum*, upowszechniać się musi jedno z najniebezpieczniejszych złudzeń naszej cywilizacji: złudzenie, iż przekształcenia życia ludzkiego nie znają barier, że społeczeństwo jest „w zasadzie” doskonale plastyczne i że plastyczność tę i tę zdolność do doskonalenia kwestionować, to przeczyć całkowitej autonomii człowieka, a więc samego człowieka zanegować. Złudzenie to jest nie tylko szaleńcze, ale wiedzie do rozpacz³².

W polskiej nauce szczególnie głośna jest wersja postgnostycka. W autopromocyjnym samookreśleniu postsekularyzm należy do najnowszych zdobyczy myśli filozoficznej:

W dzisiejszej awangardzie humanistycznej toczy się wielka walka między zwolennikami „absolutnej immanencji”, która nie dopuszcza w myśleniu o świecie jakiegokolwiek transcendentnej hipotezy, a rzecznikami „immanencji wzbogaconej”, która chciałaby móc pamiętać o instancji transcendentnej, choćby w postaci śladowej. Pierwsza linia pozostaje wierna nowoczesnemu ideałowi sekularyzacji, chcącemu wygnać ze świata wszelkie pozostałości wiary religijnej jako, słowami Kanta, „zależności od obcego duchowego kierownictwa”, które nie pozwala się

³¹ M. Januszkiewicz, *O postsekularyzmie z perspektywy hermeneutycznej* [w:] *Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, red. M. Ciesielski, K. Szewczyk-Haake, Kraków 2018, s. 14.

³² L. Kołakowski, *Odwet sacrum w kulturze świeckiej* [w:] tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1983, s. 172.

ustanowić człowiekowi jako w pełni dojrzały i autonomiczny podmiot³³. Ta druga zaś wyrasta z kontestacji tego ideału, coraz silniej przekonana, że sama konstytucja jednostki wolnej i podmiotowej jest w jakiś sposób pochodna od religijnej normy sformułowanej tylko na gruncie judeochrześcijaństwa. [...] Dla jednych religia to przeszkoda na drodze do wyzwolenia – dla drugih religia, choć szczególnie pojeźta, to gwarant, że człowiek nadal będzie do wyzwolenia dążyć³⁴.

Stanowisko Bielik-Robson (a raczej całego nurtu) nie pozostawia chrześcijanom żadnych złudzeń, że zostaną zaakceptowani, ponieważ „nie każda postać religii budzi sympatię i zainteresowanie postsekularystów”, a jedynie „nowoczesna”, czyli „kooperująca z oświeceniem”³⁵.

Bielik-Robson chyba jednak zdaje sobie sprawę z niewielkiej atrakcyjności i trudnej akceptacji tak spreparowanej religii, skoro powołuje się na niewielkie zainteresowanie jej seminarium poświęconego postsekularyzmowi. Ateiści – według jej sprawozdania – nie rozumieją, po co jeszcze filozofia ma się zajmować religią, skoro sprawa została definitywnie zamknięta, a studenci „wyznań normatywnych” (chodzi chyba po prostu o studentów wierzących?) nie potrafią się znaleźć w proponowanej przez postsekularystów formule religijności: „Twierdzą, że jest to religia nieistniejąca, filozoficznie spreparowana, a na dodatek instrumentalnie wykorzystywana przez myśl nowoczesną”³⁶. Wydaje się, że wypowiedź autorki dowodzi niezrozumienia, czym dla wierzących jest religia, skoro dziwi ją taka reakcja i dla własnego komfortu psychicznego upraszcza sobie zadanie, sądząc, że jest to wynik bezmyślności wierzących, którzy przeżywają „szok poznawczy, kiedy naraz wyuczony na katechizmie student odkrywa, że religia to coś więcej niż

33 I. Kant, *Co to jest oświecenie?*, tłum. A. Landman [w:] tegoż, *Przypuszczalny początek ludzkiej historii i inne pisma historiograficzne*, Toruń 1995, s. 53.

34 *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Warszawa 2013, s. 6. W tym miejscu trzeba dodać, że pierwsza grupa to na przykład Friedrich Nietzsche, a później Gilles Deleuze, a do drugiej Bielik-Robson zalicza takich myślicieli, jak Jürgen Habermas (tenże, *Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 2005) oraz Slavoj Žižek (tenże, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, tłum. M. Kropiwnicki, Warszawa 2009).

35 Określenie Habermasa: A. Bielik-Robson, *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł* [w:] *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Warszawa 2013, s. 6–7.

36 Tamże, s. 7.

tylko archaiczny zestaw dogmatów – że to także wielka metafizyczna spekulacja³⁷. Pomińmy obraźliwe kategorie, w jakich człowieka wierzącego ujmuje redaktorka *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*, ale postulat, aby człowiek religijny miał z jakichś powodów przyjmować *a priori*, że Bóg jego wiary musi być rozważany (albo powinien być pojmowany) jako ktoś „w postaci śladowej, widmowej, zaprzeszłej”, a więc *Deus absconditus* (Bóg nieobecny) lub *Deus otiosus* (Bóg, który się wycofał), jest raczej kuriozalny. Przecież to właśnie jego wiara – jeśli jest mocna, trwała i głęboka – ma być sprzeciwem wobec idei Boga „niechcianego, zepchniętego w nieważność, schowanego do lamusa – typowego Boga epoki nowożytnej”³⁸. A właśnie element „misyjności”, wpisany w religię, kłóci się z „misyjnością” postsekularystów, którzy według omawianych teorii sądzą, że jedyna dziś „autentyczna” religijność jest gnostycka (cokolwiek znaczy ta definicja)³⁹.

Nieufność wobec intencji Bielik-Robson budzi też fakt, że przywołując tradycje krytyki religii, powołuje się na Kanta, który przecież próbował – w myśl ideałów swojej epoki – znaleźć racjonalne jądro „religii naturalnej” i przeciwstawić się wojnom religijnym, natomiast pomija teorie i działania uczniów Georga W.F. Hegla, zwłaszcza marksistów, którzy nie tylko wypracowali pojęcie „opium ludu” (a następnie „opium dla ludu”), a uczyniwszy religii zarzut świadomego oszustwa, przeszli w ZSRR do czynów, czyli masowych mordów „funkcjonariuszy kultu” – jak nazywano kler i aktywnych wiernych. Co się zaś tyczy „kooperacji z oświeceniem”, to warto pamiętać, że pierwsze nowożytne ludobójstwo w Europie miało miejsce w Wandei, gdzie katolików wymordowała armia Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Autorka zaś sugeruje, że obecne odejście od sekularyzmu do postsekularyzmu odbywa się za sprawą współczesnych marksistów⁴⁰, nie wspominając o żadnych zaszczytach historycznych.

Przy wszystkich możliwych zastrzeżeniach wobec postsekularnych dociekań obserwacja wskazująca, że religia ani głód wiary nie zamarły

³⁷ Tamże, s. 7.

³⁸ Tamże, s. 8.

³⁹ Tamże, s. 9.

⁴⁰ Bohaterem jest na przykład Slavoj Žižek, autor między innymi książki *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, tłum. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006.

wraz z postępowaniem, jest objawem postępu w myśli sekularnej. Czy postnowoczesność stanowi kolejne zagrożenie, czy raczej szansę dla namysłu nad religią, to kwestia sporna. Optymistą w tym względzie jest na przykład wspomniany już Michał Januszkiewicz⁴¹.

Bóg i Absolut

Wielka literatura, jak każda wielka sztuka, objawia sens naszej egzystencji. W tym znaczeniu poezja jest działalnością na poły religijną, nawet jeśli powstaje poza religią, wbrew utwardzonym ścieżkom religijnych wyobrażeń, poza intelektualnym opracowaniem pojawiającym się w dogmatach albo na szerokich oceanach metafizycznego lub mistycznego myślenia. Oczywiście, istnieje też pisarstwo rozrywkowe, tak jak tworzy się sztukę konsumpcyjną, służącą do prostego uprzyjemnienia życia, zabicia czasu, do zabawy lub rozweselenia. Jednak ta użytkowa wersja, służąca rozrywce, choć bywa cenna i pożyteczna, może usuwać zmęczenie i organizować chwile wytchnienia, nie stanowi o wielkości literatury.

Wielcy poeci dysponują ową niezwykłą możliwością zaproszenia nas do świata własnej walki o poznanie sensu życia – bitwy o zawsze niepewnym i nieostatecznym wyniku. Prawdę mówiąc, ich szanse na zwycięstwo – to znaczy absolutne porozumienie – są niewielkie, także ze względu na niemożliwą jasność przekazu. Paradoks polega na tym, że wielka precyzja poetyckich obrazów, właśnie przez swoją ogromną pojemność jest trudna do ogarnięcia, a poddana różnym interpretacjom i nieporozumieniom, często wprowadza zamęt – tym większy i mocniejszy, im bardziej otchłanny przekaz znajduje w metaforze. Inaczej mówiąc, szansa na nieporozumienie wzrasta wraz z głębią przekazu i jego doniosłością. Dzieje interpretacji ważnych utworów są dowodem na tę tezę. Poeta jest jak Apollo, o którego wieszczaniu Heraklit powiada: „Pan, którego wyrocznia znajduje się w Delfach, nie mówi i nie ukrywa, a tylko daje znak”⁴².

⁴¹ M. Januszkiewicz, *O postsekularyzmie...*, s. 13–34.

⁴² Heraklit, B 93 [w:] W. Heinrich, *Zarys historii filozofii*, t. I: *Filozofia grecka*, Warszawa 1925.

Analizując poszczególne utwory literackie oraz postawy twórców, warto pamiętać, że polscy poeci nie wychowywali się w jakiejś nieokreślonej religii ani nie odczuwali „niejasnej transcendencji”, ale zostali ukształtowani głównie przez katolicyzm (rzadziej protestantyzm lub prawosławie), który oferuje spójną, skomplikowaną i bogatą tradycję symboliczną, formującą wyobraźnię, emocje, a także intelekt, albo wyszli z kultury jeszcze starszej, bo judaistycznej, przez wieki obecnej w polskiej kulturze. Zróżnicowany wewnętrznie, ale jednak spójny judeochrześcijański fundament – nawet jeśli konkretny autor fascynował się metafizyką Dalekiego Wschodu albo New Age – tak czy inaczej stanowi główny punkt kulturowego odniesienia polskiej literatury⁴³.

Fakt urodzenia i wzrastania w kulturze przesiąkniętej duchem judeochrześcijańskim powoduje, że wiara nie jest kwestią niedoskonałej wiedzy czy też niepewnego domysłu – jak traktuje ją myśl sekularna i postsekularna – ale sprawą *zawierzenia*, a Bóg nie jest zwornikiem intelektualnej spekulacji, czyli Absolutem, ale Osobą⁴⁴. W religii nie chodzi o epistemologię, lecz egzystencję. W Starym Testamencie „ojciec wiary” – Abraham – podejmuje ryzykowną podróż z ojczyzny w nieznaną, a nawet jest gotów zamordować własnego (upragnionego, jedyne!) syna – co jest zgorszeniem zarówno etycznym, jak intelektualnym (Rdz 12,1–4; 15,6; 21,5; 22,1–19)⁴⁵. Symbolem wiary w Nowym Testamencie jest setnik – poganin i żołnierz wojsk okupacyjnych – którego sługę Jezus uzdrawia (Łk 7,1–10), a jego słowa – „Panie nie jestem godzien” – weszły

43 Co nie znaczy, że tego rodzaju poszukiwania nie są obecne; por. szkice o twórczości Edwarda Stachury i Ryszarda Krynickiego (odpowiednie rozdziały w tomie drugim: *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku. Od pokolenia wojennego do Nowej Fali...*).

44 Od czasów oświecenia wiara rozumiana jest „racjonalnie”, czyli „epistemologicznie” jako mniemanie czy też opinia oparta na niewystarczających danych, czego przykładem może być uwaga Immanuela Kanta w *Metodologii transcendentalnej*: „Mniemanie jest uważaniem [czegoś] za prawdę ze świadomością, że jest ono niewystarczające ani podmiotowo, ani przedmiotowo. Jeżeli to uważanie za prawdę jest tylko podmiotowo wystarczające i uważa się je zarazem za niewystarczające przedmiotowo – to nazywa się wiarą”. Tenże, *Krytyka czystego rozumu*, t. 2, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957, s. 566.

45 S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972. Kwestia ofiary z Izaaka i wiary Abrahama zaprzętała myśl Kierkegaarda przez całe życie, por. W. Lowrie, *Kierkegaard*, tłum. J.A. Prokopski, Kęty 2011.

do katolickiej liturgii. Wiara biblijna jest więc osobistym i wspólnotowym zawierzeniem (Hbr 1,11) i dlatego między innymi kształtują ją okoliczności historyczne, bowiem judeochrześcijański Bóg przejawia się w dziejach człowieka. Kolejny paradoks polega na tym, że słowo „wierny” odnosi się w pierwszej kolejności do Boga⁴⁶, a dopiero wtórnie do człowieka, który najczęściej okazuje się odstępcą.

* * *

Wiara i polska literatura ostatnich stu lat

Podwójny wymiar wiary, jako aktu ludzkiego zaufania oraz łaski danej od Boga, jest istotnym problemem w dwudziestowiecznej religijności literatów. Kwestia ta powraca bez względu na to, czy zajmujemy się duchowymi przeżyciami Juliana Tuwima, Józefa Wittlina, Jana Lechonia, Aleksandra Wata, Władysława Sebyły⁴⁷ czy też wyznaniem Tadeusza Różewicza na temat niemożliwości wiary, który jednocześnie wyśmiewa swych interpretatorów nazywających go „ateistą”⁴⁸.

Poeta – w przeciwieństwie do intelektualnego konstruktora metafizycznych spekulacji – potrzebuje Osoby, do której może wołać, z którą czasami chce się spierać lub nawet oskarżać Ją o zło historii, jak bywa to w liryce Mieczysława Jastruna, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy Henryka Grynberga. W przeraźliwej samotności poeta może domagać się Głosu, jak Aleksander Wat, albo modlić się, jak to się dzieje w poezji Jerzego Lieberta i Karola Wojtyły, a nawet w późnej twórczości

⁴⁶ „On Bogiem wiernym, a nie zwodniczym, On sprawiedliwy i prawy” (Pwt 32,3–4); „Jeśli my odmawiamy wierności, On wiary dochowuje, bo nie może się zaprzeczyć siebie samego” (2 Tm 2,13).

⁴⁷ Por. odpowiednie rozdziały w tomie pierwszym *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2019.

⁴⁸ Por. J.M. Ruszar, *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Kraków 2019.

Zbigniewa Herberta⁴⁹. Raczej nie mamy do czynienia z sytuacją intelektualnego, zimnego, niezaangażowanego uczuciowo dyskursu, co wcale nie dziwi, skoro wiersze podejmują ważne kwestie egzystencjalne, a autorom nie chodzi o „rozmowę z Absolutem na migi” – jak żartobliwie wyraził się Herbert w korespondencji z Henrykiem Elzenbergiem⁵⁰ – ale o kontakt z takim rodzajem transcendencji, której ludzkie losy nie są obojętne. Bóg nie może być mniej czy bardziej konieczną hipotezą, zwornikiem koncepcji, ale elementem osobistej więzi. Tymczasem – jak powiada autor *Tropów myślenia religijnego* – Boga żywej wiary wypiera Absolut, element skończonych, zamkniętych, racjonalnych systemów, a współczesna filozofia żyje „żałobą po Bogu”⁵¹. Nic więc dziwnego, że są to wyobrażenia nieprzystające do siebie, i trudno znaleźć jakieś elementy ciągłości. Stąd też decyzja edytorska, aby prezentować twórców chronologicznie, na podstawie ich daty urodzenia, a poniekąd ich pokoleniowe doświadczenia.

W pierwszym tomie omawiane są przede wszystkim postawy poetów należących do pokoleń urodzonych na przełomie wieków, którzy swój najbardziej twórczy okres przeżyli w II Rzeczypospolitej i uczestniczyli w awangardowych lub klasycyzujących poszukiwaniach zdetro-nizowanego Boga, ale – przynajmniej do września 1939 roku – funkcjonowali w komfortowych warunkach historycznych (jak na polskie dzieje), by następnie doświadczyć końca państwowej niepodległości i liberalnego świata⁵². W tomie drugim dominuje pokolenie wojenne,

⁴⁹ Por. odpowiednie rozdziały w tomie drugim *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku. Od pokolenia wojennego do Nowej Fali...*

⁵⁰ „A przy tym wszystkim nie bardzo odpowiada mi koncepcja prywatnej religii (rozmowa z Absolutem na migi) i potrzeba mi gestu sakralnego, dymu i beku zwierząt ofiarnych”. *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg, Korespondencja*, Warszawa 2002, s. 70.

⁵¹ K. Tarnowski, *Dwie twarze teologii negatywnej: Heidegger i Lévinas (Bóg i czas)* [w:] tegoż, *Tropy myślenia religijnego*, Kraków 2009, s. 107–130.

⁵² Panorama tego okresu tylko pobieżnie uwzględniła twórczość Czesława Miłosza, którego duchowe zmagania są przedmiotem licznych analiz, przekraczających – także rozmiarami – niniejszą publikację. Wybrana bibliografia przedmiotu jest imponująca: A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż 1987; J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996; M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001; Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001; M. Bernacki, „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”.

urodzone i wychowane w wolnej Polsce, które w krótkim okresie przyspieszonego dojrzewania zostało osaczone przez totalizm hitlerowski i sowiecki, a następnie tylko sowiecki⁵³. Wyzwanie egzystencjalne nie miało sobie równych w dotychczasowej historii ani w zakresie skali moralnego i fizycznego zagrożenia, ani powagi intelektualnej i duchowej próby⁵⁴. Skutki moralnego i politycznego pęknięcia, jakie dokonało się

Szkie o twórczości Czesława Miłosza, Bielsko-Biała 2005; Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011; *Poznanwanie Miłosza 3, 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011; G. Sztukiecka, *Umrę cały. Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Warszawa 2011; J. Szymik, J. Witan, *Nie jestem stąd. O chrześcijańskim obliczu twórczości Czesława Miłosza*, Katowice 2011; Ł. Tischner, *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011; T. Garbol, *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013; A. Stankowska, „Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. *O twórczości Czesława Miłosza*, Poznań 2013; Z. Zarębianka, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć, duch(owość), wyobraźnia*, Kraków 2014; M. Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza. Próby czytania*, Kraków 2015; M. Milewska, *Czy możliwa jest jeszcze druga przestrzeń? Książki Seweryn i Don Manuel – bohaterowie Czesława Miłosza i Miguela de Unamuno na scenie epoki świeckiej*, Kraków 2015; *Miłosz. Dyskursy*, red. M. Biernacki, A. Matuszek, Bielsko-Biała 2016; K. Hoła, *Czesław Miłosz. Inspirujące pragnienie Boga*, Gdynia 2017; M. Bernacki, *Miłosz. Spotkania. Studia i rozprawy miłoszologiczne*, Bielsko-Biała 2018.

53 Panorama tego pokolenia nie uwzględnia artykułu na temat Tadeusza Różewicza, ponieważ w ramach grantu poecie poświęcona została osobna książka: J.M. Ruszar, *Mane, tekel, fares...* Poza tym sprawa stosunku Różewicza do Boga omawiana jest szeroko w wielu publikacjach, a kilka z nich zajmuje się nią szczegółowo, na przykład: D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008; M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu...*; M. Dzień, *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1–2, Bielsko-Biała 2010; G. Sztukiecka, *Umrę cały...*; P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

54 Jednym z poetów, który podjął próbę sprostania etycznemu i metafizycznemu nihilizmowi, był Zbigniew Herbert. Jego twórczość w niniejszej publikacji również została omówiona tylko w wybranych aspektach, zważywszy na sporą bibliografię przedmiotu: *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002; J.M. Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004; *Czulość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnu w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Lublin 2005; T. Garbol, „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006; D. Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008; *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red.

w latach 40. i 50., widoczne są do dzisiaj. Tom trzeci zawiera w części pierwszej szkice dotyczące kwestii obecności treści metafizycznych i religijnych w literaturze przełomu XX i XXI wieku w epoce postsekularnej, a w części drugiej autorzy podejmują refleksję nad trendami w badaniach twórczości najnowszej.

Egzystencjalna waga metafizycznych pytań obecnych w literaturze spowodowała, że wielu badaczy opracowań zwróciło uwagę na pomoc, jaką literaturoznawcy daje filozofia religii – dziedzina, która rozkwitła w dobie dwudziestowiecznej sekularyzacji. Pomocne stały się dwie publikacje Jana Andrzeja Kłoczowskiego⁵⁵ i jego seminarium prowadzone dla uczestników grantu (jesień 2016 – wiosna 2017), a także wystąpienia przygotowane przez zaproszonych gości, jak: Andrzej Gielarowski, Robert Grzywacz SJ, Krzysztof Mech, Łukasz Tischner, Adam Workowski⁵⁶, Wojciech Zalewski z kolei krótko naszkicował relacje Boga i człowieka w filozofii wybranych filozofów dwudziestowiecznych: Gabriela Marcela, Alberta Camusa, Paula Ricoëura, Karla Jaspersa oraz Martina Bubera, pomocne w badaniach literackich, ze szczególnym uwzględnieniem związków między wiarą, złem oraz koncepcją religii⁵⁷. Wybór wymienionych myślicieli nie był przypadkowy, gdyż filozofowie ci skupiają się w swojej twórczości na człowieku, kładąc akcent na doświadczenie i przeżywanie sfery religijnej, nie zaś na jej aspekt teoretyczno-objektywny, a poza tym koncepcje wszystkich tych myślicieli wykazują bliższe lub dalsze związki z literaturą.

J.M. Ruszar, Kraków 2010; G. Szczukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci...*; *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012; *Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2018.

⁵⁵ J.A. Kłoczowski, *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, Kraków 2017; tenże, *U źródeł nowoczesnego myślenia o...*

⁵⁶ A. Gielarowski, *Bóg i człowiek w filozofii Gabriela Marcela*; tenże, *Bóg filozofii Bubera, Levinasa i Henry'ego*; tenże, *Filozofia René Girarda*; R. Grzywacz SJ, *Hermeneutyka Paula Ricoëura*; M. Januszkiewicz, *Historia hermeneutyki*; tenże, *Hermeneutyka Martina Heideggera*; K. Mech, *Filozofia Paula Tillicha i Martina Heideggera*; tenże, *Martin Heidegger o Bogu i byciu*; Ł. Tischner, *Filozofia Charles'a Taylora*; A. Workowski, *Zaufanie jako troska*; tenże, *Søren Kierkegaard. Zapis wideo seminariów i wykładów* można znaleźć na: <https://bpc.org.pl/pl>.

⁵⁷ W. Zalewski, *Obrazy Boga i człowieka u wybranych filozofów dwudziestowiecznych* [w:] *Szkoda, że cię tu nie ma...*

Metodologiczny namysł⁵⁸ uwzględniał także poglądy filozofów szczególnie ważnych dla konkretnych autorów, jak Henryk Elzenberg dla postawy Zbigniewa Herberta, albo Karl Jaspers i Martin Heidegger dla twórczości Tadeusza Różewicza. Omawiane są konkretne nurty, jak na przykład filozofia dialogu, istotna dla twórczości księdza Janusza Stanisława Pasierba, myśl apofatyczna – dla poezji Aleksandra Wata – albo koncepcje przedstawicieli żydowskiej rewizji teologicznej „Boga po Holokauście”, reprezentowanych przez Richarda L. Rubensteina, Irvinga Greenberga oraz Hansa Jonasa – ważne dla interpretacji wierszy Henryka Grynberga. Różnorodność metodologiczna (chodziło raczej o uznanie prymatu świadomości metodologicznej nad metodologią normatywną) związana została z wątkami obecnymi w twórczości omawianych autorów, ale badacze nie stronią również od przytaczania przydatnych teorii, jak kontekstualizm konstruktywistyczny Stevena T. Katza, antropologia w myśli Reného Girarda czy *Literaturtheologie* w niemieckich badaniach relacji między literaturą a religią. Przypomniano również metody tradycyjne, jak krytykę archetypowo-mitograficzną Northopa Frye’a oraz krytykę kerygmatyczną i jej twórcę Mariana Maciejewskiego (w kontekście tak zwanej lubelskiej szkoły badania *sacrum* w literaturze). Ważny nurt postsekularyzmu znalazł odbicie w pokonferencyjnym tomie *Szkoda, że cię tu nie ma*⁵⁹ oraz opracowaniu Jana Andrzeja Kłoczowskiego OP, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii*⁶⁰.

Przedstawiając trzynomowe pokłosie badań prowadzonych w ramach grantu „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku”, pragnę zwrócić uwagę na fakt, że nie jest to dzieło jedyne. Rezultatem prac – nie licząc wystąpień na konferencjach organizowanych poza tym grantem – jest dziewięć tomów, w których przedstawiono badania uczestników grantu oraz zaproszonych gości.

⁵⁸ *Widziałem Go...*

⁵⁹ *Szkoda, że cię tu nie ma...*

⁶⁰ J.A. Kłoczowski, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii...*

Biblioteka Pana Cogito

Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku

- Januszkiewicz M., *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- Kłoczowski J.A., *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów, cz. I*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- Kłoczowski J.A., *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii. Szkice z filozofii religii dla humanistów, cz. II*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, red. M. Ciesielski, K. Szewczyk-Haake, Instytut Myśli Józefa Tischnera – JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- Ruszar J.M., *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo Naukowe ATH, Kraków 2019.
- Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo Naukowe ATH, Kraków 2019.
- Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pokolenia wojennego do Nowej Fali*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo Naukowe ATH, Kraków 2019.
- Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przełom XX i XXI wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo Naukowe ATH, Kraków 2019.

Bibliografia

- Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.
- Antoniuk M., *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza. Próby czytania*, Kraków 2015.

- Bajer M., *Blizny po ukąszeniu*, Warszawa 2005.
- Bernacki M., *Miłosz. Spotkania. Studia i rozprawy mitoszologiczne*, Bielsko-Biała 2018.
- Bernacki M., „Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005.
- Bikont A., Szczęsna J., *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006.
- Błażejowska J., *Czołowy oddział pracowników kultury*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2011, nr 3.
- Budrowska K., *Konkursy literackie organizowane przez MKiS w latach 1949–1950 w świetle dokumentów archiwalnych*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 1.
- Budrowska K., *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Białyсток 2009.
- Colli G., *Po Nietzschem*, tłum. i wstęp S. Kasprzyśiak, Kraków 1994.
- Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Lublin 2005.
- Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.
- Deacon R., *A history of the Russian Secret Service*, London 1972.
- Deleuze G., *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1998.
- Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Warszawa 2013.
- Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.
- Dybczak K., *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.
- Dzień M., *Człowiek w perspektywie eschatologicznej w poezji Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Studium analityczno-interpretacyjne*, t. 1–2, Bielsko-Biała 2010.
- Frankfurt H.G., *O prawdzie*, tłum. H. Jankowska, Krosno 2008.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Paryż 1987.
- Gadacz T.SP, *Myslenie z wnętrza nihilizmu*, „Znak” 1994, nr 6, opoka.org.pl/biblioteka/F/FH/z_wnetrza_nihilizmu.html [dostęp: 12.02.2019].
- Garbol T., „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.
- Garbol T., *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013.

- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Habermas J., *Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 2005.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, red. K. Michalski, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977.
- Heidegger M., *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997.
- Heinrich W., *Zarys historii filozofii*, t. 1: *Filozofia grecka*, Warszawa 1925.
- Hegel G.W.F., *Wykłady z filozofii religii*, t. 1, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2006.
- Herbert. *Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002.
- Hoła K., *Czesław Miłosz. Inspirujące pragnienie Boga*, Gdynia 2017.
- Interpretacja kerygmaticzna. Doświadczenia – re-wizje – perspektywy*, red. J. Borowski, E. Fiała, I. Piekarski, Lublin 2014.
- Jankowiak S., *Rozliczenie z socrealizmem – VII Zjazd ZLP*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2002, nr 10.
- Januszkiewicz M., *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009.
- Januszkiewicz M., *O postsekularyzmie z perspektywy hermeneutycznej* [w:] *Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, red. M. Ciesielski, K. Szewczyk-Haake, Kraków 2018.
- Januszkiewicz M., *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka*, Poznań 2017.
- Jarosz D., *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000.
- Jasińska-Wojtkowska M., *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003.
- Jaspers K., *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, tłum. D. Strońska, Warszawa 1997.
- Jonas H., *Idea Boga po Auschwitz*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2003.
- Kariera pisarza w PRL-u*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, K. Kościwicz, Warszawa 2014.
- Kant I., *Co to jest oświecenie?*, tłum. A. Landman [w:] tegoż, *Przypuszczalny początek ludzkiej historii i inne pisma historiograficzne*, Toruń 1995.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. 2, tłum. R. Ingarden, Warszawa 1957.
- Każmierczyk Z., *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.

- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972.
- Kołąkowski L., *Odwet sacrum w kulturze świeckiej* [w:] tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1983.
- Krajewski A., *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004.
- Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, M. Lula, Warszawa 2013.
- Lowrie W., *Kierkegaard*, tłum. J.A. Prokopski, Kęty 2011.
- Liotard J.F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
- Maciejewski M., „*ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991.
- Między nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Milewska M., *Czy możliwa jest jeszcze druga przestrzeń? Książd Seweryn i Don Manuel – bohaterowie Czesława Miłosza i Miguela de Unamuno na scenie epoki świeckiej*, Kraków 2015.
- Miłosz C., *Traktat teologiczny* [w:] *Druga przestrzeń*, Kraków 2003.
- Miłosz. Dyskursy*, red. M. Biernacki, A. Matuszek, Bielsko-Biała 2016.
- Niebuhr H.R., *Chrystus a kultura*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996.
- Nietzsche F., *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Kraków 2003.
- Nie powinien przysyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2018.
- Nowaczyński P., *Studia z literatury XX wieku*, Lublin 2004.
- O kulturze w PRL z Jerzym Eislerem i Ryszardem Terleckim rozmawia Barbara Polak*, „Biuletyn Instytutu Pamięi Narodowej” 2002, nr 10.
- Ofiary czy współwinni. Nazizm i sowietyzm w świadomości historycznej*, red. J. Łukasiak-Mikłasz, Warszawa 1997.
- Orlov A., *Handbook of intelligence and guerrilla warfare*, Ann Arbor 1963.
- Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.
- Possenti V., *Filozofia po nihilizmie. Spojrzenie na przyszłość filozofii*, tłum. J. Merecki, Lublin 2003.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb. i oprac. R. Nycz, Kraków 1997.

- Potrzeba sacrum. Literatura polska okresu PRL-u*, red. M. Ołdakowska-Kufflowa, W. Felski, Lublin 2012.
- PRL. Świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010.
- Poznanwanie Miłosza 3, 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011.
- Rachunek pamięci*, oprac. P. Kądziała, wstęp M. Głowiński, Warszawa 2012.
- Raporty dyplomatyczne Czesława Miłosza 1945–1950*, red. M. Morzycka-Markowska, Warszawa 2013.
- Reinhard K., Santner E.L., Žižek S., *Bliźni*, tłum. E. Ulińska, Warszawa 2013.
- Rokicki K., *Literaci. Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956–1970*, Warszawa 2011.
- Różewicz T., *Proza 3*, Wrocław 2005.
- Różewicz T., *zawsze fragment*, Wrocław 1996.
- Ruszar J.M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.
- Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983.
- Sartre J.P., *Byt i nicłość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, tłum. J. Kiełbasa i in., Kraków 2007.
- Sawicki S., *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1978.
- Siwicka D., *Surowe oko kerygmatu*, „Teksty Drugie” 1992, nr 3.
- Sławińska I., *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, oprac. O. Sieradzka, Warszawa 1988.
- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Snyder T., *Skrwaawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, tłum. B. Pietrzyk, Warszawa 2011.
- Stankowska A., „*Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. O twórczości Czesława Miłosza, Poznań 2013.
- Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008.
- Sztukiecka G., *Umrę cały. Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Warszawa 2011.
- Szymik J., *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996.
- Szymik J., Witan J., *Nie jestem stąd. O chrześcijańskim obliczu twórczości Czesława Miłosza*, Katowice 2011.

- Tarnowski K., *Tropy myślenia religijnego*, Kraków 2009.
- Tischner J., *Myślenie według wartości*, Kraków 1982.
- Tischner Ł., *Miłosz w krainie odczarowanej*, Gdańsk 2011.
- Tischner Ł., *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.
- Trznadel J., *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Paryż 1986.
- Urbankowski B., *Czerwona msza czyli uśmiech Stalina*, t. 1–2, Warszawa 1998.
- Young J., *Heidegger, filozofia, nazizm*, tłum. H. Szlapka, Warszawa–Wrocław 2000.
- Wasiewicz J., *Oblicza nihilizmu. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX w.*, Wrocław 2010.
- Weber M., *Nauka jako zawód i powołanie (Wissenschaft als Beruf)*, tłum. P. Dybel [w:] Z. Krasnodębski, *Max Weber*, Warszawa 1999.
- Wojtczak M., *Wielką i mniejszą literą. Literatura i polityka w pierwszym ćwierćwieczu PRL*, Warszawa 2014.
- Wołowicz G., *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999.
- Wypluć z siebie wszystko, Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.
- Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze. Literatura czasów PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków 2011.
- Zarębianka Z., *Czytanie sacrum*, Kraków 2008.
- Zarębianka Z., *Poezja wymiaru sanctum. Kamińska – Jankowski – Twardowski*, Lublin 1992.
- Zarębianka Z., *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywiczyńskich do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001.
- Zarębianka Z., *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć, duch(owość), wyobraźnia*, Kraków 2014.
- Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010.
- Zarzycka A., *Revolucja Szymborskiej 1945–1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Poznań 2010.
- Zawistowska-Toczek D., *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008.
- Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg, Korespondencja*, Warszawa 2002.
- Žižek S., *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, tłum. M. Kropiwnicki, Warszawa 2009.
- Žižek S., *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, tłum. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006.

Radosław Lis

UNIwersYTET Jagielloński

„Więc trwał bezbłękitnie”

Eliasz Księgi, Eliasz Leśmiana a metafizyka natchnienia

I jest tu owa cisza błękitna, ostatnia,
Z tych, co jeszcze na uśmiech zdobywać się mogą

Bolesław Leśmian, *Metafizyka*

To fascynujące i w żadnym razie niepomniejszające indywidualności twórczej wyobraźni, jak wiele nawiązań i paralelizmów względem tradycji interpretacji biblijnych i teozofii mistycznych w religiach Księgi można odnaleźć w imaginariu Bolesława Leśmiana. Nie może tu być mowy o umniejszeniu, ponieważ jest dokładnie przeciwnie, wyobraźnia ukazuje swój prawdziwie czynny, aktywny wymiar, ożywiając biblijną i legendarną postać wraz z całym spektrum jej oświeleń oraz pośrednicząc między światem powstania i recepcji dzieła poetyckiego, czyli naszym światem i nami samymi, a *mundus imaginalis* tradycji religijnych. Co więcej, jeżeli jest to postać taka jak Eliasz, to mamy u Leśmiana do czynienia z aktualizacją samego archetypu Wyobraźni.

Tematyka fascynuje tym bardziej, że kontekst odczytania twórczości autora *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* pod względem obecności wspomnianych wątków, a konkretnie mistyki żydowskiej, w bogatej literaturze leśmianologicznej został przedłożony do badań dopiero raz, o ile mi wiadomo, w poświęconej tematowi publikacji, przez Annę Czabanowską-Wróbel¹. Gwoli dalszego rozświetlenia tego kontekstu chciałbym zaproponować tutaj interpretację jednego z utworów Leśmiana,

¹ A. Czabanowska-Wróbel, „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny!”: mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 3, s. 85–101. Szkic ten –

poematu *Eliasz*, stanowiącego poetycką rekonstrukcję wniebowstąpienia biblijnego proroka, które z wzięcia do nieba przeistacza się w świadomie podejmowaną wyprawę poza domenę ontologii, tego, co „jest”. Na potrzeby niniejszego tekstu przypomnijmy w tym miejscu cały poemat:

Wziął go wicher i uniósł na ognistym wozie.
Leciał rozzuchwalony w powietrzu i grozie,
Płaszcz swój zrzucił na ziemię, by z wyżyn rozstania
Płaszczem ziemi dosięgnąć na znak pożegnania.

I odtąd już go nigdy na ziemi nie było.

Wszechświat stał mu się błędną wokół bezmogiłą.
Ledwo skrzyć się nadążył rozbłyskaniec boży,
By światłem zmuskać stada zdziczałych bezdroży.
W twarz go były obłoków wzburzone jaśminy,
Wóz miotał w byle wieczność ognia rozprószyny,
A on patrzył w to tylko, co w dal się rozwidnia,
I górując – dołując, mknął, jak śród białydnia!
Jęczała Nieskończoność, kół miazdżona złością,
A gwiazdy rozpaczały nad Nieskończonością!

Zezem spojrział na Wenus, w jej śmigłe zaświaty,
Gdzie gęstwili się do lotu ptak żywcem liściaty,
Co zaledwo się różnił od dębów i sosen
I tą właśnie różnicą leciał w sen-pierwosen.
Prażywilnych wybroczyn leśne ustoiny
Wywiały czad istnienia w pobliza męt siny,
I mroki, woń ożywczą wężąc bezrozumnie,
Zaroily się wokół wroniście i tłumnie.
A prorok przetarł oczy i przynaglił biegu.

Rozpędzony na zawsze w tę noc bez noclegu
Saturn, niebem zdyszany, dniał w nurtach ciemnoty
I biegł ścieżką domyślną – niepochwycień złoty.
I Jowisz jak tęczowa przewinał się plucha,
I Neptun jak cienista przemknął zawierucha, –
A wóz boży, płomienie rozchżywszy czujne,
Minął słońca podwójne i słońca potrójne

zmieniony i uzupełniony – wszedł następnie do książki tejsze, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 295–324.

I brnął w gąszcz, gdzie z nicością zmieszane na poły,
Włóczą się niedowcieleń pelzliwe męcioły.

Tu właśnie samo z siebie wyłonione Śnisko,
Mgłami się ocierając o wieczność pobliską,
Lęgło w chorym przezroczu jadowitą chatę
Z oknami rozwartymi na śmierci poświęcie,
A niczyje i nikim nie będące ciało
Do jej progów omylnym łbem się przyśniwało,
By wygoić ich kurzem od dołu do góry
Rozjątrzoną bezdomność chciwej szczęścia skóry.

Tu tkwiły włóczyzmory, w swym konaniu zwinne,
Pstrocinami złych ślepi migotliwie czynne,
Strawione zaraźliwym liszajem niebytu,
A łase na ułomną podobiznę świtu...
Tu mgławice dłużyły rąk wyludę białą
W schłon próżni, gdzie się dotąd nic jeszcze nie stało –
Strzęp świata zdruzgotanego na prochy w przestworzu,
Bławatkował zadumą o świetlącym zbożu...

Ale prorok, w tęsknoty zapodziany trudzie,
Nie zważał na to rojne w niebiosach bezludzie
Upojony tchem mgławic, zwycięsko rozpędny,
Wsparty o krawędź wozu, a sam – nadkrawędny
Ścigał bezkres i piersią czuł radość pościgu.
A gwiazdy, drobniejące za nim w okamigu,
I światy, co we wprawnym kołują obłędzie,
I to życie, co pragnie trwać zawsze i wszędzie,
I ziemskiego pobytu krzątliwa śródzielność,
Świat i zaświat i dusza – śmierć i nieśmiertelność –
Wszystko zbladło, zmarniało w wyzycznym wspomnieniu.
Jak sen, co śnić się nie chce, a śni się wbrew chceniu.

A właśnie uwikłany w czepliwym obłoku
Trup anioła przelatał z bielmem śmierci w oku.
Dziwny zdał się w pobliżu ogrom tego ciała
I małość pustej śmierci, co w nim wciąż małała.
Skrzydłami się w pozgonny żal nad sobą śnieżył,
Co raz wyżej ulatał – co raz wyżej nie żył!

Stąd już blisko do Boga! Już Eliasz zobaczył,
Jak Bóg smugą świetlistą w chmurze się zaznaczył.

Oczom była dostępna tej Smugi połowa,
 Resztę, blednąc, zgadywał, a Bóg rzekł te słowa:
 „Chcę ci wyznać to, czego nie wyznam nikomu.
 Świat mój mija się ze mną! Źle mi w moim domu!
 Mogłem niegdyś przymusić nicość jeszcze młodą
 Do uśmiechu w mrok inny! Mrok nie był przeszkodą...
 Gdybym dał inny rozkaz, innych snów narzędzie,
 Czy byłoby inaczej, niż jest i niż będzie?...”

„Śniłem o tym – rzekł prorok. I posłuszny słowu –
 Śniłem” – powtórzył ciszej, a Bóg mówił znowu:
 „Życiem tworzył! Tak, właśnie! Nieodparte życie!
 Na gwiazdach, na dnie jezior, na pagórach szczycie,
 W lwich paszczekach, w kłach węzów i w snu pozawzroczach,
 W jamach krecich, w łzach ludzkich, i w wargach i w oczach,
 Nawet w miazgach padliny, w tumanach bez treści
 Jeszcze coś się mociuje, krząta i szeleści!
 Cóżem jeszcze mógł czynić? Jaką wybrać drogę?
 To – wszystko. Twór skończony. Nic nad to nie mogę!”

I głos rozległ się echem i zamilkł niebawem.
 Eliasz głosu Bożego słuchał mimopławem,
 Ale biegu nie zwalniał. „Smugo! – szepnął – Smugo!
 Niech Cię z chmur tym imieniem wygarniam niedługo,
 Nim zgaśniesz!... A gdy zgaśniesz, znowu powiem: Boże!
 Nie wiem, gdzie Twoje brzegi, a gdzie moje morze?
 Lecz wiem, żem policzony pomiędzy Twe ptaki:
 Chcę lecieć w Twoją przyszłość! O, daj mi lot taki!”

Zaiskrzyła się Smuga – i mrok bez oporu
 Przyjął skrę... Coś błysnęło w pamięciach przestworu,
 Lecz nastała ta cisza, co nic nie pamięta.
 Słychać było, jak czas się po gwiazdach wałęta...
 I rzekł Bóg: „Chciałbym ciebie zachować zazdrośnie
 Mym niebiosom. – Spójrz! Wszechświat ma się już ku wiośnie!”

Eliasz z wozu wynurzył swą pierś i urwiście
 Zwiśł nad głębią i dłonie w przód rozwiął, jak liście,
 I tak trwał, niby nagła mroków urosłina,
 Co pnączem swego ciała w bezmiary się wspina,
 I wargami zmacawszy chłód gwiezdnych przezroczy,
 Do Boga wzwyż i na wprost mówił w cztery oczy:
 „Tak, mogło być inaczej! Słowa śmiesznie złote
 Dla zbłagania ciemności! Chcę iść w tę Innotę,

Chcę być tam, gdzieś nie bywa! Chcę walczyć sam na sam!
 Niech czuję, że zwyciężam, lub wiem, że wygasam!
 Chcę wzburzoną swobodą przekroczyć mą dołę!
 Puść mnie tam – w bezbożyznę! Puść – na wolną wolę!
 Postronь wszystko, co było! Nie poskąp mi lotu!
 Już – z Tobą!... Już – bez Ciebie!... Nie żądaj powrotu!”
 Smuga zgasła, i Eliasz wziął jej Zmrok na zgodę.
 Wiatr pobruździł głąb nieba, jak jeziorną wodę,
 A on pędził na oślep i Zgasłą ominął.
 Wolny, Bogu zbytyczny – sam teraz popłynął
 Wyżej i niebezpieczniej w ten zmierzch ponadniebny,
 Gdzie już nie ma stworzenia i Bóg – niepotrzebny!

Wszechświat skończył się... W oczach, niby gwiazd utrata,
 Utkwiła mu ta nagła skończoność wszechświata.
 Zmógł się z lotem ostatnią swych pragnień beżsiłą.

I odtąd już go nigdy w wszechświecie nie było.

Wóz się zachwiał. Skry jego, niby ślepie wilcze,
 Lśniły, przejrzawszy na wskroś zamysły tubylcze.
 I spełniło się... Eliasz czuł przez jedną chwilę,
 Że spełniło się właśnie... I czuł tylko tyle...
 Pochłonęła go drętwa i pilna Ciszczyna.
 Wiedział, że Bóg – daleko, – że nic mu nie wyzna.
 Dreszcz lęku w nim zanikał raz jeszcze – raz jeszcze –
 I wstrząsnęły nim obce ciała przeciwdreszcze.
 Czekał, do jakich mroków pierś chętną dołoni?
 Rozwarł oczy... Czas oczu minął niepochwytanie!
 Już nie było błękitu, więc trwał bezbłękitnie.
 Dróg nie było, więc drogi na pewno nie zmylił,
 I z wozu gasnącego w bezświat się wychylił,
 By stwierdzić jasnowidztwem ostatniego tchnienia
 Możliwość innej jawy, niż jawa Istnienia!²

Obecność nicości to jeden z najważniejszych tematów w poezji Leśmiana³. Problem istnienia nicości, czy może pozytywnego nie-istnie-

² B. Leśmian, *Eliasz* [w:] *Poezje*, Warszawa 1995, s. 339–343.

³ Żadne ze znanych mi opracowań twórczości Leśmiana – poza „magiczną wyspą” na oceanie leśmianologii, *Poezją niemożliwą* Tymoteusza Karpowicza, którą wolno chyba nazwać „matrycą i centryfugą interpretacyjną” w tej materii – w tym

nia, przedstawia się podobnie do zagadki istnienia ciemności z Księgi Rodzaju (Rdz 1,2), w której przypadku my, jako istoty już będące i rozumiejące-w-istnieniu, nie możemy mieć jasności, czy traktować ją w kategoriach braku w ogóle, czy „jawy innej niż jawa istnienia” – na przykład jako jawiącej się Bogu przed stworzeniem, jawy „czegoś” oczekującego na uformowanie przez Boga (Iz 45,7). Należy też podkreślić, że o ile akt istnienia o różnych stopniach⁴ rzeczywistości w metafizyce Leśmiana oznacza życie, to możliwości również charakteryzują się tu własnym, analogicznym do istnienia-życia, sposobem występowania i rozgrywania. Celnie dostrzegła to Marzena Woźniak-Łabieniec w swoich badaniach „«ontologii» nicości” Leśmiana:

Zauważmy [...], iż Eliaz stwierdza: „jasnowidztwem ostatniego tchnienia” nie inną jawę, a jedynie jej „możliwość”, gotowość do zaistnienia. Posługując się terminologią Stagiryty, należałoby stwierdzić, iż „inna jawa niż jawa istnienia” jest możliwością w bycie, którego momentem aktualnym jest wszechświat. Podstawą jej poznania nie są zmysły, lecz prorocza przepowiednia⁵.

Z kolei Michał Paweł Markowski, w książce poświęconej twórczości Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza i Stanisława Ignacego

żadne z opracowań i analiz cytowanych dalej w artykule nie unika poświęcenia większej uwagi *explicite* zagadnieniu nicości. Pozwolę sobie w tym miejscu odesłać czytelnika tylko do jednej z takich prac, w której Marzena Woźniak-Łabieniec rekapitułuje – i podejmuje – główne dokonania w dziedzinie „nihilologicznej” badań nad Leśmianem: *taż*, *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, t. 1, s. 55–80.

4 „Byt rozumiany jest przez Leśmiana jako teren o różnym stopniu zagęszczenia istnienia, zagęszczenia życia” i „przechodzi w nicość”, jak pisał Cezary Rowiński, a „stopniowość” jest w ogóle „[c]echą charakterystyczną wszystkich najważniejszych kategorii filozoficznych Leśmiana”. Tenże, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 120–121.

5 M. Woźniak-Łabieniec, *Leśmianowska „ontologia”...*, s. 58. Ta sama autorka, w artykule poświęconym poematowi *Eliaz*, podtrzymuje istotne rozróżnienie w obrębie Leśmianowskiej metafizyki, wskazane przez Władysława Stróżewskiego, na nicość immanentną bytowi i transcendentną nicość, ewokowaną przez Leśmiana, przede wszystkim w *Eliazu*, jako „jawa inna niż jawa istnienia”. Zob. W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana* [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 228. Zdaniem Marzeny Woźniak-Łabieniec „*Eliaz* [...] to jedyny utwór Leśmiana, w którym pojawia się nicość tego rodzaju”. M. Woźniak-Łabieniec, *Lot ku nicości. „Eliaz” [w:] Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000, s. 97.

Witkiewicza, tak pisał o krążeniu odbywającym się pomiędzy tymi dwoma biegunami istnienia „ze świata w zaświat i z zaświata do świata” (gdzie zaświat jest „równoznaczny z nicością”) w uniwersum Leśmiana:

Pierwszy ruch opisany jest w poemacie *Elias*, w którym tytułowy prorok zostaje na „wozie bożym” porwany przez wicher w zaświat [...]. Okazuje się rychło, że zaświat nie jest pustką, lecz przepełniony jest „niedowcieniami”, czyli istnieniami jedynie potencjalnymi, które by być, musiałyby się wcielić. To właśnie jest drugi kierunek ruchu w Leśmianowskim świecie. Przejście z zaświata w świat dokonuje się dzięki wcieleniu, ale też dokonuje się dzięki rozmaitym wysłannikom zaświata (anioły, zmarli), którzy nawiedzają świat niepokojąco blisko położony zaświata⁶.

„Nicość”, jak czytamy nieco dalej,

jest dla Leśmiana czystą potencjalnością, pierwotnym miejscem, w którym mogą pojawić się i ucieleścić rzeczy [...]. Ta czysta potencjalność jest lepsza i ważniejsza od samego bytu, albowiem nie zamyka wiecznego procesu tworzenia. [...] Dlatego świat, który jest w ciągłym ruchu, u Leśmiana musi się nicestwić, czyli ujawniać w sobie czystą potencjalność⁷.

A zatem, jak rozpoznawano w interpretacjach poezji Leśmiana (by ograniczyć się tutaj do przytoczenia dwóch z nich), możliwości charakteryzuje swoiste przed-istnienie, a ta ich potencjalność łączy się u poety z pojęciem nicości.

W poniższej analizie spróbuję jednak wykazać, że w metafizyce *Eliasa* rysuje się ważka różnica, która jest inaczej niż w zacytowanych właśnie rozważaniach pomyślana. Chodzi tym razem o różnicę pomiędzy możliwościami występującymi w „jawie istnienia” (w poemacie przedstawione na przykład jako „mroki”) a ich latentną (utajoną) postacią w stanie „nicości”, czyli w stanie wirtualnej pełni, „jawy innej niż jawa istnienia”. Wirtualnej „jawy innej” – gdyż obejmującej pełnię utajonych możliwości, a zatem wszelkie różnice, które dopiero mogą zaistnieć i wystąpić w „jawie istnienia” w postaci tego, co możliwe, czyli możliwości do zaktualizowania, w odróżnieniu od tego, co

⁶ M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 122–123. Wyróżnienia w oryginale.

⁷ Tamże, s. 126–127.

niemożliwe. Jak zobaczymy, przed-istnienie, podobnie jak istnienie, jest u Leśmiana stopniowalne zgodnie z poziomem aktualizacji bądź dezaktualizacji bytów w „jawie istnienia”. Aktualizacja przebiega w kierunku istnienia-życia i wyobrażana jest jako powstawanie przez zagęszczanie (czego główny opis znajdziemy w części poematu dotyczącej przedplanetarnego planu Wenus), dezaktualizacja natomiast zorientowana jest w kierunku istnienia-śmierci i wyobrażona zostaje jako stadia rozkładu (pozaplanetarny plan, „samo z siebie wyłonione śnisko”). Ostatnie stadium rozkładu to zarazem ostatnie rubieże „jawy istnienia”; dalej może nastąpić tylko wyjście (bądź powrót) poza „jawę istnienia” i w tym sensie długi proces umierania w obrębie „jawy istnienia” jest częścią procesu wirtualizacji istnienia, podobnie jak proces powstawania jest częścią procesu zaistnienia tego, co wirtualne. Mówiąc najkrócej, krwiobieg metafizyczny Leśmianowskiego świata niejako obejmuje trzy sfery: po pierwsze, świata aktualnego, po drugie, tego, co potencjalne, możliwości podlegających aktualizacji bądź dezaktualizacji, i po trzecie, źródłową, jak się wydaje, dla właśnie wymienionych, sferę tego, co wirtualne, a zarazem wieczne (gdzie aktualizacja i dezaktualizacja nie obowiązuje).

W Leśmianowskiej rzeczywistości „jawy istnienia” oba procesy – powstawania i rozkładu – są symultaniczne i wyobrażane w mitopoetyckich konfiguracjach jako odwieczni antagoniści. Aktualizacja związana jest z pozytywnym aspektem nicości, stanem wirtualności utajonych możliwości, podczas gdy dezaktualizacja i wirtualizacja – z nicości aspektem negatywnym (przynajmniej z punktu widzenia „jawy istnienia”!), unicestwiającym. Przy czym, rzecz istotna, o obu tych aspektach można mówić dopiero od momentu stwórczego zainicjowania „jawy istnienia”, czyli od momentu, kiedy nicość stała się tą „inną” od istnienia. Problematyka Leśmianowskiej nicości ma podwójny, mityczno-teozoficzny i filozoficzny, kontekst, a pokazanie tego jest kolejnym celem prezentowanej tu interpretacji poematu *Eliasz*. Przyjdzie nam sięgnąć zarówno do podań, przekazywanych w obrębie judaizmu, w tym mistyki żydowskiej, jak też – w pewnej bardzo istotnej kwestii – do mistyki mużmańskiej, dotyczących tytułowego proroka oraz do koncepcji Henriego Bergsona, którego można uznać za filozoficznego patrona Leśmiana⁸.

⁸ Różne aspekty tego filozoficznego powinowactwa potwierdzili w swoich badaniach między innymi Jan Błoński (tenże, *Bergson a program poetycki Leśmiana* [w:]

Samego Eliasza można określić mianem patrona mistyki żydowskiej, a w szczególności kabały. Jak pisze Aharon Wiener, autor monografii poświęconej postaci Eliasza w tradycji żydowskiej:

Historia talmudyczna i dodania z Zohar [*Sefer ha-Zohar*] wyraźnie wskazują na początek i rozwój tradycji, która postrzega r. Szymona jako twórcę żydowskiej mistyki na bazie udzielonego mu objawienia Eliasza („Gilju Elijahu”)⁹.

Przez wieki *Gilju Elijahu* miało stawać się udziałem kolejnych i niezliczonych mistyków (w tym najśłynniejszych, jak rabini: Izaak Luria, Chaim Vital, Mojżesz Kordowero oraz Israel Baal Szem Tow), przy czym zawsze wiązało się to z dialogiem przy aktywnym udziale obydwu stron. W literaturze Mistyki Merkawy i He(j)chalot (pałaców), na przykład, pojawiły się z kolei instrukcje wyjaśniające, „jak przygotować się do wstąpienia do «niebiańskich pałaców»” („powinien on [adept] włożyć głowę pomiędzy swoje kolana, jak Eliasz na górze Karmel, kiedy modlił się w medytacji o deszcz”)¹⁰.

Był zarazem Eliasz tym, który zwyciężył śmierć. Zgodnie z pewnymi podaniami (zawartymi w *Zohar-Hadasz*), przytaczanymi przez Louisa Ginzberga w jego monumentalnym zbiorze legend żydowskich, zanim Eliasz wstąpił do nieba, pokonał w walce anioła śmierci i gotów był go zniszczyć, gdyby nie interwencja Boga¹¹. Taką miał posiadać moc ów prorok, którego wyjątkowość próbowano tłumaczyć (w Zohar, jak i w *Pardes rimonim* Mojżesza Kordowera) pochodzeniem nie od prochu

Studia o Leśmianie, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971), Michał Głowiński (tenże, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 29–30, 105–110, 339 i nn.), Marian Stala (tenże, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 85–90 i nn.).

⁹ A. Wiener, *The prophet Elijah in the development of Judaism*, London–Boston 1978, s. 8r; tłum. R.L. (jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia w niniejszym artykule pochodzą od autora). Zob. na ten temat także: G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Warszawa 2014, s. 32–36.

¹⁰ A. Wiener, *The prophet...*, s. 82. Por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007, s. 63.

¹¹ Zob. L. Ginzberg, *Legends of the Jews*, trans. H. Szold, P. Radin, Philadelphia, 2003, s. 995–996. Dzieło Ginzberga (z 1913 roku) obejmuje szczegółowy opis źródeł przytaczanych w nim podań.

ziemi, a drzewa życia¹² czy też jego pierwotnie anielską naturą¹³. Na tej walce zresztą nie zakończył się zatarg Eliasza i Anioła Śmierci ani też się od niej nie zaczął. Jeszcze przed swoim przeniesieniem Eliasz miał wskresić syna wdowy, u której znalazł schronienie (1 Krl 17,19–23), a po przeniesieniu wielokrotnie pomagał radą tym, po których miała nadejść śmierć¹⁴. Jak utrzymuje jedno z podań, w Dzień Sądu Eliasz zgładzi Sammaela (anioła śmierci, symbolizującego też inklinację do zła)¹⁵.

Eliasza Leśmiana poznajemy w momencie, kiedy opuszcza ziemię, porwany przez „wicher” i uniesiony „na ognistym wozie” (scena w całości stanowi bezpośrednie nawiązanie do 2 Krl 2,11¹⁶), ale nie wiemy, czy dzieje się to w sposób całkowicie dla niego niespodziewany. Wydaje się, że świadomy zamiar powzięty zostanie w poemacie dużo później, dopiero po rozmowie Eliasza z Bogiem, kiedy bohater zdecyduje się kontynuować lot w nieznaną. Wtedy też zniknie z Wszechświata, najpierw jednak przestaje być w świecie ziemskim, jak czytamy, „i od-tąd już go nigdy na ziemi nie było”. Jest to parafraza słów biblijnych z Rdz 5,24¹⁷, które odnoszą się do postaci Henocha, podobnie za życia wziętego do nieba¹⁸. Można by przypuszczać, że tymi słowami zamyka Leśmian przed Eliaszem drogę powrotną, bo czy może zaistnieć jeszcze raz to, co istnieć przestało? Również dla uczonych żydowskich tożsamość Eliasza powracającego stanowiła temat do dyskusji. Jednak

¹² Zob. A. Wiener, *The prophet...*, s. 91; zob. też *Elijah* [w:] *Encyclopaedia Judaica*, t. 6, red. F. Skolnik, M. Berenbaum, Macmillan 2007, s. 334.

¹³ Zob. L. Ginzberg, *Legends...*, s. 996.

¹⁴ Zob. tamże, s. 1016–1017.

¹⁵ Zob. L. Ginzberg, *Legends...*, s. 306, przyp. 275.

¹⁶ „[...] oto [zjawił się] wóz ognisty wraz z rumakami ognistymi i rozdzielił obydwóch [Eliasza i jego ucznia – R.L.]; a Eliasz wśród wichru wstąpił do niebios”. Cytaty z Pisma Świętego w niniejszym artykule pochodzą, jeżeli nie wskazano inaczej, z Biblii Tysiąclecia, wyd. v popr., Poznań 2009.

¹⁷ Por.: przekład w Biblii Tysiąclecia („Żył więc Henoch w przyjaźni z Bogiem, a następnie znikł, bo zabrał go Bóg”) z innymi, na przykład: „I tak postępował Chanoch z Bogiem, a nie było go, bo zabrał go Bóg” (przekład Izaaka Cyłkowa); „I chodził Chanoch z Bogiem. I nie było go [więcej], bo wziął go Bóg” (Księga Rodzaju (Bereszit), wyd. v, Edycja Tora Pardes Lauder, Kraków 2009); „i nie było go więcej” (Biblia Gdańska i Biblia Warszawska).

¹⁸ W różnych tradycjach żydowskiej egzegezy istniało dziewięć takich postaci.

przenicowany Eliasza Leśmiana, zredukowany do świadomego „ostatniego tchnienia”¹⁹, dotarł tam, gdzie nie dotarł żaden człowiek, a *de facto* żadne istnienie, a przeto do żadnego „tam” i żadnego „gdzie”, ale do „nigdzie”, określanego przez poetę jako „jawa inna niż jawa istnienia”. A zatem, mówiąc krótko, zaistniał w samym nigdzie. Czytelnik Leśmiana przyzwyczajony jest do mierzenia się z takimi paradoksami.

Opuszczając świat, Eliasza Leśmiana odrzuca płaszcz „na znak pożegnania” ziemi, co również jest nawiązaniem do tekstu biblijnego (2 Krl 2,13–14), zgodnie z którym prorok przekazał²⁰ swój płaszcz uczniowi, Elizeuszowi (Eliszy). Ogień rydwanu nie zagraża Eliaszowi, ale ujawnia swój proteuszowy, to znaczy zmiennokształtny aspekt. Podobnie było w przypadku wniebowstąpienia Henocha, który miał spłonąć, nie umierając, a przemieniając się w najwyższego anioła, Metatrona (Eliasza wedle tego podania stał się aniołem Sandalfonem)²¹. Eliasza Leśmiana, tak jak Eliasza w większości podań, nie przestaje być Eliaszem; przemiana (lub zamiana) dotyczy ciała niesionego przez ognisty rydwan:

Ledwo skrzyć się nadążył rozbłyskaniec boży,
By światłem zmuskać stada zdziczałych bezdroży.

¹⁹ W redakcji pierwotnej (z „Pamiętnika Warszawskiego”) ostatnie wersy *Eliasz* wydają się mówić coś zgoła innego (zob. na ten temat: M. Woźniak-Łabieniec, *Lot...*, s. 91–92). Czy podróż Eliasza miałaby się zakończyć jednak w „jawie istnienia, a więc, w wersji pierwotnej, „tu – gdzie brak już tchnienia”? Czy może owo „tu” znaczy już „tam”? Tak czy inaczej, w niniejszym artykule podstawą analiz jest wersja ostateczna poematu podkreślająca wychylenie, *ergo* pośrednie upozycjonowanie (*ergo*: pośrednictwo) Eliasza, o czym poniżej.

²⁰ Ściśle mówiąc, z tekstu 2 Krl dowiadujemy się, że Elizeusz prosi Eliasz o to, aby „dwie części” jego „ducha” „przeszły” na niego (2 Krl 2,9). Chwilę wcześniej Eliasza uderzeniem zwiniętym płaszczem rozdzielił wody, „w obydwie strony”, aby mogli przejść „po suchym łożysku” (2,8). Odpowiedź Eliasza jest następująca: „Jeżeli mnie ujrzysz, jak wzięty będę od ciebie, spełni się twoje życzenie; jeżeli zaś nie [ujrzysz], nie spełni się” (2,10). Po odejściu Eliasza Elizeusz: „rozdzielił swe szaty „na dwie części” (2,12), „podniósł płaszcz Eliasza, który spadł od niego z góry” (2,13) i „wziął płaszcz Eliasza, który spadł od niego z góry, i uderzył w wody” (2,14). „Wtedy rzekł: «Gdzie jest Pan, Bóg Eliasza?» I uderzył w wody, a one rozdzieliły się na obydwie strony. Elizeusz zaś przeszedł [środkiem]” (2,14).

²¹ Zob. A. Wiener, *The prophet...*, s. 97–98.

Eliasz skrzy się, rozbłyskuje, emanuje światło. Według księgi *Zohar*²² otrzymał ciało astralne (niebiańskie), przywdziewane na zmianę z ciałem ziemskim, jak szaty, aby mógł podróżować do niebios i z powrotem. Eliasz Leśmiana, choć opuszcza ziemię, to pozostaje wciąż we wszechświecie, który stał się dla proroka „błędną wokół bezmogiłą”. Umarł dla świata, lecz śmierć go nie zmogła, pozostaje w „bezmogile” wszechświata nie tyle „nieumarły”, co „bezmarły”, można powiedzieć, wtórując Leśmianowi.

„Stada zdziczałych bezdroży”, „byłe wieczność”, „Nieskończoność”, która „jęczała”, to określenia sugerujące, że weszliśmy wraz z Eliaszem w świat wy-obrazony, świat ideo-obrazów. Jest to wizyjny świat pośredni, w którym pojęcia – tutaj przestrzeni, wieczności i nieskończoności – przybierają symboliczne formy odpowiadające osobie i wyobraźni wizjonera. W rzeczywistości wiary religijnej (lub przynajmniej niewykluczającej nieredukowalności fenomenowi wiary) owemu pośredniemu światu, *mundus imaginalis*²³, jak przekonywająco wykazywał filozof-orientalista Henry Corbin, odpowiada w człowieku „organ” Wyobraźni Czynnej, która jest, źródłowo, Wyobraźnią Stwórczą. W różnych tradycjach islamu (zwłaszcza szyickiego) postać Eliasza łączona jest z postacią Khidra; bywają oni, jak pisze Corbin, „powiązani formą pary, a czasem są utożsamiani ze sobą”²⁴. Według Corbina, pokrótce rzecz ujmując, postać Eliasza-Khidra można pojmować jako mistyczną personifikację Wyobraźni Czynnej, a także jej aktywizatora u odwiedzanych osób, który za każdym razem, dla każdej z nich, staje się osobistym mistrzem i nauczycielem, pozostając jednym i tym samym: archetypem, a jednocześnie osobą²⁵. Taka relacja „z ukrytym duchowym mistrzem”, mówi Corbin,

użycza uczniowi „transhistorycznego”, w istocie, wymiaru i zakłada zdolność do doświadczania wydarzeń, które rozgrywają się w rzeczywistości innej niż

²² Zob. L. Ginzberg, *Legends...*, s. 999, przyp. 32.

²³ *Mundus imaginalis, le monde imaginal, the imaginal world* – to jedno z głównych pojęć hermeneutyki pism mistyczno-teozoficznych i metafizyki Henry’ego Corbina. Tłumaczę je (kończąc przygotowania pracy doktorskiej na temat Corbina) jako „świat wyobrażeniowy”.

²⁴ H. Corbin, *Alone with the alone. Creative imagination in the Sūfism of Ibn ‘Arabī*, Princeton–New Jersey 1998, s. 57.

²⁵ Zob. H. Corbin, *Alone...*, s. 60–62.

rzeczywistość życia codziennego, wydarzeń, które ulegają spontanicznej transmutacji w symbole²⁶.

Taki wyobrazeniowy i stwórczy wgląd będzie udziałem Eliasza Leśmiana przede wszystkim w czterech głównych wyobrażeniach: Wenus powstawania (jedna strofa), „śniska” rozkładu (dwie strofy), teofanii Smugi/Boga/Zgasłej (trzy strofy i dwie strofy – pomiędzy trzema a dwoma wyraźny rozdział przez wersję boskiego *Fiat!*) i „jawy innej niż jawa istnienia” (znów jedna strofa). Części poematu na początku i pomiędzy czterema „świato-strofami” przemieszczają niejako Eliasza pomiędzy nimi i chociaż wypełnione są wyobrażeniami mniejszymi, akcentowane są tutaj ruch, jak i zawrotna prędkość, zarówno proroka, jak i tego, co zobaczył (taki „tranzytowy” charakter posiada również, a może przede wszystkim, jak zobaczymy, strofa, w której pojawia się osobliwy obraz anioła).

O przejściu pierwszym (obraz wzięcia Eliasza ze świata ziemskiego i lotu przez „bezmogilę” wszechświata) była już mowa. Dalej Eliaz Leśmiana przelatuje przez plany ciał niebieskich: Wenus, a następnie Saturna, Jowisza, Neptuna (który stanowi tutaj interesujący anachronizm z punktu widzenia tradycji biblijnej; był niedostrzegalny dla tradycyjnych i starożytnych kosmologów, a odkryto go, drogą obliczeń, w 1846 roku – czy w poemacie należy go kojarzyć z tym, co niewidzialne?); mija wreszcie „słońca podwójne i słońca potrójne”. Przyjrzyjmy się temu, jak Leśmian charakteryzuje owe plany.

Wenus – powiedzmy od razu, że jej świat został w poemacie wyraźnie odróżniony od planów Saturna, Jowisza i Neptuna. Poświęcona jest Wenus cała strofa, podczas gdy o pozostałych planetach łącznie mówi strofa kolejna. W przeciwieństwie do pozostałych trzech planet nie jest też Wenus charakteryzowana przy wykorzystaniu określeń ruchu ciał niebieskich (dalekim echem tych określeń pobrzmiwają frywolnie „śmigłe zaświaty”). Stanowi względem nich jak gdyby odrębną domenę, w której wszystko dzieje się pod znakiem początków i wyodrębniania. Prorok obserwuje, jak z niezróżnicowania pierwotnego lasu, z tego, co żyjące, wyodrębnia się „ptak żywcem liściaty”. Ściślej mówiąc, nie było lasu, nie było drzew ani nie było ptaka, który „gęstwił się do lotu”. I nagle, wraz z dostrzeżoną różnicą ptaka, który zerwał się do lotu, pojawiają się

²⁶ Tamże, s. 32.

sposoby bycia, możliwości znaczenia: były i dęby, i sosny, i ptak, i to, co na górze, i to, co na dole, i związany czas. Eliasza w pewnym sensie jest Adamem, który wywołuje nazwą bytu do istnienia, a Leśmianowska kosmogonia przypisuje światu pierwotnemu oniryczny sposób bycia, bycie jako śnienie – „sen-pierwosen”, w który leci ptak.

Metafora lasu jako ptaka gęstwiejącego się do lotu na Leśmianowskim planie pierwocin nie jest metaforą, gdyż nie ma tu jeszcze znaczeń, pomiędzy którymi mogłyby budować się napięcia w wypowiedzi metaforycznej. *Eliasza* ewokuje tutaj bezpośrednio doświadczenia. „Metafora pierwsza”, tak ją nazwijmy, inaczej niż metafory w porządku filologicznym, jest więc u Leśmiana uprzednia względem wszelkich nazw niemetaforycznych; jako taka okazuje się ona symbolem. Stanowi kategorię metafizyczną wpisującą się w znaną tradycjom religijnym i filozoficznym na całym świecie konstrukcję: nazywanie-stwarzanie. Konstrukcję bliską również Leśmianowi, który konsekwentnie w swojej twórczości pogłębiał i rozwijał mit Giambattisty Vica o człowieku pierwotnym-poecie²⁷. Przypomnijmy zdania dobrze znane interpretatorom Leśmiana, fragment jego szkicu eseistycznego zatytułowanego *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*:

On – ów człowiek pierwotny, dążył do tego, ażeby obrazy, które widział, stały się jego myślami. My zaś przeciwnie – staramy się o to, ażeby myśli nasze stały się obrazami... My – obrazujemy myśli, On – przemyślał obrazy. My – dzięki długim walkom, które nas do przyrody, jako do zdobyczy naszej, zbliżyły, poczynamy swe myśli poza sobą, w przyrodzie, która ma prawdami swoimi nas obdarzyć. On – daleki jeszcze od tak pojętej przyrody – poczynął swe myśli tylko w sobie, aby nimi właśnie obdarzyć i ożywić świat, który go otaczał. Był bardziej ludzkim, bardziej sobą, bardziej antropomorficznym... Jego myśli, jego pojęcia nie oderwały się jeszcze od jego istoty całkowitej, aby istnieć na pozór samodzielnie, luźnie, poza nim²⁸.

W „egzoterycznym”, by tak rzec, porządku filologów i gramatyków, gęstwiejący się do lotu ptak to metafora pierwotnego lasu, w którym wszystko powstaje i wzrasta. W kontekście metafizyki poetyckiej

²⁷ Pisał na ten temat między innymi Michał Głowiński w rozdziale *Zaświata przedstawionego* – w szkicu z emfazą zatytułowanym: *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny* (tenże, *Zaświat przedstawiony...*, s. 13–46).

²⁸ B. Leśmian, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 47.

Leśmiana, która wydaje się zasadniczo metafizyką wy-obrażni (której u poety odpowiada najczęściej termin „śnienie” wraz z jego rozmaitymi derywatami), metafora ta ma jednak, jak zauważyliśmy, drugie dno. Metaforyzowany jest bowiem zarazem sam ów proces wy-obrażania świata z jego obrazu – przenoszenia na zewnątrz tego, co wewnątrz – i ożywiania świata wyobrazeniowego przez poetę, przez człowieka, własnym jego istnieniem. Ruch przeniesienia tego, co noszone (tutaj: obrazu), to sens źródłowy słowa „metafora” (stąd też, jak przypominał Paul Ricœur, sama nazwa „metafory” jest metaforyczna)²⁹, dlatego, powtórzmy, u Leśmiana figura metafory jako taka staje się tego ruchu stwórczości symbolem (podobnie, jak na przykład, symbolem staje się *élan vital* u Bergsona, przyjmującego realność wglądu intuicji, czy też jak staje się symbolem monada u Gottfrieda W. Leibniza).

„Człowiek pierwotny” wyobraża, „śni” obraz wyobrażający człowieka i świat – obraz wyobraża, „śni”, człowieka go śniącego: jak u Zhuāng-ziego czy Ibn Arabiego tak i u Leśmiana ta zadziwiająca teza, która nie uprzywilejowuje ontologicznie żadnego członu w parze człowiek – obraz, a uwypukla ich obopólną od siebie zależność, może prowadzić do uformowania, na sposób rekurencyjnego samopodobieństwa, wielopiętrowych konstrukcji metafizycznych. Obraz zatem u Leśmiana równie dobrze śni się sam jak w *Eliasz* odwiedzone przez proroka „samo z siebie wyłonione śnisko” świata rozkładu, dopełniającego wenusjański świat powstawania; śnienie zostanie wreszcie zrównane (lub przynajmniej zanalogizowane) ze stworzeniem świata przez Boga, w dalszym fragmencie poematu przedstawiającym rozmowę „samego z Samym”, Eliasza i Boga, wsłuchanych w siebie:

„Śniłem o tym – rzekł prorok. I posłuszny słowu –
 śniłem” – powtórzył ciszej, a Bóg mówił znowu,
 – „Życiem tworzył! Tak, właśnie! Nieodparte życie!”

W „ezoterycznym” (wewnętrznym i ukrytym) sensie „nieodparte życie”, „ptak żywcem liściaty”, który „gęstwił się do lotu”, wyodrębnia się jako symbol ruchu meta-foryczności wpisanego w samo powstawanie rzeczywistości. Uchwycony zostaje moment wy-obrażenia jednego bytu w byt

²⁹ Zob. P. Ricœur, *The rule of metaphor. The creation of meaning in language*, trans. R. Czerny, K. McLaughlin, J. Costello, London–New York 2003, s. 18.

inny. Nawiązując do symboliki biblijnej, dodajmy, że ów „ptak” może być po prostu ptakiem, a może być aniołem, co potwierdzałyby w poemacie słowa Eliasza skierowane do Boga, w których prorok ewidentnie powołuje się na swoją przynależność do ptaków Boga, czyli aniołów:

Lecz wiem, żem policzony pomiędzy Twe ptaki:
Chcę lecieć w Twoją przyszłość! O, daj mi lot taki!

Temat domniemywanej przez kabalistów anielskiej natury Eliasza zasygnalizowałem wcześniej, niestety na potrzeby niniejszego artykułu musi to wystarczyć. Na razie przyjrzymy się temu, co jeszcze Leśmian mówi o metafizycznym planie Wenus. Tutaj istnienie – „czad istnienia”, jak czytamy – niejako „wisi” w powietrzu i przyciąga do zaistnienia nawet „węszące bezrozumnie” „mroki”. Te niepokojące określenia ewokują inny niż w przypadku ptaka wyodrębniającego się bądź wy-obrażanego przez Eliasza-Adama rodzaj powstawania. Zamiast różnicowania mamy tu do czynienia z genęzą przebiegającą w procesie nasycenia się istnieniem przez mroki. U Leśmiana dzieje się to na obrzeżach krystalizującego się świata, w przestrzeni liminalnej nieokreśloności opisywanej przez poetę jako „pobliza męt siny”³⁰. To, co nieistniejące, a możliwe, prze ku realnemu zaistnieniu, naśladując sposób istnienia ptaka; pojawia się mnogość, jak czytamy, „mroki” „zaroily się wokół wroniscie i tłumnie”. To, co w ten sposób z mroków powstaje, naznaczone jest rozpadem i zawsze może się w nie obrócić. Uwidaczniają się zatem dwa współwystępujące aspekty Leśmianowskiej nicości: pozytywny („mtecznik możliwości”)³¹ i negatywny (żywiol sycący się życiem-istnieniem i zdol-

³⁰ Por. Rdz 1,2; w przekładzie Pięcioksięgu Mojżesza dokonany przez rabinę Izaaka Cyilkowa (1895) czytamy: „Ziemia zaś była zamętem i bezładem” (w BT: „bezładem i pustkowiem”). Czy przekład Cyilkowa wyrazów *tohu* i *hobu* jako „bezład” i „zamęt” pobrzmiwa w poemacie? Możliwe również, że zaproponowany przez Artura Sandauera przekład „męt i zamęt” (tenże, *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Kraków 1979, s. 25) zapożycza wyraz „męt” od Leśmiana – dziękuję za tę sugestię, jak i za propozycję wyboru cytatu do tytułu tekstu Józefowi M. Ruszarowi.

³¹ Podobnego określenia, „kosmiczny mtecznik – rojowisko nieskończonych kreacyjnych możliwości, które dopominają się o istnienie”, używał Stefan Chwin (tenże, *Schulz a Leśmian* [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 121). Topos „kosmicznego «mtecznika» form” (tamże, s. 111), któremu

ny je unicestwić – u-możliwić i zwirtualizować). Trzeba jednak mieć na uwadze, że jest to pozytywność i negatywność z punktu widzenia „jawy istnienia”; natomiast *sub specie aeternitatis*, to znaczy jeśli próbujemy wraz z Eliaszem spojrzeć od strony wieczności „jawy innej” – co problematyczne samo w sobie – bieguny nicości w istnieniu wydają się ulegać zamianie. Abstrahujemy tu, oczywiście, od hierarchii wartości – czy też od samego Dobra – w porządku stworzenia, przyjmowanych przez tradycje religijne (u samego Leśmiana wartością nadrzędną jest prawdopodobnie stwórczość).

Jak zauważyliśmy, pozostałe wymienione zaświaty planetarne ujęte zostały przez Leśmiana łącznie w strofie odrębnej. Nie są one odwiedzane przez Eliasza, a mijane; zarazem podkreślony jest ich obłądny ruch: Saturn jest „rozpędzony” i „niebem zdyszany” na swej stałej drodze („biegł ścieżką domyślną”), Jowisz „przewinał się”, Neptun „przemknął”. Jednocześnie zyskują dookreślenia znane raczej szeroko z różnorodnych przedstawień mitologicznych, nad którymi nie będę się tutaj rozwodził: Saturn-ciemność („noc bez noclegu”, ale w niej lśni jak „niepochwyćen złoty!”), Jowisz-deszcz („tęczowa” „plucha”); Neptun skojarzony jest tutaj z zimnem („cienista zawierucha”). Ostatnie dwa wersy tej strofy przenoszą Eliasza w kolejny, po planetarnym, rejon: jest to strefa życia-istnienia pośredniego, wchodzącego w stan śmierci i rozkładu, która anonsowana już została w strefie Wenus przez mroki „węszące” istnienie, a teraz opisana zostaje jako:

[...] gąszcz, gdzie z nicością zmieszane na poły,
Włóczą się niedowcieleń pełzliwe męcioły.

Tutaj nie ma już mowy o żadnym bycie na tyle silnym, aby odgrywać rolę przewodnio-sprawczą i *quasi*-podmiotową wobec skojarzonej z nim rzeczywistości. Wcześniej takimi bytami były kolejno wymieniane planety, teraz sen musi już „śnić się sam”, jako „samo z siebie wyłonione Śnisko”.

Cały ten region „jawy istnienia” nosi znamiona wcale nieodległe od tych, które charakteryzowały krainę umarłych w mitologiach

odpowiada Leśmianowski „bezświat” (zob. tamże, s. 121–122) u Brunona Schulza poprzedza byt jako „trudno uchwytna sfera przedistnienia, sfera «preegzystencji» [...]” (tamże, s. 110).

Mezopotamii, zwłaszcza przez motyw kurzu i prochu, którym muszą żywić się umarli³². Jest to „strzęp świata zdruzgotanego na prochy w przestworzu”, zawieszony pomiędzy przestworzem swoich resztek, prochów a „schłonem próżni”, który trzeba chyba rozumieć analogicznie do nieboskłonu, jako sferę nieboskłon zawierającą, a zarazem coś wyschłego.

Jednocześnie znajduje tutaj swój cichy wyraz uczucie religijnej nostalgii: ów „strzęp świata”, jak czytamy, „bławatkował z zadumą o świecącym się zbożu”. Odmianę „nabożnej” tęsknoty może tu sugerować etymologia słowa „zboże”, reminiscencja biblijnej teofanii krzewu gorejącego, jak i znana od czasów starożytnych symbolika chabra – bławatka, błękitnego kwiatu rosnącego w polu, w zbożu. Bławatek bywał wiązany z mitologemem zmartwychwstania (na przykład Ozyrysa – przedstawienia naszego kwiatu zdobiły egipskie grobowce od czasów XVIII dynastii) i oczyszczenia (płatki kwiatu miały uśmierzyć działanie jadu hydry, była nim zatruta strzała, którą został ugodzony Achilles) oraz z cechami czułości i wierności³³. Na konotację „zboża” z darem życia w świecie biblijnym zwracała uwagę Beata Kuryłowicz, omawiając semantykę chabra – bławatka w poezji młodopolskiej³⁴. Przedstawia ona między innymi kontekst poetycki budowany na metaforycznym zestawianiu chabrów z oczami i patrzeniem (chabry to oczy), a następnie ze zbożem (chabry to oczy zboża), oraz nadmienia o obecności takiej metaforyzacji w wierszach z późniejszego okresu, w poezji Leśmiana (a konkretnie w wierszu *Przemiany*)³⁵. Ireneusz Sikora, cytowany przez autorkę, pisał, że w poezji młodopolskiej „[p]omiędzy nimi [bławatkami]

³² Mit o zejściu Isztar do świata podziemnego mówi o umarłych, że „pożywieniem ich pył a strawą ich glina” (*Mity akadyjskie*, tłum. O. Drenowska-Rymarz i in., Warszawa 2000, s. 87). Jeszcze w sumeryjskiej wersji mitu wszechobecność kurzu stanowiła podstawowy składnik wyobrażenia krainy umarłych (por. *Mity sumeryjskie*, tłum. K. Szarzyńska, Warszawa 2000, s. 86–87).

³³ Uwagi na temat symboliki bławatka podaję za Riklefem Kandelerelem i Wolframem R. Ulrichem (*Symbolism of plants: examples from European-Mediterranean presented with biology and history of art: SEPTEMBER: Cornflower*, „Journal of Experimental Botany” 2009, vol. 60, iss. 12, s. 3297–3299), którzy podają odpowiednią bibliografię w tym względzie.

³⁴ Zob. B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 300–301.

³⁵ Tamże, s. 289 i nn.

a oczami człowieka istniała bezpośrednia analogia, po prostu pełniły one tę samą funkcję”³⁶, a przeto i ze względu na błękit pozwalający na zestawienie bławatków z niebem (kolejna ważna metafora) nazywał bławatki „florystycznym okiem nieba”³⁷.

Jak wyraźnie widać, *Elias*z Leśmiana rozwija te, młodopolskie jeszcze, motywy. Świat, który „bławatkował zadumą o świetlącym się zbożu”, to świat zapatrzonej w coś obrazującego epifanię Boga (na obraz teofanii w płonącej krzewie odebranej przez Mojżesza) lub tylko w tej epifanii wspomnienie, pozostałość w świecie, który sam jest pozostałością, „strzępem świata”³⁸. To spoglądanie ku temu obrazowi, czy może czynne wy-obrazanie Boga ze „świetlącego się zboża”, oddawane przez Leśmiana jako „bławatkowanie”, wydaje się przeciwstawione w strofie wcześniejszemu spozieraniu „włóczyzmór”, „pstrocinami złych ślepi migotliwie czynnych”, czynnemu a pustemu fantazjowaniu, karmiącemu się byle kłamstwem („ułomną podobizną świtu”).

Pośredniość tego świata ukazuje się w aspekcie śmierci i rozszczępienia, rozkładu, w przeciwieństwie do aspektu *Wenus* (życie, wyodrębnianie, powstawanie). Znajdujemy się już, wraz z *Elias*zem, znacznie bliżej nie-domeny nicości na Leśmianowskiej mapie kosmologicznej. Nicość nie aktualizuje się tutaj jedynie jako niebyt-możliwość sycący się życiem-istnieniem i nabierający istnienia, ale jako właśnie czynnik

36 I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, s. 73, cyt. za: tamże, s. 289.

37 B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów...*, s. 293.

38 W tym sensie, dość nieoczekiwanie, można znajdować tutaj przyczynek do dywagacji na temat tego, czy określenie „strzęp świata” nie mówi również czegoś o kondycji duchowej świata współczesnego – współczesności Leśmiana i naszej – w której opowiadanie o doznanych epifaniach musi liczyć się z możliwością napotkania najsurowszego, racjonalnego krytycyzmu, redukującego to doświadczenie w ten czy inny sposób do postaci halucynacji bądź urojenia. Z drugiej strony żyjemy także w świecie, w którym wartość doświadczenia ocenia się często jego intensywnością, a nie głębią i stopniem autentyczności prze-życia. Nie miejsce tutaj na roztrząsanie bolączek współczesności, zauważmy więc tylko ostrożnie, że nie jest całkowicie pozabawione podstaw odczytywanie w tym fragmencie *Eliasza* aluzji do wspomnianych kwestii, biorąc pod uwagę, że współwystąpienie w strofie „świetlącego się zboża” i „liszaju” (oraz intensywnie błękitnego bławatka) może nasuwać skojarzenie z zawierającym substancje o właściwościach halucynogennych sporyszem, przetrwalnikiem pasożytniczego grzyba występującego na zbożu i innych trawach.

degeneracji i dekompozycji. Zauważmy, że rozkładowi ulega tu przede wszystkim całość psychofizyczna, co ukazane zostaje przez Leśmiana w sugestywnej wizji pośmiertnych losów człowieka: oddzielnie błądzi „niczyje i niczym nie będące ciało”, oddzielnie „niedo-konają” dusze, „włóczyzmory w swym konaniu zwinne” (zastanawiające jest tu użycie liczby pojedynczej w przypadku ciała i mnogiej w odniesieniu do owych zjaw)³⁹. I ciało, i dusze usiłują tutaj odzyskać swoje bycie w świecie ziemskim, zatrzymać „ziemskiego pobytu krzątliwą śródzielność” (określenie padające w kolejnej strofie, które potwierdza słuszność spostrzeżeń Cezarego Rowińskiego na temat zastanawiającej koincydencji niektórych idei Leśmiana z twierdzeniami Martina Heideggera)⁴⁰.

Z zawrotnym ruchem ominiętych planet kontrastuje tutaj nieruchomość (ciało nie przychodzi do progów, tylko „przyśniwało się” do nich, „włóczyzmory” „tkwiły”), jednak nic tu nie jest statyczne, a poddane dynamice rozłączania i rozkładu. Ciało poszukuje swojego utraconego ziemskiego życia, opuszczonego domostwa, pragnie z życiem jeszcze raz się zetknąć, zanurzyć się w nim, ale jest bezradne. Nie ma już wnętrza, do którego mogłoby się dostać, znajduje już tylko widmową odbitkę domu, „jadowitą chatę”, u której progów leży i którą pomyliło z domem; kurz i wspomnienie zmysłowości. Dotyk (lub wspomnienie dotyku) jest jedynym aktywnym zmysłem. Dusze, również ciągnące z powrotem,

³⁹ Może to stanowić echo koncepcji potrójnej (czy też inaczej, wielokrotnej) duszy, znanej różnym tradycjom, w tym również kabalistycznym.

⁴⁰ Chodzi właśnie o koincydowanie, a nie po prostu podobieństwo: na przykład metafizyczne „odczucie trwogi – jak pisze Rowiński – jest obecne niemal stale w poezji Leśmiana”, ale też stale przewyżczane przez „atmosferę ekstazy i witalizmu” (C. Rowiński, *Człowiek i świat...*, s. 144), także śmierć ukazuje się „nie jako unicestwienie, ale jako pewien rodzaj istnienia o niebywale zmniejszonej intensywności” (tamże, s. 145). Z kolei w związku z dostrzeganą w Leśmianowskiej ontologii odpowiedniością bycia i życia, jako nie-kategorii wymykających się jakemukolwiek pojęciowemu uprzedmiotowieniu, a ewokowanych przez niektóre poezje, przypomina Rowiński słowa Heideggera: „Poemat jest baśnią o kielkowaniu będącego”. I Leśmian, i Heidegger z pewnością rozwijali, każdy na swój sposób, filozoficzny potencjał tkwiący w języku polskim i języku niemieckim, w czym skalę wysiłku i dokonań Leśmiana należy uznać za bezprecedensową; jednakże temat konkretnych ideowych korespondencji w twórczości obydwóch, którego nie sposób tu rozwijać, dopomina się o krytyczne monograficzne ujęcie.

zachowują władzę spostrzeżeniową, ta zaś sprowadza się do widzenia. Spojrzenia dusz przykuwa „ułomna podobizna świtu”.

Dlaczego Leśmian pisze, że są to spojrzenie „złych ślepi”? Jak się wydaje, są złe tak, jak zła była „jadowita chata”, do której bezwolnie ciążyło ciało (a powolny rozkład prowadzi do powstania trupiego jadu); w obu przypadkach konsekwencją byłoby naruszenie tabu śmierci. I ciało, i dusze przeciwstawiają się procesowi umierania, a ten sprzeciw zasadza się na ułudzie: „chata” jest tylko odbiciem domostwa, przywracanym namiastką dotyku z kurzu, a wypatrywany świt to tylko „ułomna podobizna” spodziewanego przez „włóczyzmory” przebudzenia jak gdyby ze złego snu, a więc powrotu do ziemskiego życia. Taki powrót oznaczałby katastrofę, bo włóczyzmory są już nieczyste, „strawione zaraźliwym liszajem niebytu”. Łudzą się na tym „wyłudnym” (a więc wyrodnym) planie „chorego przezrocza” istnienia nawet „mgławice”, które „dłużyły rąk wyłudę białą / w schłon próżni”.

Powtarza się motyw zmieszania nicości (precyzyjniej: jej istnieniowego aspektu, niebytu) z istnieniem-życiem, zauważony przez nas jeszcze w związku z „mrokami”, które nasyczone istnieniem, „zaroiliły się wronićcie”. Jednak tutaj konsekwencja jest znacznie radykalniejsza: istnienie złudne wytwarzane przez takie zmieszanie nie zostaje inkorporowane we wszechświat istniejący, a usiłuje przeniknąć („wyłudza się”) do nie-domeny samej nicości. Inaczej mówiąc, na tych rubieżach Leśmianowskiego wszechświata, planie stanowiącym dopełnienie domeny Wenus, dokonuje się drugi łuk cyrkulacji istnienia-życia i istnienia-śmierci. Tam przeważało życie-istnienie, a nicość, która je konsumowała, była przez nie zatrzymywana w jego łuku (jako chmara mrocznego ptactwa); tutaj dominuje śmierć, a życie-istnienie, już tylko złudne jak pojawiający się później „ciepły obłok”, nie jest na tyle silne, by przeciwstawić się nicości. Elias nie zatrzymuje się tam, gdzie umieraniu przeciwstawiają się ciała i włóczyzmory („nie zważał na to rojne w niebiosach bezludzie”), nie myśli o powrocie, a chce dosięgnąć owego „schłonu próżni”:

Upojony tchem mgławic, zwycięsko rozpędny,
[...] Ścigał bezkres i piersią czuł radość pościgu.

Wstępowanie w te regiony w pełni żywego Eliasza, zwycięzcy śmierci, niewątpliwie zaburza tę metafizyczną cyrkulację i posiada konotacje

eschatologiczne, co pozostaje, jak zobaczymy, zgodne z tradycyjnymi interpretacjami czynów biblijnego proroka. Tymczasem Leśmian podsumowuje dotychczasową trasę podróży swego bohatera, czym sugeruje, że docieramy wraz z nim do przełomowego punktu:

Świat i zaświat i dusza – śmierć i nieśmiertelność –
Wszystko zbladło, zmarniało w wyżynnym wspomnieniu.
Jak sen, co śnić się nie chce, a śni się wbrew śnieniu.

Zwróćmy tutaj szczególnie uwagę na określenie „w wyżynnym wspomnieniu” – sugeruje ono istotną przemianę w orientacji przestrzennej Eliasza. Wszechświat, który dotąd Eliasz przemierzył (choć go jeszcze nie opuścił; to stanie się później), sytuuje się teraz ponad prorokiem. Wydaje się, że względność w sensie fizycznym ma tutaj – jeśli w ogóle – znaczenie drugorzędne.

Co obejmuje to „wyżynne wspomnienie”? Zgodnie z licznymi żydowskimi interpretacjami przytaczanymi przez Ginzberga każdy człowiek w drodze do Boga musi przechodzić przez cztery „światy”, reprezentowane przez fenomeny – wichurę, trzęsienie ziemi, ogień i cichy, spokojny głos⁴¹ Boga – które poprzedziły objawienie, jakiego doznał Eliasz na górze Horeb (1 Krl 19,9–14). Światy owe to: (1) ten świat, „ulotny jak wiatr”, (2) świat pokonywany w dniu śmierci, jak trzęsienie ziemi, sprawiający, że ciało człowieka „drży i dygocze”, (3) świat Gehenny i ognia, (4) świat Sądu Ostatecznego, w którym „nikogo nie będzie, prócz samego Boga” objawiającego się poprzez „cichy, spokojny głos”⁴². W przypadku podróży Leśmianowskiego Eliasza napotykaemy konstrukcję paralelną do tego porządku. Paralela jest nie całkiem wyraźna, to prawda, ale też niesprowadzająca się do zbieżności kilku elementów, co powinno budzić czujność, kiedy odnaleźliśmy w poemacie szereg innych paralelizmów do rzeczywistości podań i legend żydowskich.

Otóż lot Eliasza rozpoczyna się (1) w świecie ziemskim, od uderzenia wiatru (pierwsze słowa poematu: „Wziął go wicher”), w kolejnych

⁴¹ „Cichy, spokojny głos”, hebr. *kol demmah dakkah*, dosł. „mały głos ciszy”, „cichy głos”, odczytywane też jako „łagodna bryza”, a okazjonalnie „przeraźliwy gwizd” – na temat tego wyrażenia zob. A. Wiener, *The prophet...*, s. 14, 91. Przekład Biblii Tysiąclecia 1 Krl 19,12 to: „szmer łagodnego powiewu”.

⁴² Zob. L. Ginzberg, *Legends...*, s. 995.

strofach podkreślana jest zawrotna szybkość lotu (Elias „ledwo skrzyć się nadażył”, „wóz miotał [...] ognia rozprószy”, „górując – dołując mknął”), jak i obrotów mijanych planet (Saturn „biegł” „rozpędzony” i „niebem zdyszany”, Jowisz „przewinął się”, Neptun „jak cienista przemknął zawierucha”). Świat Wenus również zostaje w poemacie dookreślony w sposób spójny z powyższymi („śmigłe zaświaty”), ale wyróżniony w oddzielnej strofie usytuowany został, jak widzieliśmy, w porządku innym niż planetarny, o czym powiemy jeszcze parę słów dalej.

Następnie mamy (2) świat śmierci, który rozpoznaliśmy jako odbicie, „chore przezrocze” dnia śmierci w świecie ziemskim, przedstawiające odpowiednik ziemskiego domu opuszczanego przez zmarłego. Dryfuje tu niczyje ciało i tkwią „włóczyzmory” tęskniące za poprzednim światem. Skojarzenie z motywem trzęsienia ziemi budzi fakt, że jest to rozsypany się świat, jak czytamy, „strzęp świata, zdruzgotanego na prochy w przestworzu”, w którym wszystko przebiega pod znakiem rozpadu. Ze względu na te i pozostałe charakterystyki można dostrzegać tutaj również nakładanie się – jak w „przezroczu” z poematu – (3) obrazu Gehenny. Ta ostatnia bywała bowiem przedstawiana jako: „ciemny” i „nieukończony zakątek stworzenia”⁴³ („strzęp świata”), „siedziba złych duchów”⁴⁴ (w tej roli, tym razem, „włóczyzmory” o „złych ślepiach”) i siedlisko skorpionów⁴⁵ („jadowita chata” w poemacie). W związku ze skorpionami Gehenny mawiano, jak podaje Howard Schwartz w swoim opracowaniu „mitologii judaizmu”, że „kiedy człowiek zetknie się [tam] z ich jadem, rozdyma się, jego ciało ulega rozerwaniu i pada martwe na twarz”; wówczas anioł mściciel ożywia człowieka, a cały proces nieustannie się powtarza⁴⁶. Czy tego podania o skorpionach w Gehennie nie przypomina nam niepokojący Leśmianowski obraz „ciała”, które do „progów” „jadowitej chaty” „omylnym łbem się przyśniwało”, „by wygoić [...] rozjątrzoną bezdomność chciwej szczęścia skóry”? W Leśmianowskim „chorym przezroczu” widmo utęsknionego domu na planie śmierci ukazywałoby zarazem karę na planie Gehenny. To tłumaczyłoby ów raczej trudny

43 H. Schwartz, *Tree of souls. The mythology of Judaism*, Oxford – New York 2004, s. 213. Ciemność tę, jak podaje Schwartz, wyobrażano sobie czasem jako pozostałość ciemności z Rdz I,2.

44 Tamże.

45 Tamże, s. 234.

46 Tamże.

do zinterpretowania obraz. W miejsce ognia pojawia się u Leśmiana trawiący wszystko, „zaraźliwy liszaj niebytu”, co nie ułatwia przeprowadzania porównania; zauważmy jednak, że w interesujących nas tutaj podaniach ogień Gehenny, jako stworzony drugiego dnia, był wyraźnie odróżniany od zwykłego ognia, stworzonego dopiero po dniu siódmym⁴⁷.

Jak zobaczymy dalej, Eliasza Leśmiana dotrze do odpowiednika świata czwartego, w którym Bóg objawia się w cichym, spokojnym głosie. Zauważmy też, że trasa przedstawiona w poemacie zgodna jest także z nieco innym ujęciem otrzymanej od Boga przez Eliasza nauki o światach do przekroczenia; a mianowicie z ujęciem podawanym przez rabina Józefa Alba (uczonego żydowskiego z przełomu XIV i XV wieku), w którym mowa o trzech światach⁴⁸: świecie genezy i rozkładu (u Leśmiana to wyróżniony spośród innych ciał niebieskich plan wenusjański i plan „śniska”, wzajemnie się dopełniające), świat sfer (w poemacie odpowiada mu strofa wymieniająca Saturna, Jowisza, Neptuna), świat aniołów (analizowana poniżej strofa, w której Eliasza napotyka „trupa anioła”). W tym ujęciu plan boski, wymieniony osobno, jest absolutnie różny od wymienionych światów i istnieje jako

[...] jeden Byt nad nimi, który wiąże razem wszystkie części natury i kontroluje je i dogląda ich efektów w niższym [wyróżnienie – R.L.] świecie, realizując swój cel i swą wolę. Jest to Bóg, który jest absolutnie różny od nich⁴⁹.

Napotykaemy teraz bodaj najdziwniejszy obraz w poemacie, strofę opisującą niedokonanie martwego anioła. Również dla Eliasza, pisze Leśmian,

Dziwny zdał się w pobliżu ogrom tego ciała
I małość pustej śmierci, co w nim wciąż małała.

Cóż to za anioł, który umiera? Cóż to za śmierć, która nie zabiera anioła, a którą ów anioł nosi w sobie, niejako brzemienno w negatywność, w to, co nie rodzi się, a wciąż zanika? Czy chodzi tutaj o śmierć anioła, czy o anioła śmierci? To ostatnie wydaje się tutaj zasadne: umieranie anioła należy odczytywać w *significatio activa*, to znaczy jako czynny sposób bycia tej postaci. Inaczej mówiąc, ten anioł nie ginie, nie staje

⁴⁷ Zob. H. Schwartz, *Tree of souls...*, s. 232.

⁴⁸ Zob. A. Wiener, *The prophet...*, s. 50.

⁴⁹ Tamże.

się martwy, on jest negatywnością, on jest umieraniem. Słuszność tej interpretacji znajduje potwierdzenie w określeniu anioła jako tego, który „[c]oraz wyżej ulatał, coraz wyżej nie żył!”. Jego sposób bycia to nie-bycie i podczas gdy dane życie przebiega w sposób ciągły i horyzontalny, coraz dłużej od narodzin, a zarazem coraz bliżej śmierci, istnienie tego anioła trzeba określić w relacji do horyzontalnego życia jako punktowe (bo nieprzerywane przez śmierć) i wertykalne (bo paradoksalnie zachowujące w tej nieprzerywalności punktu swoistą ciągłość i roz-ciągłość) nie-życie, nie-żyjące coraz wyżej. Bezwładność tego „trupa anioła” u Leśmiana nie oznaczałaby więc, że obserwujemy zwłoki anioła, a co najwyżej anioła obezwładnionego – co zgodne jest z podaniami opisującymi pokonanie anioła śmierci przez Eliasza. Według jednego z nich Eliasz wstępował do nieba właśnie na lub po pokonanym aniele śmierci, uchwyciwszy się go bądź następując na niego⁵⁰, co tłumaczyłoby obecność tego anioła właśnie w tym miejscu poematu. „Stąd już blisko do Boga!” – pisze Leśmian.

Dochodzi zatem do spotkania i rozmowy Eliasza z Bogiem, który objawia się prorokowi pod postacią olbrzymiej „Smugi świetlistej w chmurze”. Jak czytamy:

Oczom była dostępna tej Smugi połowa,
Resztę, blednąc, zgadywał [...].

Można tu wyobrazić sobie za poetą smugę światła z prześwitu w chmurze lub pozostawianą przez szybko poruszające się źródło światła: ślad pozostawiony przez Boga. Najistotniejszy wydaje się tutaj fakt, że Eliasz widzi połowę smugi, podczas gdy obecność drugiej – w domyśle bliższej źródła światła – może jedynie przewidywać. Bóg, objawiając się w pozostawionym śladzie, pozostaje niewidoczny i oddalony; Eliasz słyszy tylko Jego głos, a forma poufnego wyznania, jaką przyjmuje jego wypowiedź, sugeruje wstąpienie do czwartego, boskiego świata symbolizowanego, jak już była mowa, przez „cichy głos” Boga.

Rozmowę rozpoczyna Bóg, a rozpoczyna ją od wyznania, a wyznanie zaczyna się od enigmatycznego stwierdzenia stawiającego pod znakiem zapytania status ontologiczny Eliasza, ale również boską wszechmoc: „– Chcę ci wyznać to, czego nie wyznam nikomu”. Z jednej strony

⁵⁰ Zob. L. Ginzberg, *Legends...*, s. 996.

wyznanie skierowane jest do Eliasza, w domyśle nieistniejącego jako ktoś, bo nikt nie może takiego wyznania przyjąć, zachowując tożsamość. Z drugiej można to rozumieć również tak, że Bóg nie potrafi do końca wyznać tego, co chce wyznać, choć wyznania takiego w poemacie dokonuje. „Bóg” we własnym Imieniu musi przemawiać w swoim czasie przeszłym, czasie swoich epifanii, podczas gdy tam, gdzie Imię odsyła, nie ma nikogo, żadnego kogoś. Epifaniczne wyznanie dokonuje się w tym, co jest, w bycie, podczas gdy tym, co chce być wyznane, jest tęsknota „Boga” za „jawą inną niż jawa istnienia”. Tenor i nośnik (wehikuł) boskiej wypowiedzi znoszą się wzajemnie.

Co zatem wyznaje-nie-wyznaje Bóg? Tęsknotę Imienia za tym, co Imieniem jest nazywane, co nie stworzone jest, a jeszcze tylko wirtualne; to, że tworzyć mógł, jedynie ograniczając się do skończonego, jak i to, że samo „jest” wszechświata, „tworu skończonego”, stało się horyzontem możliwości stwórczych Boga:

Świat mój mija się ze mną! źle mi w moim domu!
 Mogłem niegdyś przymusić nicóż jeszcze młoda
 Do uśmiechu w mrok inny! Mrok nie był przeszkodą...
 Gdybym dał inny rozkaz, innych snów narzędzie,
 Czy byłoby inaczej, niż jest i niż będzie?...

W Leśmianowskiej kosmogonii *Eliasza* nicóż „sprzed” zaistnienia wszechświata to „nicóż jeszcze młoda” i przychylna Bogu. Określenie „mrok inny” rozumiem tutaj jako odnoszące się do niezróżnicowanej sfery możliwości niepodjętych, przed stworzeniem, w przeciwieństwie do zróżnicowanych, dopuszczalnych możliwości „mroków”, które „zaroiły się wronić” przed oczyma Eliasza w świecie *Wenus*, prezentującym prorokowi stan bytu po stworzeniu, stan powstawania. „Mrok nie był przeszkodą”, gdyż pula możliwości sposobów bycia wszechświata – „jawa istnienia” – nie została jeszcze ukonstytuowana pierwszymi i kolejnymi wyborami Stwórcy. Wraz ze stworzeniem pula możliwości została zamknięta na „innych snów narzędzie”, a więc to, co możliwe, zostało oddzielone od tego, co niemożliwe; parafrazując Leśmiana: mrok stał się przeszkodą. Nicóż, przyzwoliwszy na wywiedzenie z niej wszechświata, czyli jawy, znów parafrazując słowa poety, innej niż nicóż, na światło dzienne, na to, co jest, stała się wtedy i tylko wtedy „jawy istnienia” przeciwieństwem. Od tego momentu nie jest już skłonna do

„uśmiechu w mrok inny”, a przemieniła się w taką, która ogranicza byt, i wroga jest wszelkiemu istnieniu. Inaczej mówiąc, jej pozytywny aspekt wirtualności, wraz z wyodrębnieniem się przeciwieństwa możliwości i niemożliwości, zyskuje dopełnienie w aspekcie negatywnym, jako niebytu tego, co zaistniało i odtąd istnieje.

W celu lepszego wyjaśnienia problematyki wieloaspektowej nicości w poezji Leśmiana proponuję teraz sięgnięcie do filozofii Henriego Bergsona, którego filozofia, jak wskazywano już wielokrotnie⁵¹, odegrała ważną rolę w krystalizacji metafizyki Leśmianowskiej. W interesującej nas kwestii była to rola filozoficznej „trampoliny”.

Na początku czwartego rozdziału *Ewolucji twórczej* Henri Bergson informuje nas o dwóch złudzeniach, jakim ulegała metafizyka jako dyscyplina wiedzy od czasów swego powstania. Oba miały mieć źródło w nastawionym na praktyczną działalność poznaniu intelektualnym, implikującym statyczny, „kinematograficzny” sposób ujmowania rzeczywistości. Pierwsze ze złudzeń polegałoby na mniemaniu, „że można myśleć niestałość za pośrednictwem całości, ruchomość za pomocą nieruchomości”⁵²; drugie to pojęcie i wyobrażenie nicości, pustka, którą posługujemy się, aby myśleć pełnię.

Bergson wiązał wielkie nadzieje zwłaszcza z krytyką owego pojęcia: miała ona na celu obronę wszelkiej wzgardzonej przez starą „metafizykę form” rzeczywistości, która trwa, czyli rzeczywistości jako dynamicznie rozwijającego się trwania; a więc obronę jednego z najważniejszych postulatów ontologicznych filozofa. Bergson pisał:

Pogarda metafizyki bowiem dla wszelkiej rzeczywistości, która trwa, pochodzi właśnie stąd, że ta metafizyka dochodzi do istnienia tylko przechodząc poprzez „nicość”, i stąd, że istnienie, które trwa, nie wydaje się dość silnym, aby zwyciężyć nieistnienie i postawić samo na siebie⁵³.

Droga, którą umysł ludzki w swym zorientowaniu na sferę działań praktycznych obiera, prowadzi zawsze od jakiegoś bytu do jego likwidacji, od pustki do pełni, od nicości ku bytowi. Istnienie w rozwoju, istnienie podlegające zmianom, jawiło się w tym świetle jako ontologicznie

⁵¹ Zob. przyp. 7 w niniejszym tekście.

⁵² H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniński, Warszawa 1957, s. 241.

⁵³ Tamże, s. 242.

pejoratywne i efemeryczne. Na ratunek przywoływano koncepcję bytu trwałego i niewzruszonego, która zasadzała się na logicznej tożsamości. Poddając krytyce kategorię nicości (i kategorię czasu fizykalnego), Bergson chciał z jednej strony wskazać na iluzoryczność kryjącą się u podstaw starej metafizyki oraz bezzasadność zagadnień wywoływanych przez te kategorie – wewnątrznie sprzeczne przy bergsonowskim ich rozumieniu (jak za chwilę zobaczymy). Z drugiej strony francuski filozof chciał nadać dynamicznie rozwijającej się, twórczej rzeczywistości status samowystarczalności i konieczności, wykazując zbędność i fałszywość nicości, jak i w ogóle negacji, z punktu widzenia swojej metafizyki.

W bergsonowskim zawsze pełnym istnieniu realnym nie ma mowy o jakimkolwiek braku. Rzeczywistości towarzyszy jak gdyby proces nieustannego samouzupelniania: usunięcia przedmiotów polegają każdorazowo na zastąpieniu ich przez inne, a jakiekolwiek przedstawienie pustki po tym, co usunięte, jest po prostu niemożliwe. „Nieobecność to kategoria odniesiona do naszych wspomnień i antycypacji, nie mająca żadnego sensu ontologicznego”⁵⁴ – zauważa Leszek Kołakowski w swej monografii o Bergsonie, a zatem, jak pisze Barbara Skarga, „dla Bergsona [...] istnienie realne jest zawsze pełne, nie ma w nim pustki, nie ma nicości i nie może być skoku z nicości w istnienie, jak tego dowodziła metafizyka co najmniej od czasów Platona”⁵⁵. To, co zwykliśmy uznawać za przedstawienie nicości, mówi Bergson, zawiera jedynie „wrażną lub mętną myśl o pewnym zastąpieniu oraz uczucie, doznawane lub wyobrażane, pewnego pragnienia lub żalu”⁵⁶. Nawet próbując sobie wyobrazić pustkę absolutną (zakładając, że udało nam się unicestwić wszelki obraz rzeczywistości zewnętrznej!), świadomość nie daje nieodwołalnie o sobie zapomnieć, jako o tej, która unicestwia obrazy, podobnie jak o tym, że sam akt niweczający zawsze może stać się przedmiotem naszego myślenia: „Nie można sobie wyobrazić nicości nie zauważając, choćby niewyraźnie, że się ją sobie wyobraża, to znaczy, że się działa, że się myśli, a więc, że coś jeszcze istnieje”⁵⁷.

54 L. Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, s. 87.

55 B. Skarga, *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*, Warszawa 1982, s. 185.

56 H. Bergson, *Ewolucja...*, s. 248.

57 Tamże, s. 245.

Bergson pojmuje nicość jako efekt zwykłej negacji, co wydaje się dużym uproszczeniem, biorąc pod uwagę ważkość problemu dla jego metafizycznego projektu (co więcej, filozof zdaje się także unikać – świadomie lub nie – choćby najprostszych klasyfikacji negatywności). Jak powstaje owo błędne pojęcie? Po jego przeanalizowaniu okazuje się, że tym, co otrzymujemy po myślowym zabiegu unicestwiania świata, jest ów świat, pomysłany z dodanym pojęciem jego zanegowania. Żadne pojęcie nicości jako takie nie istnieje; funkcjonuje za to pozbawione odniesienia pseudopojęcie i pustosłowie. „W gruncie – mówi nam Bergson – z tej właśnie domniemanej władzy, zawartej w przeczeniu, pochodzą tu wszystkie trudności i wszystkie błędy”⁵⁸. Ta „domniemana władza” przeczenia ufundowana jest na zrównaniu go z dotyczącym rzeczywistości twierdzeniem o charakterze pozytywnym i przypisaniu przeczeniu mocy formułowania pojęć negatywnych na sposób analogiczny do tego, jak formułowane są pojęcia w twierdzeniach pozytywnych. Tymczasem pomiędzy twierdzącym pojęciem całości a przeczącym pojęciem (pseudopojęciem) nicości analogii nie ma, co na swój sposób udowadnia Bergson, poddając nicość krytycznej próbie ustalenia jej pojęciowej treści. Innymi słowy, orzekanie o całości, której pojęcie stworzyliśmy, potwierdzając jedną rzecz, potem następną i kolejne, nie uprawnia nas do mówienia o nicości pojętej przez zaprzeczenie jednej rzeczy, potem innej i kolejnych, a wreszcie całości. „Przeczenie” – twierdzi Bergson – różni się więc od twierdzenia właściwego tym, że jest twierdzeniem w drugim stopniu: twierdzi coś o twierdzeniu, które ze swej strony twierdzi coś o przedmiocie”⁵⁹. Przeczenie może jedynie prostować sądy fałszywe i dlatego „jest ono z istoty swej pedagogiczne i społeczne”⁶⁰.

Jak widać w Bergsonowskiej krytyce, założenia teoretyczno-poznawcze współwystępują ze stwierdzeniami natury ontologicznej, sama zaś krytyka prowadzi do ujawnienia określonych założeń metafizycznych. Rzeczywistość stawania się, zmiany, chciałby Bergson wytłumaczyć bez uciekania się do pojęć niebytu i nicości. Demaskując zbędność i pozorność tych pojęć zarówno na płaszczyźnie epistemologicznej, jak i metafizycznej, filozof dąży do pozbawienia zasadności pytania:

⁵⁸ Tamże, s. 251.

⁵⁹ Tamże, s. 252.

⁶⁰ Tamże, s. 253.

„Dlaczego jest?” (które przecież zakłada możliwość nieistnienia) i tym samym do wyeliminowania wszelkiej przygodności, aby dzięki temu ostatecznie utowrować drogę dla obrazu rzeczywistości dynamicznie rozwijającej się, twórczej, wykluczającej jakiegokolwiek pojęcia negatywne; rzeczywistości pełni i w pełni pozytywnej.

Wracając teraz do Leśmiana, powiedzmy ostrożnie, że twórczo podejmuje on zreasumowany powyżej wątek rozważań Henriego Bergsona. Wiemy już, że ten ostatni odrzucał nicość, nie odróżniając jej od efektu powszechnego zniweczenia lub absolutnej negacji wszystkiego; nicość była dla niego pozbawionym odniesienia pseudopojęciem. Leśmian, przeciwnie, przyjął to rozróżnienie – nicość występuje u niego jako coś pozytywnego, chociaż inaczej niż byt będącego.

Problem negacji, jak pokazał Władysław Stróżewski w szkicu poświęconym metafizyce Leśmiana, wiąże się u autora *Eliasza* ściśle z pojęciem znanym filozofii już od czasów starożytnych, „relatywnie rozumianego niebytu”⁶¹, w którym relatywność polega na symetrycznym i wzajemnym wykluczeniu podtrzymanym przez byty, pozwalającym im być odrębnie (przypomnijmy sobie analizowany powyżej obraz „ptaka żywcem liściatego”, który „gęstwił się do lotu”). Taki niebyt można pojmować w ramach Leśmianowskiej metafizyki jako sposób występowania nicości (w jej podstawowych aspektach) na planie „jawy istnienia”. Zasadne mówienie o wieloaspektowej nicości jako „kategorii pierwszej” w Leśmianowskiej metafizyce negacji zamiast odróżniania jej odmian od różnego rodzaju niebytu (to drugie stanowisko jest raczej powszechnie przyjmowane w znanej mi literaturze przedmiotu)⁶² domagałoby się, oczywiście osobnego, monograficznego

⁶¹ W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, s. 225.

⁶² Oto kilka przykładów: Michał Głowiński, charakteryzując Leśmianowską „ontologię negatywną”, wskazuje na pewne podobieństwa i zasadnicze różnice między „nicością”, „nic” (niczym) i „nieistnieniem”, pełniącymi w tej ontologii funkcję paralelną, a niebytem (tenże, *Zaświat...*, s. 129–136); Cezary Rowiński odróżnia nicość i niebyt (tenże, *Człowiek i świat...*, s. 139) oraz uznaje nicość za „coś pozytywnie istniejącego” (tamże, s. 141), a dalej stawia tezę przeczącą temu rozróżnieniu i uznaniu: „Istnieje możliwość przejścia od niebytu do istnienia, ale z nicości nie ma już powrotu” (tamże, s. 154), tezę przeczącą, ponieważ „nicość” i „niebyt” wydają się użyte w tym zdaniu jako synonimiczne i ponieważ nicość okazuje się tu jednak czymś innym niż istnienie – te i podobne powikłania znikają wraz z proponowanym

studium, uwzględniającego zarówno całą twórczość poety, jak i znakomite dokonania w tej dziedzinie leśmianologii. Stawiane w niniejszym artykule tezy dotyczą wybranego poematu, którego ranga, jeśli idzie o pełnię wyrazu rozmaitych koncepcji metafizycznych Leśmiana, jest niekwestionowalna; osobna sprawa to wykazanie ich koherencji w ramach mniej lub bardziej spójnego systemu metafizyki Leśmianowskiej (podwójny witalistyczny trop kabalistyczny i Bergsonowski wydaje się w tym kontekście obiecujący, podobnie jak pewne uderzające analogie z próbą sformułowania pierwotnej metafizyki Tory w *Rzeczywistości Hebrajczyków* Oskara Goldberga)⁶³.

U Leśmiana niebyt występuje zawsze jako „innobyt”, jako „inne”, które już zastąpiło zanegowaną własność czy przedmiot; nawiązując do kinematograficznej metaforyki Bergsona, można tu mówić o niebycie jako „negatywie” bytu, który z kolei jest negatywem niebytu. W tym sensie „jadowita chata” w *Eliasz*u, „z oknami rozwartymi na śmierci poświacie”, jest niebytem domu zmarłego (w dwóch wariantach, które opisaliśmy); w tym również sensie o świecie Gehenny z przywoływanych powyżej podaniach żydowskich można mówić jako o niebycie świata ziemskiego. Na tym poziomie rzeczywistości w metafizyce Leśmiana nicość występuje pod swoją istnieniową postacią, czyli jako niebyt,

w niniejszym artykule spolaryzowanym rozumieniem nicości i niebytu jako przejawu jej obu aspektów); cytowana już Marzena Woźniak-Łabieniec podtrzymuje rozróżnienia dokonane przez Stróżewskiego, o których mowa poniżej w tekście głównym.

63 Nie ma tu niestety miejsca również na próbę prześledzenia tych analogii i odpowiedzi na pytanie, na ile możliwa jest w tym przypadku bezpośrednia inspiracja, a na ile zbieżność tez metafizycznych Goldberga i Leśmiana wynika z ich zapośredniczenia w filozofii życia i w tradycji żydowskiej. Jako że jest to dzieło wydobywane z długiego okresu zapoznania (skomplikowane powody tego zapomnienia omawia Tomasz Sikora we wprowadzeniu do książki), przypomnijmy, za autorem jednego ze wstępów do jej polskiego wydania, że mowa tu o *Die Wirklichkeit der Hebräer*, której „pierwsza i jedyna część ukazała się w 1925 roku w małej berlińskiej oficynie Verlag David. [...] Szeroko recenzowana w Niemczech i zagranicą, książka ta została uznana za jedno z ważniejszych dzieł lat dwudziestych. Faktycznie jednak była ona gotowa już przed I wojną światową. Goldberg pisze we wprowadzeniu, że przedstawił w niej swoje dociekania «w formie jakiej ogłosił je prywatnie w latach 1903–1908»”; jest to „dzieło, które Jacob Taubes stawiał w jednej linii z myślą Hegla i Schellinga”. M. Voigts, *Wstęp* [do:] O. Goldberg, *Rzeczywistość Hebrajczyków*, tłum. T. Sikora, Kraków 2012, s. XCVIII–XCIX.

przede wszystkim w istnieniu-śmierci (słabszym niż istnienie-życie, a osłabianym właśnie przewagą niebytu) i głównie w swym aspekcie negatywnym. Negatywnym w perspektywie „jawy istnienia”, ponieważ stopniowo unicestwiający istnienie (jako trawiący je „zaraźliwy liszaj niebytu”), zwracającym je z powrotem ku byciu tylko możliwymi (Leśmianowskie „niedowcielenia”) i poza granice „jawy istnienia”, ku nicości, czyli ku temu, co czysto wirtualne.

O ile u Bergsona „innym” jest zawsze „coś”, jakiś drugi przedmiot (podkreślmy, w tej kwestii nawet Bergson nie potrafił uwolnić się od negacji „różnicującej”, fundującej niebyt rozumiany relatywnie), któremu w Leśmianowskiej metafizyce odpowiada „niebyt” w sensie „innobytu”, u Leśmiana pojawia się jeszcze możliwość niebytu jako potencjalnej pustki. Nie chodzi o wskazywaną w poezji Leśmiana przez Władysława Stróżewskiego obecność braku, w rozumieniu opartym na negacji „przekreślającej”, „partykularne «nic», objawiające się w tajemniczy sposób w wyniku pozbawienia czegoś jakiejś własności, która «z natury» powinna mu przysługiwać” i „nie da się jej zastąpić niczym, co by ją równoważyło”⁶⁴. Tak pojęty brak nie wydaje się występować w *Eliasz*u, poza jednym szczególnym przypadkiem: Eliasza (i tylko przy założeniu, że Eliasz Leśmiana ponosi porażkę, co jest nierozstrzygalne ze względu na otwarte zakończenie poematu), którego brak na ziemi, a następnie brak we wszechświecie.

Nie chodzi przeto o brak, a o potencjalną pustkę, bliską temu, co taoiści określali znakiem KONG (nie absolutne nic, a coś tymczasowo pozostającego poza zasięgiem istnienia, także pustka rzeczy, umożliwiająca, zdaniem Chińczyków, jej praktyczne zastosowanie, jak na przykład „dziury” między szprychami w kole czy w sieci rybackiej). Taki niebyt – czyli taka nicość w istnieniu – byłby chwilą „nieuwagi” istnienia i samym otwarciem bytu na inność. Jak wykazywał Cezary Rowiński, „byt u Leśmiana nie jest nieruchomy, nie jest zamkniętym w sobie absolutem, lecz czymś, co objawia się jako *potentia*”⁶⁵. Niebyt jako sposób występowania nicości w „jawie istnienia” dotyczy w tym przypadku nicości w jej aspekcie pozytywnym, możliwościowym. Przy takich założeniach stwórczość (tworzenie nowego) jest pojmowalna: jako możliwość stopniowego aktualizowania tego, co istniało tylko wirtualnie,

⁶⁴ W. Stróżewski, *Metafizyka...*, s. 225.

⁶⁵ C. Rowiński, *Człowiek i świat...*, s. 122.

powoływanie do „jawy istnienia” czegoś, czego wprawdzie w „jawie istnienia” nie było, a występowało w „jawie innej niż jawa istnienia” – „w” nicości (czy też, by przeprowadzić do końca naszą taoistyczną analogię, w xu, absolutnej bezczynności, w stanie bez granic, bez rzeczy).

Niebyt Leśmianowski stanowi zarówno możliwość zaistnienia *novum* (wyjścia ze stanu wirtualnego), jak i moment otwarcia na nowe w „jawie istnienia”. Jednak niełatwo zrozumieć, jak może funkcjonować stwórczość w filozofii Bergsona, stanowiąc, bądź co bądź, jedną z podstawowych jej kategorii. Bergson poddaje bowiem pojęcie „możliwości” krytyce w podobny sposób, jak to uczynił z pojęciem „nicości”. Pisała o tym B. Skarga w cytowanych już powyżej *Studiach o Bergsonie*: „Możliwość pojawia się wyłącznie w naszej retrospekcji, jej nie ma przedtem, ona jest potem”⁶⁶. Umysł więc szuka jej dopiero dla czegoś realnego, co już istnieje, podejmuje próbę przypomnienia sobie pustki, nieobecności, w której „to tutaj” mogło zaistnieć. Ale o tej nieobecności nie ma, według Bergsona, mowy (jak pisała polska filozofka, „[n]egacja pojawia się jako refleksja nad tym, co się dokonało, a nie jako warunek twórczości”⁶⁷). Gdyby twórczość pojmował on mechanistycznie, to kategorie usunięcia-zastąpienia mogłyby w jakiś sposób tłumaczyć nieobecność, jednakże Bergson stanowczo się odżegnuje od takiego jej rozumienia⁶⁸. Ostatecznie nie wiadomo, jak na płaszczyźnie ontologicznej pogodzić tu twórczość z koncepcją bytu-pełni.

Leśmianowska nicość z *Eliasz*a, w aspekcie pozytywnym występująca jako niebytu potencjalnej pustki („możliwościowość”, jakkolwiek kaleczy to język polski) w stworzeniu, przeciwstawia „inność” swych możliwości „jawie istnienia”. Jednak każde nowe zaistnienie wiąże się z uaktywnieniem niebytu relatywnego, a więc i negacji różnicującej; przypomnijmy raz jeszcze tę niesłychaną metaforę: kiedy „gęstwił się do lotu ptak żywcem liściaty”, już „mroki zaroiły się wroniście i tłumnie”. Kiedy negacja różnicująca obejmuje swym działaniem niebytu potencjalnej pustki, w „jawie istnienia” wyodrębnia się jego przeciwieństwo, czyli istnienia niemożliwość, a tym samym daje o sobie znać nicość w aspekcie negatywnym: ruch od istnienia ku możliwościom i od tychże

⁶⁶ B. Skarga, *Czas i trwanie...*, s. 189.

⁶⁷ Tamże, s. 194.

⁶⁸ Tamże, s. 190.

ku wirtualności, ku nicości. Leśmianowskie koło cyrkulacji nicości w „jawi istnienia” zamyka się: akt stwórczy w kosmogonii *Eliasz*, niesie ze sobą zarówno zaistnienie, aktualizację tego, co wirtualne, czyli nicości, jak i natychmiastowy proces odwrotny: unicestwienie, wirtualizację tego, co istnieje. Niebyt w „jawi istnienia” zawsze wiąże się więc z możliwością (aktualizacji tego, co wirtualne, lub wirtualizacji tego, co aktualne), jednak Leśmianowska nicość dodatkowo swoim zasięgiem unicestwienia-wirtualizacji obejmuje nawet, a może przede wszystkim, możliwość „jawy istnienia”. Na niedopuszczeniu do tego wydaje się polegać zadanie wstępującego *Eliasz*. Dodajmy jeszcze na koniec tej części rozważań, że uproszczeniem byłoby twierdzenie, iż śmierć u Leśmiana – a z pewnością w jego *Eliasz* – to przejaw nicości; jest raczej stanem „jawy istnienia”, śmiercią-istnieniem, wyprowadzaniem istnienia przed nicość, otwarciem na nią perspektywy. Przejawem ambiwalentnej nicości jest tu ambiwalentny niebyt, a śmierć jest wszystkim tym, co do końca przy istnieniu pozostaje po jego przenicowaniu przejawem nicości. Koniec ów, tak u Leśmiana, jak i w przywoływanych podaniach, jest oddalony i mglisty, natomiast śmierć może trwać.

Powróćmy teraz do naszej lektury poematu. Przerwaliśmy ją, czytując się w wyznanie Boga, które można rozumieć jako stwierdzenie fundamentalnego ograniczenia wyznaczanego sobie przez akt stwórczy: aktualizacja tego, co wirtualne, wywiedzenie z nie-istnienia do istnienia, pociąga za sobą zakreszenie horyzontu tego, co dla danego *novum* możliwe. W przypadku aktu stwórczego Boga dotyczącego samego istnienia, całości tego, co jest i być może, horyzont ów obejmuje tylko jedną możliwość: w sensie filozoficznym – unicestwienie wszystkiego z Bogiem-istniejącym włącznie, w sensie mistyczno-teozoficznym – restytucję stanu wirtualnego, a w sensie mitycznym – zwycięstwo nicości w zmaganiach z życiem. Przypomnijmy jeszcze raz, co mówi do *Eliasz*:

[„Gdybym dał inny rozkaz, innych snów narzędzie,
Czy byłoby inaczej, niż jest i niż będzie?...”

Bóg nie może tego sprawdzić, nie unicestwiając tym samym na rzecz „jawy innej” całej „jawy istnienia”. Nie może dodać nic ponad istnienie („To – wszystko. Twór skończony. Nic nad to nie mogę!”).

Dalszy przebieg rozmowy rzuca nowe światło na całą podróż *Eliasz*. Prosi on Boga: „Chcę lecieć w Twoją przyszłość! O, daj mi lot taki!”

Wraz z tą prośbą coś się dokonało, jak gdyby słowa Eliasza wywołały reakcję w Bogu i przesunięcie w zegarze wszechświata:

Zaiskrzyła się Smuga – i mrok bez oporu
Przyjął skrę... Coś błysnęło w pamięci przestworu,
Lecz nastała ta cisza, co nic nie pamięta.
Słysząc było, jak czas się po gwiazdach wałęta...
I rzekł Bóg: – „Chciałbym ciebie zachować zazdrośnie
Mym niebiosom. – Spójrz! Wszechświat ma się już ku wiośnie!”

Mrok, który interpretowaliśmy jako to, co możliwe, tym razem nie stanowi przeszkody dla boskiej intencji, co obserwujemy wraz z Eliaszem w epifanii „Smugi” i „iskry”. Jak słusznie zauważyła Anna Czabanowska-Wróbel w artykule poświęconym motywom mistyki żydowskiej w twórczości Bolesława Leśmiana, Eliasz przedstawiony jest w poemacie jako współpracownik Boga, pomagający odnowić moc boskiego aktu twórczego wyłaniającego świat z nicości:

Niedoskonałość tamtego aktu wymaga odnowienia «starego świata», restytucji. Współpraca człowieka z Bogiem traktowana była przez kabalistów jako niezbędny element tego procesu. [...] Bóg ma [...] swoją przeszłość i przyszłość. W nią właśnie pragnie pójść tylko jeden Leśmianowski bohater, Eliasz, który w swojej pasji odmładzania świata gotów jest podążyć w przyszłość Boga, w jego potencjalność, czyli w nicość⁶⁹.

Anna Czabanowska-Wróbel, interpretując wyznanie Boga w poemacie, trafnie odsyła do kabalistycznych koncepcji kosmogonicznych⁷⁰ tłumaczących niedoskonałość świata ograniczeniami wpisanymi w sam akt stwórczy; dziwi tylko, że podróż Eliasza wieńczyć ma, zdaniem autorki, „klęska”, „podobna do innych «spełnionych godnie trudów» Leśmianowskich bohaterów, którzy nie jeden raz pragną dopomóc Bogu”⁷¹.

Z tym ostatnim stwierdzeniem wypada się tutaj jednak nie zgodzić, gdyż właśnie sama podróż Eliasza, zapośredniczająca (na nowo) to, co jest, i „jawę inną niż jawa istnienia”, pomaga podtrzymać stworzenie oraz sprawia, że „Wszechświat ma się już ku wiośnie”, a sam Eliasz

⁶⁹ A. Czabanowska-Wróbel, *„Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny!”*..., s. 94–95.

⁷⁰ Tamże, s. 95–96.

⁷¹ Tamże, s. 96.

przemienia się w puszczające listki drzewo. Postać Eliasza, opisana w poemacie bodaj najbogatszym, spośród utworów Leśmiana, w odniesieniu do tradycji żydowskiej, jest wyjątkowa w kontekście twórczości poety, tak jak wyjątkowy charakter posiadał Eliaszbiblijny. Stawką w jego podróży było istnienie Wszechświata, nie jego życie. Według *Zohar-Hadasz* Bóg, dyskutując z aniołem śmierci na temat Eliasza, miał powiedzieć: „Stworzyłem świat przy założeniu, że Eliaszb wstąpi do nieba. Nie jest on jak inne istoty ludzkie i może usunąć cię ze świata”⁷². Zawieszenie Wszechświata przywodzi na myśl podania wiążące święto Rosz ha-Szana z „urodzinami świata”, mającymi upamiętniać jego stworzenie, a zarazem z coroczną odnową świata, kiedy wszelkie stworzenie przychodzi znów na świat. Jak zauważa Schwartz, w takich interpretacjach Rosz ha-Szana *implicite* zawarta jest „sugestia, że Bóg, który odnawia świat, może zdecydować, że go nie odnowi”⁷³. Odnowa stworzenia oznacza tu także i przede wszystkim odnowę istnienia Wszechświata: Bóg osądza wtedy cały świat stworzony w samym jego istnieniu i „wypełnianiu tajnego celu stworzenia, znanego jedynie Bogu”⁷⁴.

Eliaszb Leśmiana dociera żywy (-istniejący) tam, gdzie miał dotrzeć. Ale nie dociera do kresu swej podróży – „bezświata” – w pełni cielesnych zmysłów: wyszedł poza to, co zmysłowe, poza czas i przestrzeń, a także w ogóle poza domenę ontologii, której ostatnim elementem i *pars pro toto* reprezentantem jest gasnący wóz. Leśmian parafrazuje zwrot z początku poematu, określający negatywnie status ontologiczny Eliasza, a nawiązujący do biblijnych słów o Henochu. Obecnie zdanie to brzmi następująco: „I odtąd już go nigdy w wszechświecie nie było”. Pozostawił za sobą ziemską powłokę i „śródzielność” (czy może wegetatywną część duszy?) symbolizowane przez odrzucony płaszcz. Pozostawił za sobą, u Boga, swoje jestestwo (czy może boską część duszy?), które stało się drzewem i w pewnym sensie powróciło do swojej pierwotnej postaci, gdyż zgodnie z mistycznym podaniem, przytaczanym w *Pardes Rimoni* przez Mojżesza Kordowera za księgą *Zohar*, tłumaczącym wyjątkowe zdolności Eliasza, nie powstał on z prochu, a z samego drzewa

72 Zob. A. Wiener, *The prophet...*, s. 95.

73 H. Schwartz, *Tree of souls...*, s. 292.

74 Tamże, s. 293.

życia. Teraz traci ciało astralne, którego reprezentacją okazuje się sam ognisty rydwan; w jego ogniu ciało to uzyskał. Eliasza nie posiada już dłoni, oczu⁷⁵, których czas minął, ani układu nerwowego, ani żadnego jego metafizycznego odpowiednika, pozwalającego mówić o przetwarzaniu przez człowieka danych i konstrukcji otaczającego go świata. Nie znajduje się w świecie, za to świat jak gdyby znajduje się w nim. A jednak Eliasza jest i postrzega (uwydatniają to w poemacie kolejne wykrzykniki), w czym wydaje się posługiwać – być – czystą Wyobraźnią,

By stwierdzić jasnowidztwem ostatniego tchnienia
Możliwość innej jawy, niż jawa Istnienia!

Pozostało już z Eliasza tylko myślące, jasnowidzące „ostatnie tchnienie”, które wydaje się w poemacie odpowiadać środkowej części duszy w tradycji żydowskiej. Ma świadomość deprywacji sensorycznej oraz zupełnie innego stanu, określanego jedynie apofatycznie. Czy był to jeszcze Eliasza?

Zasadniczo o to samo odniesienie do biblijnego Eliasza zapytywali kabaliści, przywołując pytanie z Księgi Przysłów: „Kto wstąpił do nieba i zstąpił?” (30,4). Eliasza, według *Zohar*, wstępował owinięty w wir powietrzny, który oddziela duszę (jej środkową część, *ruah*, pośredniczącą pomiędzy dwoma pozostałymi i często przyrównywaną do samego Eliasza)⁷⁶ od ciała i przechowuje ziemskie ciało w czasie wstąpienia bądź wspomniane już ciało niebiańskie astralne w czasie zstąpienia na ziemię. W jednym ciele pojawia się na ziemi, jako Eliasza-syn, w drugim, jako Eliasza-ojciec – w niebie⁷⁷; jak pisze Wiener: „[...] niebiański Eliasza, jako archetyp, jest, jak gdyby, ojcem ziemskich postaci Eliasza, pojawiających się od czasu do czasu w świecie”⁷⁸, jako osobisty nauczyciel wielu osób – przypomnijmy – jako każdej z nich na-tchnienie. Po

75 Jak podaje G. Scholem, według pewnego fragmentu pism He(j)chalot: mistyk na „drodze w górę przez pałace świata merkawy” „musi stać, obywając się przy tym «bez rąk i stóp», upalonych mu podczas wizji! Skądinąd to stanie bez stóp w pozabawionej podłoża przestrzeni występuje jako charakterystyczne doświadczenie wielu ekstazyków; coś podobnego mamy również w Apokalipsie Abrahama”. Tenże, *Mistycyzm żydowski...*, s. 65.

76 A. Wiener, *The prophet...*, s. 91.

77 Zob. tamże, s. 93–94.

78 Tamże, s. 94.

swym wstąpieniu Eliaz istnieje zatem w dwóch przejawach, których przedstawienie wykraczałoby jednak poza ramy niniejszego artykułu. Tutaj zauważmy na koniec, że Eliaz Leśmiana dociera do kresu podróży właśnie jako *ruah* („tchnienie” to jedno ze znaczeń tego słowa) i również ulega swoistemu rozszczepieniu: „w bezświat się wychylił” oznacza przebywanie tu i tam, a w tym szczególnym przypadku istnienie, a z a r a z e m wirtualizację Eliasza. Bez zerwania więzi ze światem i roztopienia się jego „ja” w „innej jawie, niż jawa istnienia” – w jawie czystej wirtualności – Eliaz staje się wieloma możliwymi Eliazami.

* * *

Eliaz Leśmiana, zanim sformułował swój zamiar i prośbę do Boga nazywanego imieniem „Smugi” (a więc, jak wspomniałem, Śladu – słowo „smuga” brzmi jednak o niebo piękniej, głównie przez zamianę pierwszej litery nadającej ton całości), widzialnej tylko w połowie, zanim podjął lot w nieznaną, zwrócił się do Boga tymi słowy:

[...] Smugo! – szepnął – Smugo!
 Niech Cię z chmur tym imieniem wygarniam niedługo,
 Nim zgaśniesz!... A gdy zgaśniesz, znowu powiem:
 Boże!

Dwa Imiona boskie i dwie koncepcje Boga bliskiego i oddalonego zbiegają się w tym miejscu rozmowy, sprawiającym wrażenie żarliwej modlitwy. Nie będę ich analizował; wydaje się, że tutaj wiersz ukazał granice swojej wykładalności w każdej, innej niż jego własna, formie językowej. Poza tym i oddalenie, i bliskość tracą w mgnieniu oka znaczenie wraz z pojawieniem się Imienia trzeciego: „Zgasła”. Wygaszeniu ulega Wszechświat, który „skończył się... w oczach, niby gwiazd utrata”.

Przyjrzyjmy się jednak powyższym wersom jeszcze raz uważniej: Eliaz był przekonany i przekonywał, że kiedy „Smuga” zgaśnie, znowu powie: „Boże!”. Tymczasem pojawia się kolejna teofania wygaszenia. Sam sposób użycia przez Leśmiana wyrazu „Zgasła” wskazuje na to, że nie chodzi poecie, a w każdym razie nie przede wszystkim, o aluzję do nirwanicznego wygaszenia znanego religiom dharmy ani też do podobnych koncepcji formułowanych w rozmaitych językach i różnych

systemach tradycji mistycznych, pojawiających się także i w obrębie religii księgi – ponieważ „Zgasła” to kolejne Imię. A jeżeli teofanie i Imiona, to teofanie i Imiona czyje? W tym momencie docieramy wraz z Eliaszem do jasnej świadomości samej różnicy, jaką bóstwi się Bóg (tak właśnie, samą swą różnicą, „ptak” „leciał w sen-pierwosen”) w „jawie istnienia” poematu. Sama prośba Eliasza do Boga zaczęła się od słów: „Chcę lecieć w Twoją przyszłość!”, co znaczy tu tyle, co eschatologiczna wieczność. Ostatnia teofania, „Zgasła”, uświadamia tę różnicę Eliaszowi: że rozmawiał ze „Smugą”/„Bogiem” w czasie przeszłym tak nazywającej się (a nazywającej się poprzez przejawienia) boskości, w czasie wciąż jeszcze teofanii, czasie ciągle opóźnionym za bezczasem, za wiecznością, boskością, Bóstwem, które „inne niż jawa istnienia”.

Przytoczę na koniec jeszcze raz wycinek z rozważań Henry’ego Corbina, który o postaci Khidra – a więc jak już wiemy, również o postaci Eliasza – mówił tak:

[...] „przewodnictwo” Khidra nie zawiera się w prowadzeniu wszystkich jego uczniów jednakowo do tego samego celu, do jednej teofanii identycznej dla wszystkich, na sposób teologa propagującego dogmat. Prowadzi on każdego ucznia do jego własnej teofanii, teofanii, której on sam jest świadkiem, ponieważ teofania tak koresponduje z jego „wewnętrznym niebem”, z formą jego własnego bytu, z jego wieczną indywidualnością ([ar.] *‘ayn thābita*), a innymi słowy, z tym, co Abū Jazīd Bastāmī nazywa „częścią przydzieloną” każdej Uduchowionej osobie, z tym, co, słowami Ibn ‘Arabiego, jest jednym z Imion boskich, które jest nadaniem [79] w taką osobę, jako imię, poprzez które zna ona swego Boga, i przez które jej Bóg zna ją [...]. Stać się Khidrem to osiągnąć wydolność do teofanicznych wizji, do *visio smaragdina*, do spotkania z boskim Alter Ego, do niewypowiedzianego dialogu [...]⁸⁰.

Czy Leśmian poprowadził Eliasza przez wyobrazeniowy świat, czy Eliasz wiódł Leśmiana? – chciałoby się w tym miejscu zapytać.

79 Nadaniem (inwestowaniem) nie osobie, a właśnie w-osobę. Owo nadanie dopełnia ją jako osobę, a ona z kolei nadaje (inwestuje) swoje bycie osobą w Nadawcę. Podtrzymywana obopólność leży u podstaw osobistości tej relacji na kształt elipsy, której obu środkom odpowiada człowiek i Bóg, uosabiający się nawzajem – elipsoidalny obraz tej relacji czerpie Corbin od Ibn Arabiego. Owo nadanie-w jest jednym z trudniejszych wyrażen często i w różnych kontekstach używanych przez Corbina, w którym myśliciel nawiązuje do pojęcia inwestytury (w dzisiejszych językach pomijanego, na rzecz terminu i pojęcia inwestycji), nadania lenna przez suwerena.

80 H. Corbin, *Alone...*, s. 61–62.

Bibliografia

- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniński, Warszawa 1957.
- Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5 popr., Pallotinum, Poznań 2009; *Księga Genesis wg tłumaczenia Rabina Izaaka Cylkowsa* [dok. elektr.] <http://www.pardes.pl/pdf/genesis.pdf> [dostęp: 28.02.2017]; *Bereszit (Księga Rodzaju)*, Edycja Pardes Lauder, wyd. 5, Kraków 2009.
- Błoński J., *Bergson a program poetycki Leśmiana* [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Chwin S., *Schulz a Leśmian* [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
- Corbin H., *Alone with the alone. Creative imagination in the Sūfism of Ibn Arabī*, Princeton–New Jersey 1998.
- Czabanowska-Wróbel A., „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny!": mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 3.
- Ginzberg L., *Legends of the Jews*, trans. H. Szold, P. Radin, Philadelphia 2003.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
- Goldberg O., *Rzeczywistość Hebrajczyków*, tłum. T. Sikora, Kraków 2012.
- Kandeler R., Wolfram R.U., *Symbolism of plants: examples from European–Mediterranean presented with biology and history of art: SEPTEMBER: Cornflower*, „Journal of Experimental Botany” 2009, vol. 60, iss. 12.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
- Kołąkowski L., *Bergson*, Warszawa 1997.
- Kuryłowicz B., *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białyсток 2012.
- Leśmian B., *Poezje*, Warszawa 1995.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Mity akadymjskie*, tłum. O. Drenowska-Rymarz i in., Warszawa 2000.
- Mity sumeryjskie*, tłum. K. Szarzyńska, Warszawa 2000.

- Ricœur P., *The Rule of metaphor. The creation of meaning in language*, trans. R. Czerny, K. McLaughlin, J. Costello, London – New York 2003.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Sandauer A., *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Kraków 1979.
- Scholem G., *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Warszawa 2014.
- Scholem G., *Mystycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007.
- Schwartz H., *Tree of souls. The mythology of Judaism*, Oxford – New York 2004.
- Sikora I., *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.
- Skarga B., *Czas i trwanie. Studia o Bergsonie*, Warszawa 1982.
- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana* [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 2005.
- Voigts M., *Wstęp* [do:] O. Goldberg, *Rzeczywistość Hebrajczyków*, tłum. T. Sikora, Kraków 2012.
- Wiener A., *The prophet Elijah in the development of Judaism*, London–Boston 1978.
- Woźniak-Łabieniec M., *Leśmianowska „ontologia” nicości*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, t. 1.
- Woźniak-Łabieniec M., *Lot ku nicości. „Eliasz”* [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000.

Paweł Majerski

UNIwersytet śląski

Jak „zrozumieć wszechbyt”?

Stylizacje i modernizacje poetyckie Tytusa Czyżewskiego

Z wydarzeń wyobraźni

„Półkpiąca poezja” to adekwatna formuła określająca lirykę Tytusa Czyżewskiego, którą zanotowała Joanna Pollakówna. Istotnie:

Natura prądu elektrycznego zdradzała wyraźne pokrewieństwa z prądami mediumicznymi. Pejzaż przemysłowy bywał zarazem pejzażem mistycznym, w który wkraczał profetyczny demiurg przyszłości [...]. Równocześnie, ten patetyczny, magią i elektrycznością przeniknięty pejzaż okazywał się, jak gdyby w sennym przeinaczeniu się obrazów, swojskim, podgórskim pejzażem dzieciństwa¹.

Czyżewski poetycko (także scenicznie) „przeinaczał”, niekiedy balansował na granicy powagi, skutecznie wkraczał na pole genologicznych rozgrywek, nie stroniąc od przedsięwzięć destrukcyjnych. Tak budował swoje formy nowoczesne, z przeświadczeniem, że konsekwentnie uda się przewycięzać – w strefach, by tak rzec, wysokoartystycznych, co jakiś czas ożywianych siłą niższych pokładów kultury popularnej – to, co zastane, estetycznie skostniałe. Jego „czy-czi”, „hi hi”, „pam bam”, „am bam” mogły nieco irytować czytelnika, ale dzięki swojej infantylnej dźwiękowości (może i w takiej postaci – magicznej) stawały się integralną częścią zapisywanego świata. Zamieszczając reprodukcje prac formistycznego artysty, Leon Chwistek notował:

¹ J. Pollakówna, *Przedmowa* [do:] T. Czyżewski, *Poezje wybrane*, wyb., oprac. J. Pollakówna. Warszawa 1979, s. 10.

[...] rzeczywistość Czyżewskiego jest czymś zupełnie innym niż ta, z którą mają do czynienia ludzie przeciętni. Może nie jest piękna, może nawet jest okropna, ale jest inna. O to właśnie chodzi, że artysta, który nie chce poprzestać na tych formach, które są w obowiązującej rzeczywistości – bo to przecież jest jedynym źródłem prawdziwej sztuki – szuka z konieczności form nowych [...]²

– chodzi wszak o „spontaniczny akt twórczy”, stopniowo – mechanizację i strukturyzację wizji.

„ja medium samego siebie / **pierwszy elektromagnetyczny / poeta i malarz / tytus czyżewski**” – tak wyglądała autoprezentacja w 1921 roku, w jednej z odsłon *Transcendentalnego panopticum* (tomik *Noc – Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, 1922), „hypnotyzującego” myśli lirycznego bohatera³. Dzisiaj widzimy to wyraźnie: portret autora *Zielonego oka* rysuje się wielopłaszczyznowo w ramach (i poza nimi) zjawisk artystycznej awangardy XX wieku. Wpisany w rewoltę nowatorów, był kubistycznym deformatorem i reformatorem, futurystycznym „techniką”, dowodził nawet zmysłu nadrealnego. To materii pomieszanie było pewną konstelacyjną grą. Alicja Baluch przyznawała, iż „niektóre z utworów Czyżewskiego można zakwalifikować jako katastroficzne, inne jako wizyjne poematy filozoficzne, a późna liryka wydaje się wychodzić poza ramy awangardy”⁴, Helena Zaworska pisała

² L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu (13 reprodukcji)*, Kraków 1922, s. nlb., przedruk tekstu [w:] tegoż, *Wielość rzeczywistości i inne szkice literackie*, wyb., przedm. K. Estreicher, Warszawa 1960, s. 107–112. Na marginesie: Teresa Kostyrko słusznie zwróciła uwagę na fakt, że uznając Chwistka za „teoretyka formizmu”, nie dostrzegamy jego roli „w szerokim kontekście myśli o sztuce współczesnej”, albowiem wykładnie nowej sztuki były tutaj „w gruncie rzeczy od doraźnych celów ruchu niezależne” (T. Kostyrko, *Leon Chwistek jako teoretyk formizmu* [w:] tejże, *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa 1995, s. 114). Pisząc o wskazanej tu broszurze, Karol Estreicher zwracał uwagę na zaakcentowanie „pochwały” malarza, „chęć podniesienia go [Czyżewskiego – P.M.] w jego własnych oczach i wysunięcia ponad Zbigniewa Pronaszkę” (K. Estreicher, *Kryzys formizmu (1921–1923)* [w:] tegoż, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, s. 189–190).

³ T. Czyżewski, *Transcendentalne panopticum* [w:] tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009 [właśc. 2012], s. 108. Wszystkie utwory poety cytuję zgodnie z tą edycją, w tekście podaję tytuł, skrót WIUT i numer strony, z której pochodzi cytat.

⁴ A. Baluch, *Wstęp* [do:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, BN 1/273, Wrocław 1992, s. LXXIV.

o „pre-surrealistycznym typie wyobraźni”⁵. Poetyckie książki Czyżewskiego (zasadnie określone przez Baluch mianem „synkretycznych”) są niespójne i literacko „nierówne”, ale – paradoksalnie – wydaje się, iż to wrzucanie tekstów z różnych lat do tomikowej wirówki wynika z sytuacyjnej konsekwencji transowych „chwil olśnień”, impulsów, potrzeby nagłych zwrotów estetycznych, wykorzystywania kompozycyjnych zgrzytów.

We wspomnianym „panopticum” przewija się korowód postaci (między innymi „mordercy geniusze generałowie”, „nakręcany kluczem mickiewicz”, „rozpruwacze mordercy / garbaci geniusze rzezimieszkowe”, „szopen konający”, „dante na elektrycznych drutach”), pojawiają się kolejne przedmioty (a rekwizytornia jest bogata) – wszystko w narzuconym, mechanicznym ruchu. Pada zresztą wezwanie: „zmanekizujmy świat”, po którym „dyrektor publiczność manekiny” tańczą. To właściwie śmietnisko rzeczywistości, nad którym czuwa – tak już nazwany – hipnotyzer, Czyżewski jest sprawozdawcą z wydarzeń swojej wyobraźni, w dużej mierze – sprawozdawcą-reżyserem.

Spektakl modernistycznego niepokoju

Dzięki *Śmierci Fauna. Obrazkowi* z 1907 roku poznaliśmy oblicze pisarza wstępującego, dobrze zorientowanego w niuansach poetyki i wyobraźni młodopolskiej. Kim jest Faun, który „błądząc gdzieś po lasach, przyłaził jednego wiosennego dnia na granicę polskiej wsi”? Proboszcz powie: „To taki staroświecki bóg w dziwnej postaci”, Wójt: „E może to jancykryst, / Bo pisali w gazetach, / Ze koniec świata będzie”, Parobek Kuba rzeknie: „[...] To jakiś palamanter, / Przebrany ciarach, / Co się mu kumedyi zachciewa; Gdzie to diabeł – ” (wiuT, s. 266). Wielokrotnie debатовano już nad znaczeniami tego obrazka, dostrzegając w nim – między innymi – symbolistyczny rozrachunek. Od niego naprawdę zaczyna się

5 H. Zaworska, *Formizm* [tu część: *Tytus Czyżewski*] [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 345. Por. J. Kornhauser, *Wśród manekinów. Tytus Czyżewski i surrealizm* [w:] *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017, s. 119–132.

droga ironisty-destruktora, twórcy poszukującego peryferyjnych ścieżek sztuki słowa i obrazu. W *Śmierci Fauna*, mówiąc potocznie, chłopci biorą sprawy w swoje ręce, tu rządzi ziemskie odczucie gromadnej siły i egzekwowana przez nich „sprawiedliwość”. Umierający „stary bóg leśny” wypowie ostatnie zdanie: „A zabił mnie niewolnik chłop, / Barbarzyńca” (wiUT, s. 276), likwidując polskie skłonności chłopomańskie, Organista zaś spróbuje wyjaśnić Dziedzicowi: „E – – że to, proszę jaśnie pana, / Podobno był cudzy bóg... jakiś?!” (wiUT, s. 278).

Ważne były i są uwagi Janusza Kryszaka o transformacjach twórczości Czyżewskiego, o „ciągle ponawianych próbach przezwy-
ciężenia rozpadowej dynamiki rzeczywistości”, o „świecie rozprężonym”⁶. Ponawiać dziś możemy pytania dotyczące człowieka w ten świat wpisanego, granic poznawczego (roz)poznania. Kryszak zestawiał uwagi dotyczące wykładni współczesności, przenikniętej „różnymi formami świadomości zmistyfikowanej, które Czyżewski ujmuje w ironiczny nawias, sygnalizując agresywność spłyconych wersji kultury, manekinizację społeczeństwa, poddanie się fałszywym kultom, przy jednoczesnej degradacji mitów i kultów dawnych [...]”, jednak podkreślał wagę „przezwy-
ciężenia [...] negatywnej energii” i „pragnienia nowej syntezy”⁷. To tak jakby znajdowanie się w tej rozsypce było koniecznością, dłuższym postojem pośród rozsypywanych (rozsypanych) elementów kultury, a jednocześnie było stanem umożliwiającym triumf artysty, choćby w perspektywie „krótkiego trwania” dzieła.

W tomiku *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje z 1920 roku* znalazł się wiersz *Poznanie*, dedykowany Chwistkowi – autorowi wstępu do książki (drugie wprowadzenie napisał Jerzy Hulewicz). Utwór ten jest swego rodzaju minitraktatem, opowieścią-przypowieścią:

W najzawilszej materii
W ciemnych zwojach ślimaka
Wszystko można zrozumieć
i wszystko skojarzyć
(*Poznanie*, wiUT, s. 51)

⁶ J. Kryszak, „*Harfiarz uliczny*” [w:] tegoż, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 40.

⁷ Tamże, s. 45–46.

Wydawałoby się, że „wszystko” będzie w tym świecie poznawczo proste, zestawianie rzeczy przyległych i odległych, „praca” skojarzeniowa, sporządzanie docelowej intelektualnej *summy*. Druga strofa wiersza, zapisana kursywą, została odwrócona i wersy „spadają” – zresztą dużo w niej mówi się o ruchu, obiekty pojawiają się, są i być przestają. Pobrzmiwa też nieco melancholijnym (półsensnym) tonem jakby innej epoki literackiej:

Jak deszcze które płyną
 Jak chmury które miną
 Myśli mkną i giną
 I puste słowa słyną
 Jak deszcze które płyną
 Jak śmierć nie ginie a trwa

Słyszemy niezbyt wyszukaną sekwencję brzmieniową: płyną – miną – mkną – giną – słyną – płyną, do tego pojawia się konstrukcja porównań z „niepochwytnymi” deszczami, chmurami, myślami, słowami. Tu rzeczywiście można „wszystko skojarzyć” w czasowej zjawiskowości, nawet „porządkująco” zamienić miejsca wyrazów („deszcze które miną”, „chmury które płyną”; wyróżnienie – P.M.), ale „puste słowa” burzą pożądaną rytm i ład. Od „można skojarzyć” dotrzemy do „zrozumiał wtedy”:

Ślimak który usiadł
 na źdźbłę nikłej trawy
 Aby popatrzeć z góry na przyrodę
 Widzi miasta wsie doliny
 zrozumiał wtedy wszechbyt

Tajemnicę toczącego się koła
 Liczbę Przyrodę Śmierć
 ?

Jak

Człowiek

Gdy kołyszę się w łodzi
 w której wypłynął rano
 pewny przewidyjący
 a nie wiedzący nic
 by dobić do brzegu obcego
 gdzie jest poznanie
 ?

Nigdy albo Nic

(*Poznanie*, w: *WIUT*, s. 51–52)

Ponieważ ślimak, który „rozumiał wszechbył” (rola oka, introdukcja po/patrzenia i widzenia), znajduje się „na żdźble nikłej trawy”, człowiek – w kołyszącej łodzi, nie dano nam pewnej podstawy, nie ma mowy o solidnych fundamentach obserwatora. Dwa znaki zapytania, tworzące samodzielne wersy, mnożą wątpliwości. Może – wszak przerywają liryczną narrację – sygnalizują poznawczą niemoc? „Tajemnica koła” z tego fragmentu powróci przy okazji „kolistej wykładni” w późniejszym, o czym za chwilę, *Robespierre*: „I tak jak słońce toczy się okrągłe/ Jak ty i słońce z śmiercią się nie minie”. Początek i śmierć, dwukrotnie przywołana w *Poznaniu*, muszą być egzystencjalnymi pewnikami.

Wiersz *Strach* z 1919 roku konwencjonalnie wprowadzał nas w atmosferę „ciemnego spróchniałego lasu”, zapadał zmrok, pojawiały się cienie. Jedno zdanie parentetyczne wyjaśnia psychologiczny stan: „(Strach opanował moje myśli)”. Czyżewski, budując scenerię, szkicował poetyckie obrazy kolorystycznie, natrętnie mnożąc epitety – spoglądamy na „ciemny las”, „żółte liście”, „rude mchy”, „staw czarny” („czarny staw”), „kręgi zielone”, lilię w bladym świetle, „bańki złote”, „czarnego kosa”. Taniec „krwawej południcy” i „ha – ha” wpisują się w jakiś złowróźbny, iście balladowy nastrój. Liryczny bohater Czyżewskiego słyszy i patrzy:

* * *

Dzwoni dzwon wieczorny
Zagwizdał czarny kos
To przed snem
Ave Maria – Ave Maria

* * *

Na dnie stawu widzę oczy
Patrzące oczy
Widzę moje trwożne
Oczy

(*Strach*, WIUT, s. 36)

Tu nie ma odbicia twarzy, uchwycony zostaje bowiem moment dosłownego patrzenia sobie w oczy, w swoje oczy, spotkania ze sobą „oko w oko”. Wyczuwalna złowróźbność zyskuje konkretny „trwożnych oczu”, a cały świat leśnego wyliczenia staje się mrocznym pejzażem wewnętrznym.

W książce Joanny Kisiel *Imiona lęku* znalazły się interpretacje trzech wierszy Czyżewskiego: *Oka tygrysa*, *Twarzy nieznannej* i *Melodii tłumy*. Zwykle uznawaliśmy te utwory w „technicznej”, narzucającej się ze względu na programy lekturze za realizacje formistyczno-futurystyczne. Spełniały one dyrektywy, realizowały wypowiedane bezpośrednio zapowiedzi, miały też furtki znaczeń dodatkowych. Badaczka zwróciła na nie uwagę, obserwując człowieka modernizującego epokę:

Pod różnorodną fakturą awangardowej tkaniny jego [Czyżewskiego – P.M.] wierszy kryje się wszakże jednolita podszewka. Zewnętrznej aktywności, gorączkowym poszukiwaniom towarzyszy zaszyfrowana w nich, ukryta od spodu, sytuacja zagubienia i zagrożenia, czające się egzystencjalne lęki. To dla nich poeta szuka wyrazu. Różnorodności języków, owe maski nowoczesności przysłaniają prawdziwą twarz artysty, kryją niepokój egzystencjalny⁸.

Nasza nowoczesność rodziła się dramatycznie, historia „oczyszczających wojen” była bezwzględna i pozostawiała blizny⁹. Trzeba było poza to doświadczenie wykroczyć. „Didaskalia” *Geniusza i sobowtóra* informowały o „scenie poza zmysłami”, i tę formułę, patrząc na wiek XX, można uogólnić (kwestie bohaterów-„czarnych sylwetek” wybrzmiewały we wnętrzu trupiej czaszki „na tle czarnym”). Zacięrały się kontury

⁸ J. Kisiel, *Podszewka niepokoju. O wierszach Tytusa Czyżewskiego* [w:] tejże, *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009, s. 22.

⁹ Zob. uwagi dotyczące *Elektrycznych wizji*: H. Zaworska, *Formizm...*, s. 337–349 („Świat ludzki został rozdarty cierpieniem, grozą, śmiercią, ocalał tylko świat żywiołów wyzwolonych z wszelkich ram [...]. Zostały «Ogień Ziemia Woda». Tymi trzema wyrazami kończy się *Wizja I*”), także: J. Kryszak, *Harfiarz uliczny...*, s. 42–44. Elżbieta Rybicka zalicza *Elektryczne wizje* do „nurtu groteskowej apokalipsy”, sytuując w nim *Purpurowego osła* Juliana Przybosia, *Pieśni szczurołapa* Władysława Sebyły, *Pieśni fanatyczne*, *Miasta i ludzi*, *New York* Kazimierza Wierzyńskiego, *Bal w operze* Juliana Tuwima (por. E. Rybicka, *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna* [w:] tejże, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 223). Deformacja, kontrasty, powaga i kpina miały swój potencjał destrukcyjny, nierzadko wyzwalany w aurze katastroficznej. Znow były aktualizowane motywy tańca, bału, zatracania się w obłądnym ruchu. W pewnym momencie *Elektrycznych wizji* taniec jest już jedyną formą i zasadą obecności: „Od tańca zgięły się nogi trzęsie się brzuch / Ludzie Zwierzęta Jaszczury / Tańczą trumny ideałów / [...] / Taniec cynizmu Taniec / zębatach kół” (*Elektryczne wizje, Wizja I*, wIUT, s. 60).

przez rzeczy. Opis ulicy staje się zapisem stanu lękowego”¹⁰. To już ciemna strona miasta. W *Imionach lęku* Joanna Kisiel zwróciła uwagę na doświadczenie obecności w mieście i przestrzeń wartości:

Jedynie w wierszu spojrzenie w górę uczyni z tego miejsca rodzaj świątyni pozornych wartości, interesu i dbania o powierzchowność. Nic dziwnego, że blisko stąd do piekła. Poruszenie kwestii sacrum uzasadnia daleki odprysk jego znaczenia, obecny w metaforze „Procesja szkieletów”. Ta procesja przemieszcza się jednak w świecie całkowicie odsakralizowanym. Miejsce ośrodków kultu zajęły w nim bary i kawiarnie¹¹.

Wydaje się, że o sakralnym znaczeniu procesji nie musimy już pamiętać, ale „procesja szkieletów”, zestawienie efektowne i sugestywne, pozwala o nim myśleć, o tym, co przeminęło, w czym współuczestniczymy. To nie jest radosna, słoneczna, witalna strona futuryzmu. Jarosiński zwracał uwagę na fakt, iż poetyckie halucynacje i fantasmagorie (na przykład w twórczości Czyżewskiego, Brunona Jasińskiego, we wczesnych utworach Juliana Przybosia) pomagają odzwierciedlić „realność współczesnego wielkiego miasta”¹². Joanna Kisiel precyzowała dalej:

Pod [...] futurystyczną powłoką kryją się zaszyfrowane scenariusze porządkujące pozorny chaos słów uwolnionych ze składni. Dwa z nich uznałam za warte uwagi. Pierwszy ujmuje wizję miasta i miejskiego tłumu w ramy niespokojnego spektaklu-koncertu z początkowym gongiem i końcowymi oklaskami. To spektakl, w którym rzeczy „Dzwonią we wszystkie klawisze”, zdobywają dominację i kontrolę nad światem. Scenariusz drugi jest przywołaniem kulturowego konspektu wędrowni przez kręgi piekielne. Istotą wizji miasta-piekła jest również przedstawienie nieludzkiego świata. Podmiotowi dantejskiej wyprawy przysługuje zagwarantowane literacko prawo do przewodnika. W *Melodii tłumu* mamy już tylko samotne błądzenie i „Szukanie kogoś / W TŁUMIE”¹³.

„Spektakl” jest tu słowem właściwym, swoje role odgrywają przedmioty, świat materii i ducha. Rytualny marsz trwa, a w stworzonym piekle pozostaniemy – „pokawałkowani” („pierz kobiety”, „oczy”, „dłonie”),

¹⁰ Z. Jarosiński, *Genealogia poezji współczesnej* [w:] tegoż, *Postacie poezji*, Warszawa 1985, s. 50.

¹¹ J. Kisiel, *Podszewka niepokoju...*, s. 42.

¹² Z. Jarosiński, *Společna utopia awangardy* [w:] tegoż, *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1983, s. 34.

¹³ J. Kisiel, *Podszewka niepokoju...*, s. 43.

jeszcze niewłączeni do procesji, jeszcze nieubezwłasnowolnieni, wciąż myślący i odczuwający.

W ciemnej tonacji utrzymany jest *Las* – wiersz z tomiku *Noc – Dzień...*, datowany na 1902 rok. Nie ma w nim miasta, a natura żyje (jest) modlitwą:

Lasem zjeżone ciemne wzgórze
 rzędami kolumn wiatr kołysze
 las wyśpiewawszy hymn naturze
 zapada znowu w sen i ciszę
 po chwili las litanię wznawia
 i ptacy dzwonią wraz dzwonekami
 zaszumiał las pacierz odmawia
 módl się za nami módl się za nami

(*Las*, w*iuT*, s. 90)

Niejedyne to w poezji Czyżewskiego leśne obrazy. W *Powrocie*, wykorzystującym figurę lotu z ptakami, pojawiał się nakaz: „zanieś mnie / w odwieczny potworny rajski bór / gdzie w gąszczu spoczywa / MÓJ PRADZIAD GORYL / pije wodę z misy / ELEKTRYCZNEJ NATURY” (*Powrót*, w*iuT*, s. 93–94). Czyżewski kreślił perspektywę podniebną, w *Lajkoniku* nad miastem pojawiły się: „Samoloty aniołów / O białych skrzydłach”, „Anielica Poezja” płynąca z chmurami (tomik *Lajkonik w chmurach* z 1936 roku, w*iuT*, s. 189). Z wierszem sąsiaduje zresztą *Koń w chmurach*, w którym „na skraju nieba” pędzi pegaz – „Burzy wiosennej – czarownik i bóg” (w*iuT*, s. 190). W tym obrazowaniu pojawiać się muszą chmury, przeglądają się w sobie niebo i morze, a w polu widzenia podróżnika znajdują się wyspy, „gdzie grona / Winne – winem płynęły do dzbanów / W Kanie Galilejskiej” (*Podróże*, w*iuT*, s. 191).

Rajski bór z *Powrotu* wpisany był w naturę „elektryczną”. Rajski ogród w innym tekście przybierze postać ogrodu mechanicznego, którego obraz – przekonywała Alicja Baluch – „jest polemiką z toposem raju utraconego”, albowiem

miękkie i okrągłe kształty kwiatowych płatków zostały zastąpione przez kanciaste kwadraty, a wiotkie i kręte łodyżki przez sztywne linie proste, zaś idealna cisza, w której słyhać, jak trawa rośnie, przerywana delikatnym trzepotaniem motyli skrzydeł, została napełniona niesamowitym dźwiękiem śmiejącej się trawy¹⁴.

¹⁴ A. Baluch, *Wstęp...*, s. XLV. Por. analizę Agnieszki Smagi w jej tekście *Graficzne ukształtowanie formistycznego wiersza i jego cyfrowej recepcji* [w:] *Między słowem*

Ostatecznie więc „powstały obraz to raj zastępczy, zurbanizowany, a raczej zmechanizowany świat techniki, sztucznej natury”¹⁵.

Stylizacje i kreacje

Poszukując efektów stylizacyjnych realizacji Czyżewskiego, spójrzmy na postać (obraz) Chrystusa i Matki Boskiej. Wyzwaniem tematycznym i „formalnym” stały się pastorałki. Dotyczące ich opinie są w zasadzie zgodne w kwestiach wykorzystania artystycznego tworzywa, jak i – mowa o wydaniu z 1925 roku – edytorskiej realizacji. Alicja Baluch przekonywała, że to książka, „która w polskiej kulturze stanowi bodaj najdoskonalsze dzieło słowno-plastyczne, wspólny twór poety i malarza”¹⁶, w Paryżu – napisze Piotr Rypson – Czyżewski „wydał jedną z najpiękniejszych swoich książek”¹⁷. Krzysztof Karasek uznał cykl za „jeden z najznakomitszych utworów poetyckich polskiej literatury, wykorzystujących zasoby tradycji ludowej”. Notował:

Czyżewski był do napisania *Pastorałek* niejako zmuszony wewnętrzną koniecznością. Utrwalał w nich siebie, swoje własne dzieciństwo, swój świat kołędników, ludowych melodii, obrzędów – etosu Podhala. Obrzędowość i mit, literatura

a obrazem..., s. 279–296. Kilka lat temu faktura tekstów Czyżewskiego przyciągnęła uwagę realizatorów hipertekstowych – Urszulę Pawlicką, Łukasza Podgórnego, Wojciecha Stępnia, którzy zdynamizowali *Muzykę z okna. Płacz, Sensację w kinie, Mechaniczny ogród, Oczy tygrysa, W szpitalu obłąkanych, Noc – dzień* (zob. <http://ha.art.pl/czyzewski> [dostęp: 27.03.2018]). Sądzę, że niektóre teksty Czyżewskiego (spośród futurystów właśnie jego) wręcz „domagały się” pozwolenia na ruch. Jakiś czas temu wspomniane opracowanie komputerowe Jakub Skurtys uznał za realizację „archaizującą” i „spóźnione powtórzenie” (zob. J. Skurtys, *Jak jeszcze działać (z) formami. Tytus Czyżewski i rytm nowoczesności* [w:] *Między słowem a obrazem...*, s. 134). Na temat graficznego opracowania tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* pisze Piotr Rypson w książce *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*, Warszawa 1992, s. 17–18 (tu znajduje się opis bibliograficzny zbiorów Czyżewskiego, s. 56–57, zob. również: J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, *Komentarze* [w:] T. Czyżewski, *Wiersze i utwory teatralne...*, s. 323–407).

¹⁵ A. Baluch, *Wstęp...*, s. XLV.

¹⁶ Tamże. Zob. A. Baluch, *O „Pastorałkach” Tytusa Czyżewskiego na tle formizmu* [w:] tejsze, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*, Kraków 2000, s. 38–42.

¹⁷ P. Rypson, *Książki i strony...*, s. 27.

i historia, kategorie estetyczne i możliwości zbawienia przełamwały się w tych intymnych wyznaniach – współpogańskiej religijności¹⁸.

Interpretacyjną lekcję pobieraliśmy u Kazimierza Wyki przywołującego Leona Schillera, który pisał o nawiązaniach do twórczości Mikołaja Reja, o Janie Kasproviczu i „sąsiedztwie” dadaizmu¹⁹. Rzeczywiście, Czyżewski odczuwał potrzebę wykorzystywania dalszych i bliższych elementów tradycji literackiej, kulturowej. Być może, w przypadku Czyżewskiego można mówić o „duchu dadaizmu”, ale – stwierdzała Beata Śniecikowska – „tendencje dadaistyczne przejawiają się tylko w niewielkim stopniu. [...] Struktury echolaliczno-glosolaliczne to odwieczne wyznaczniki pieśni ludowej”²⁰.

Ma rację Maria Delaperrière, twierdząc, że Czyżewski tworzył ludo-wo-awangardową hybrydę, by połączyć *sacrum* i *profanum*²¹. *Pastorałki* nie są, oczywiście, jedynym ludowym spełnieniem polskich awangardystów, ale w jego przypadku zespalanie różnorodnych materiałów i literackich tkanek osiągnęło rangę eksperymentu odświeżającego elementy

¹⁸ K. Karasek, *Awangardysta jako kołędnik* [w:] T. Czyżewski, *Poezje*, oprac., przedm. K. Karasek, Warszawa 1987, s. 7, 22.

¹⁹ K. Wyka, „*Pastorałki*” Tytusa Czyżewskiego [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozsz., Warszawa 1977, s. 23–29. Tekst sygnowany jest rokiem 1947, w dopisku z 1957 roku przeczytamy uwagę autora o wystawie malarstwa Czyżewskiego, które „z ludowości ma chyba tylko dobitną, krzyczącą, zdobniczą grę kolorystyczną, nie-raz o takich zestawieniach, jak byś oglądał kram ze wstążkami w przedwojennych Sukiennicach. Chyba...”. Odbiorca mógł się liczyć z pewnym nadmiarem ludowej oferty poety-malarza, konsekwencją fascynacji i manifestacji.

²⁰ Przyglądała się między innymi onomatopeicznie nacechowanym kołędom i bożonarodzeniowemu utworowi Hugona Balla *Ein Krippenspiel* (*Jasłka*), zauważając, iż „asemantyczne zestawienia dźwiękowe nie zakłócają językowej struktury pastorałki [...], czerpiącego z folkloru gatunku zdomowionego w kulturze. W tekście dada natomiast wykrzykniki, onomatopeje i glosolalie tworzą bruitystyczną [...] kompozycję, na której tle prezentowane są pojedyncze słowa języka i jedno zaledwie poprawne gramatycznie – choć nieortograficznie zapisane – zdanie”. Zob. B. Śniecikowska, *Dowolność dźwięku czy konceptyzm brzmieniowo-semantyczny – ile jest dada w polskim futuryzmie?* [w:] tejże, „*Nuż w uhu?* *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008 (w interesującym mnie kontekście zaśpiewowym zob. s. 273–282).

²¹ M. Delaperrière, *Miron Białoszewski wobec awangardy* [w:] tejże, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006, s. 63.

tradycji i – pozornie paradoksalnie – wzmacniającego awangardowe nowinkarstwo²².

Futurystyczne wiersze kreowały wizerunek Chrystusa w współczesnych ramach; w *Anielskim chamie* Anatola Sterna czytaliśmy:

jest jedyny chrystus –
syn cieśli
chrystus giser
naznaczony stygmatami rozpławionych kropli żelaza
embrionami gwoździ które płoną
chrystus górnik
wychylający swój ostatni kielich
zalany wodą szyb
chrystus mniejszości
ćwiczony różgami oszukującej i oszukanej
ciemnoty²³

W *Biegu do bieguna* Chrystus jest nadal „synem cieśli”, ale i „najniebezpieczniejszym rewolucjonistą świata”²⁴, „króluje także wśród lamp wirujących i rozpędzonych motorów”²⁵. Stern tworzył mityczno-biblijny kształt współczesnego losu, obciążonego i przeciążonego pamięcią kulturowej wyobraźni. Potrzebującej jednak mitu uprawomocniającego niezgodę, dającego nadzieję zmiany porzucającej już myśl ewolucyjną. Czyżewski natomiast pozostawiał na czas jakiś elektromechaniczne akcesoria, chwilami rozstawał się z rewolucjonizującym świat duchem apodyktycznej nowoczesności. Zatrzymywał się przy ludowej stylizacji, wybierał liryczną prostotę, prymitywizację. Umykał przed hipnotycznymi transami obrazów, czuł potencjał innej formy wyrazu, choćby siłę zaklinających dźwięków.

²² Zob. między innymi: G. Gazda, *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu* [tu część: *Wobec prymitywu i poezji ludowej*] [w:] tegoż, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 74–124.

²³ A. Stern, *Droga kół* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. I, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985, s. 97.

²⁴ Tenże, *Spowiedź* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane...*, s. 170. Zob. Z. Zarębianka, *Motywy Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego* [w:] tejże, *Tropy „sacrum” w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 41–73.

²⁵ Tenże, *Bieg do bieguna* [w:] tegoż, *Wiersze zebrane...*, s. 228.

Lajkonik w chmurach był ostatnim z tomików Tytusa Czyżewskiego. Spójrzmy na karty biografii: w 1929 roku poeta, który trzykrotnie przebywał we Francji, pojawił się we Włoszech, odbył podróż do Hiszpanii. Zafascynowała go sztuka tych miejsc, co musiało wpłynąć na świadectwa poetyckie i malarskie. Z jednej strony mamy kłamrę pastorałek („a w stajni w kącie we żłobie / razem złączeni przy sobie / tak sławne święte we świecie / Józef Maria i Dziecię”; *Pastorałki. (Misterium)*, wIUT, s. 137), z drugiej wiersza „hiszpańskiego” z Jezusem ukrzyżowanym:

W toledańskiej katedrze Chrystus zakrwawiony
pozbył się swojej cierniowej korony,
toczy się po kamieniach korona cierniowa,
schyliła się ku ziemi matka Jezusowa.
Podniosła koronę matka utrapiona
i zakrwawione ciernie przyciska do łona,
głęboko w piersi ciernie się wbijają,
czerwone krople na ziemię padają.

(*Ptaki*, wIUT, s. 204)

Kiedys wybrzmiewała wieść: „Panna rodzi syna” i „zlecieli się do stajenki / wszyscy ptakowie / leśni grajkowie muzykantowie / zleciały grzywacze, gołębie” (*Kantyczki [ptakowie leśni przylecieli]*, wIUT, s. 119–120). Teraz do katedry przylatują gołębie, jaskółki, skowronki, by ulżyć cierpieniu Matki:

Na darmo się kochani ptakowie trudzicie,
zbołałemu sercu Matki nie ulżycie,
bardziej nad ciernie, nad krwawiącą ranę
bolą Matkę gwoździe do krzyża wbijane...

(wIUT, *Ptaki*, s. 204)

Sławomir Sobieraj przypominał, iż we wsi Przyszowa, w której urodził się Czyżewski, znajdował się kościół (z przełomu XVI i XVII wieku), a w nim obraz Matki Boskiej oraz rzeźba Madonny Tronującej z 1400 roku²⁶. Hiszpańska podróż okazała się powrotem do wizerunku Madonny i Chrystusa. Alicja Baluch zwróciła uwagę na odmienność wizerunku Madonny „hiszpańskiej” w stosunku do obrazów formistycznych:

²⁶ S. Sobieraj, *Mentalność artystyczna poety-malarza* [w:] tegoż, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009, s. 30.

Postać Madonny i ukrzyżowanego Chrystusa pojawia się często wśród motywów tej poezji; nakłada się tu niezwykle atmosfera gorliwego katolicyzmu Hiszpanii i sztuki, na którą wyraźny wpływ miała kultura bizantyńska. Obrazy Czyżewskiego, malowane pędzlem i słowem [...], powstałe pod wpływem jego pobytu w Hiszpanii, noszą wyraźne znamiona wschodniej ikony. [...] Archetyp ikony Matki Bożej, zarysowany w tekstach poetyckich, znajduje wyraźne potwierdzenie w reprodukcji zaginionego obrazu Czyżewskiego, zatytułowanego *Madonna* [...]. Hiszpańska Madonna [...] ma twarz owalną, a owal tej twarzy jest wydłużony, przypominający swym kształtem wysmukłe sylwetki *El Greca* [...]. Linie ust Madonny charakteryzują się znacznym wydłużeniem wargi górnej, typowym dla ikon pochodzących z XV wieku. Szczegółowy opis tej reprodukcji wskazuje na jeszcze starszą, XIV-wieczną tradycję malarską²⁷.

Czyżewskiego znów inspirowały „duch miejsca”, forma przedstawień oraz ikonograficzna wyobraźnia związana z jego obecnością. Czuł potrzebę myślenia i transpozycji innej wrażliwości na malarską barwę, linię, na plastyczność poetyckiego obrazu.

„Chciałeś być Bogiem?”. Indywidualizm i rewolucja

Tomik *Robespierre. Rapsod. Cinema. Od romantyzmu do cynizmu* (1927) potwierdzał zdecydowany krok Czyżewskiego w stronę „wyobraźni wyzwolonej”, poezji asocjacyjnej, która nie musi się liczyć z racjonalizującym rygorem. Poeta przygotowywał do tego siebie i czytelników poematem *De profundis*. Bohater rewolucji francuskiej nadawał się zresztą znakomicie na medium poematu będącego sugestywną rozprawą poświęconą gestom radykalnego indywidualizmu:

Bóg i Robespierre oni dwaj patrzą na siebie jak przyjaciele oni dwaj się znają,
który z nich wie jaką ma siłę?
Bóg rozkłada szeroko nogi i dłoń, każdy palec sterczy jak słup, osobno kładzie
na murze.
Robespierre patrzy w ziemię, rysuje, żłobi ją i rozrzyna, szuka nasienia które
Bóg posiał

(*Robespierre. Poemat*, w: *Wstępy*, s. 144)

²⁷ A. Baluch, *Wstępy...*, s. LXXIII–LXXIV.

W *Robespierre* Czyzewski umieścił rozmowę przywódcy z Bogiem, rozpoczynając ją emocjonalnym sprawozdaniem-wezwaniem:

Do broni
Niech tłuką się o bruk nogi i niech rozkrzyżują się ręce jak uschłe
drzewa
Z drzewa krzyża zrobimy gilotynę

(*Robespierre. Poemat*, wIUT, s. 146–147)

„Sprawozdanie” zamyka informacja o aresztowaniu przez gwardię Boga, który „nie miał żadnych legitymacji”. Był kimś do identyfikacji i weryfikacji danych osobowych.

Bóg od razu zostaje zaklasyfikowany: „Arystokrata!”. Fragment zapisujący rozmowę tytułowego bohatera z Bogiem składa się z wielu pytań, każda ze stron umieszcza w nich nie tyle swoje przypuszczenia, projekty ocen, ile raczej pewniki. Dla Robespierre’a Bóg jest intruzem, narusza przestrzeń społecznej równości:

ROBESPIERRE

Czemu wszedłeś w miasto, gdzie wiesz że nie można deptać wolności. Czemu depczesz ją twymi sandałami Boga. Czemu słuchasz słów twych kapłanów którzy są czarnymi chorągwiami na twej głowie Czemu chcesz zabić wolność?!

BÓG

Dlaczego krajesz jabłka które zawiesiłem na drzewach
Dlaczego rozrywasz jedwabiste grona gdzie pestki jeszcze nie sformowane
i każesz wlewać w ścieki uliczne moje wino które nazywasz krwią.
Czemu wiercisz mózgi rozpalonym prętem żelaznym a mózg rozwala się jak
rodząca kobieta?

(*Robespierre. Poemat*, wIUT, s. 148)

Obydwaj mówią o początku, idei, spełnieniu, pytają o przyszłość:

BÓG

Opętałem cię manią a ty to wzięłeś za ideę wolności.

ROBESPIERRE

Wystrzeliłem kulę z karabinu a poszła za daleko – i teraz chcesz by wróciła
z powrotem.

BÓG

Byłeś moją kulą więc wezmę cię z powrotem między moje palce.

ROBESPIERRE

Ja uderzyłem wolą a ty trwasz przeznaczeniem.

(*Robespierre. Poemat*, wIUT, s. 150)

Wprowadzenie do sekwencji kolejnej, krótkiej wymiany zdań między Robespierre’em a cieślą rozpoczęte jest obrazem słonecznego, „niewinnego” dnia. Upiorność Robespierre’a podkreśla jego błady wygląd, już we wstępnej „narracji” poematu „miał twarz bez krwi krew schodziła się w rękach, szła do palców. Miał serce pełne krwi [...]” (wiUT, s. 144). W ten „niewinny dzień” budowana jest gilotyna:

CIEŚLA

Czy będzie wysoka aż ku niebu?

ROBESPIERRE

Będzie wysoka aż do chmur aż do gwiazd, prosta w linii i smukła jak Diana
Niech ją bóg spostrzeże i niech się jej przypatrzy.

(*Robespierre. Poemat*, wiUT, s. 151)

Gilotyna z „drzewa krzyża”, wznoszona „do gwiazd” niczym wieża Babel, to wyzwanie kierowane w stronę Boga, demonstracja siły i pewności. Wiara w potęgę boską została odrzucona, powtórzone „niech” jest wyrazem buty i pychy realizujących ziemski plan. Rodzaj żeński (gilotyna, chmura, gwiazda, linia, formy zaimkowe) związany jest z siłą stwarzającą, by podążyć za wskazaniem Czyżewskiego: z Dianą, zatem „opiekunką kobiet i ich płodności”²⁸. Nowe życie rodzi się jednak na polach śmierci spływających krwią mordowanych przez Rewolucję. Ta – jak sugestywnie pisze Monika Milewska – sakralizowała Terror, który „od początku łaknął transcendencji”, a „transcendentne prawo daje pozór nieomyślności, przydaje sędziom blasku Bożych namiestników, wykonujących wolę najwyższego”²⁹. W gilotynie dostrzeżono relikwię, „egzekucje [...] budziły skojarzenia z obrzędami religijnymi”³⁰. Nowa sakralizacja nieuchronnie konstituowała się w nowym państwie,

²⁸ *Diana* [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 206.

²⁹ M. Milewska, *Terror jako sacrum* [w:] tejsze, *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2001, s. 8.

³⁰ Tamże, s. 9. W cytacie z utworu Czyżewskiego mowa o smukłości Diany, o zainteresowaniu Boga wysokością gilotyny i jej kobiecą smukłością. To odbiega akurat od kwestii krwio- i mięsożernej „rewolucyjnej kobiecości”. Maria Janion i Remigiusz Forycki, pisząc o utopijnym nicowaniu wartości starego świata, fazach nowych epok, wskazywali rolę tłumu i kobiet, które nie tworzyły „rewolucyjnego salonu”, lecz „rewolucyjną oberżę” (M. Janion, R. Forycki, *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość” 1989, nr 7). Włączały się one w „kanibaliczną ucztę-wieczerzę”.

desymbolizacja pociągała za sobą – a pustki w takich procesach nigdy nie będzie – wymianę znaków i znaczeń.

Czyżewski zaskoczył czytelników *Cieniami Juliusza Słowackiego*, częścią *Rapsodu*, rycerskim utworem o Czynie, Sławie, Narodzie, Natchnieniu, Pieśni, Sławie, Życiu, Śmierci (rzeczowniki zapisywane są tutaj wielką literą). Uwiodła go – tym razem romantyczna – wizja, i trudno rozpoznać ślady pióra awangardysty, zdziwić mogą patos i heroizacja. Obrazy przesączone krwią przywodzą na myśl siłę wyrazu innych, już rewolucyjnych, strof. Oto krwawy zachód słońca, wypalone ogniska, noc – potem władzę obejmuje Sen, w którym dolinę uderza krwawa fala:

A ciała ludzkie potok walił jak łomy
 Skał i rzucał w przepaść – A wtem słyszą sonor
 Słyszają głos mocniejszy nad gromy
 Jak głos Boga: „I czyn zwycięski i honor”...

(*Rapsod*, cz. III: *Cieniom Juliusza Słowackiego*, w: *WUT*, s. 164)

Częścią czwartą *Rapsodu* jest *Rozmowa* – Robespierre’a z Duchem. Mogłaby ona znaleźć się w „poemacie rewolucyjnym”, skoro konfrontacyjnie zestawia racjonalizm i transcendencję, dwa oblicza (nie)pewności. Wzrok Robespierre’a skierowany jest w dół, rewolucyjne medium „patrzy w ziemię” z myślą o początku, ostatni dwugłos będzie miał charakter sentencyjnego wyznania-podsumowania:

ROBESPIERRE

Przeszedłem kłódki i ściany grobowe
 Ziemię, jej prawa, ludzi i ich prawdym
 Załamał stare – zostawiłem nowe
 I ponad Boga ja wyszedłem jak dym.

DUCH

Prawdy są jedne i te same ciągle
 Z zaklętych próchni drzewo wstaje ninie
 I tak jak słońce toczy się okrągłe
 Jak ty i słońce z śmiercią się nie minie

(*Rapsod*, cz. IV: *Rozmowa*, w: *WUT*, s. 166)

Można tę wykładnię „prawd oczywistych” porządku świata rozumieć wprost, można – jak czyni to w swej monografii Sławomir Sobieraj – poszukać filozoficznej wykładni. Finałową strofę badacz łączy akurat

z heglowskim światem-systemem, porządkiem, całościowością³¹. Jakby w pokawałkowanym, mediumicznym obrazie świata zaistniało intelektualne spoivo.

A gdzieś wybrzmiewają słowa Sędziego („w blasku Bożego namiestnika”?) oskarżającego Robespierre’a „o nienawiść Miłości, o supremację rozumu, o strzeliste samotne ambicje”. Słowa rzucane najkrócej i wprost: „chciałeś być Bogiem... hę?!” (*Robespierre. Poemat*, w: IUT, s. 157).

Stylizacje nowatora

Badaczy twórczości Tytusa Czyżewskiego interesowały i intrygowały wielość artystycznych wcieleń, poszukiwanie form wyrazu: literacko-malarska dwujęzyczność (pisały o tym Joanna Pollakówna, Alicja Baluch, Agata Soczyńska) i „symboliczny urbanizm”, obraz cywilizacji i „radikalizm ideowy” (Grzegorz Gazda, Helena Zaworska), a jednocześnie strategie działań i sama legenda przenikająca tekst biografii (Grzegorz Gazda, Zbigniew Jarosiński), „medialna wielodyspozycyjność”, intermedialność (Sławomir Sobieraj, Beata Śniecikowska), formizm ujmowany z perspektywy „podmiotu kreującego” i „poetyki odbioru” (Agnieszka Smaga). Pewne jest, że objawiające się w różnych momentach stylizacje anektowane były przez awangardowego kreatora modernizującego – w różnych obszarach artystycznego doświadczenia – oblicze nowej sztuki.

Bibliografia

- Baluch A., *Wstęp* [do:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, BN 1/271, Wrocław 1992.
- Baluch A., *O Pastoralkach Tytusa Czyżewskiego na tle formizmu* [w:] tejże, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*, Kraków 2000.
- Czyżewski T., *Wiersze i utwory teatralne*, wstęp J. Kryszak, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009 [właśc. 2012].

³¹ S. Sobieraj, *Mentalność artystyczna poety-malarza...*, s. 99–100.

- Gazda G., *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu* [tu część: *Wobec prymitywu i poezji ludowej*] [w:] tegoż, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Jarosiński Z., *Spoleczna utopia awangardy* [w:] tegoż, *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1983.
- Karasek K., *Awangardysta jako kolędnik* [w:] T. Czyżewski, *Poezje*, oprac., przedm. K. Karasek, Warszawa 1987.
- Kisiel J., *Podszewka niepokoju. O wierszach Tytusa Czyżewskiego* [w:] tejeże, *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009.
- Kryszak J., „*Harfiarz uliczny*” [w:] tegoż, *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981.
- Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*, red. D. Wasilewska, Kraków 2017.
- Lipski J.J., *Tytus Czyżewski* [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria VI: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 3, red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa, Kraków 1993.
- Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław 1972.
- Pollakówna J., *Formizm („Formiści” 1919–1921)*, notę i bibliografię oprac. M. Pokrasenowa, J. Stradecki [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria VI: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 1, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979.
- Pollakówna J., *Przedmowa* [do:] T. Czyżewski, *Poezje wybrane*, wyb., oprac. J. Pollakówna, Warszawa 1979.
- Rybicka E., *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna* [w:] tejeże, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Smaga A., *Formizm w poezji z perspektywy podmiotu kreującego* [w:] tejeże, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010.
- Sobieraj S., *Mentalność artystyczna poety–malarza; Liryka* [w:] tegoż, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009.
- Soczyńska A., „*Czy widziałeś oczy błazna?*”. *Autokreacja w formistycznych wierszach i autoportretach Tytusa Czyżewskiego* [w:] tejeże, *Tytus Czyżewski. Malarz–poeta*, Warszawa 2006.
- Wyka K., „*Pastorałki*” Tytusa Czyżewskiego [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozsz., Warszawa 1977.

Zaworska H., *Formizm* [tu część: *Tytus Czyżewski*] [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.

Zaworska H., *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963.

Justyna Pyzia

UNIwersytet Jagielloński

Poezja Bogiem przepleciona

Obraz Boga w poezji Juliana Tuwima

„Twórcy na pewno przydaje chwały to, że postawił na nogi byt zdolny do ateizmu, byt, który nie będąc *causa sui*, ma niezależne spojrzenie i niezależną mowę, byt, który jest u siebie” – twierdził Emmanuel Levinas¹. Bóg jest myślany nie tylko poprzez wiernych Mu wyznawców, ale i przez istotę zdolną do radykalnej rebelii przeciw Niemu. Czy takim człowiekiem był Julian Tuwim? Człowiekiem odrzucającym Boga? W pierwszej chwili pewna jest wyłącznie niezbywalność pełnego dynamizmu dyskursu o Bogu, która wyłania się z intymnego odnoszenia się człowieka do własnego bycia. Z napięcia pomiędzy skończonością bytu ludzkiego a horyzontem nieskończoności otwierającym się przed ludzką refleksją rodzi się pragnienie metafizyczne. Owo pragnienie, będące w istocie wciąż ponawianym pytaniem, naznacza niemalże całe życie poety.

Podążając pracą nad tym tematem, należy mieć świadomość nie tylko różnorodności koncepcji Boga w twórczości Tuwima, ale i rozmaitych postaw poety, rozpiętych pomiędzy wiarą i niewiarą. Ta ogromna amplituda religijnej żarliwości i radykalnego zwątpienia rozrywa duchowe życie poety od początku twórczości aż do śmierci. Zasygnalizowanie obu tych sfer – przedmiotowej i podmiotowej – jest konieczne do uzyskania pełnego obrazu tej liryki.

Pomysł pisania o wierszach religijnych Tuwima, przez niektórych nazywanych metafizycznymi, nie należy do nowych. Tuż po śmierci poety (1953) Kazimiera Iłakowiczówna pisała:

¹ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, tłum. przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 52.

Cała poezja Tuwima roi się od imienia Bożego, cała Bogiem przepleciona [...]. Tuwim – czyhający na Boga z żarliwością zaciętą, z tą mieszaniną bolesnej tęsknoty i dziecinnego zaciekawienia, które nigdy nie pozostaje bezowocne... Czyhał tak w okresie, kiedy ja chodziłam leciutko po świecie, zdecydowawszy od młodych bardzo lat, że nie trzeba na te rzeczy tracić czasu, bo TAM na pewno nie ma nic. [...] Tomy jego poezji pełne są wierszy głęboko religijnych, i gdyby ktoś zechciał się trudzić, można by zebrać cały tomik poezji².

Z pewnością nie możemy bezdyskusyjnie wydzielić części twórczości Juliana Tuwima i opisać jej sformułowaniem „liryka religijna”. Jezus, Kościół, wiara czy pytania na temat omnipotencji Boskiej Istoty zjawiają się w jego utworach, ale w szczególny sposób. Człowiek wrażliwy i myślący dochodzi do pytania wpisanego w strukturę jego bytu: jaka jest istota podejmowanych decyzji? Czy są one skierowane w nicłość, czy też istnieje sens transcendujący koniec doczesnego bytowania?

Bóg dwóch Testamentów

W twórczości Tuwima pojawia się zatem wiele wątków religijnych i odniesień, zarówno do Boga Mojżesza, co byłoby zrozumiałe ze względu na żydowskie pochodzenie poety, ale również do Boga chrześcijańskiego. Twórca wielokrotnie doświadczał pogardy, czuł się „przepędzany przez obie kultury”, walczył o własne miejsce dla siebie³. Kompleks obcości podsycala w Tuwimie matka⁴. Jej urojenia o urodzeniu demona zaowocowały podejmowanymi przez poetę tematami literackimi. W latach dojrzałych motyw odmienności odrywał się od korzeni, był samodzielnym sensem. „Myszatość” i żydostwo stały się już tematem, o którym Tuwim mówił wprost. Już w juveniliach poeta pisał o dialektyce dumy i wstydu z powodu swego żydowskiego pochodzenia:

² K. Iłakowiczówna, *Pozgonne Tuwimowi* [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 424.

³ M. Stępiak, *Tuwima problem narodowościowy. Po tej i po tamtej stronie*, „Kronika Miasta Łodzi” 2013, nr 3, s. 97–99.

⁴ Pisała o tym już Ewa Drozdowska. Por. też, *Julek* [w:] *Wspomnienia o Julianie Tuwimie...*, s. 19.

Największa ma tragedia – to, że Żydem jestem,
 A ukochałem Arjów duszę chrystusową!
 [...]

 Że się coś czasem nagłym, zwierzęcym odruchem
 Buntuje we krwi mojej, dziko, nieświadomie,
 I walczy krew semicka z jakimś innym Duchem
 W wichurze wieków przeszłych i w myśli ogromie!
 I dumny jestem wtedy – ja, arystokrata,
 Syn ludu najstarszego – mesjanizmu zaród!
 I wstyd mi, że się ze mną krwią tą samą brata
 Bezdomnych tchórzów podły, niewolniczy naród!⁵

Rozdarcie wynika stąd, że naród żydowski, choć został przez Boga wybrany, nie rozpoznał Mesjasza. Tuwim, poeta zakorzeniony w polszczyźnie, dotykający słowem samego jej rdzenia, nie mógł pozostać obojętny na chrześcijaństwo, nierozzerwalnie z tym językiem związane. W poecie rodziło się coś „nagłym, zwierzęcym odruchem”, „dziko i nieświadomie”, „w wichurze wieków przeszłych i w myśli ogromie”. Bóg, który nadchodzi po Bogu starotestamentowym i objawieniu Chrystusa, będzie Bogiem wichru i gwałtu, burzliwych przemian, niekiedy także okrucieństwa. Wczesna poezja Tuwima przynosi wizję Boga ingerującego w ludzkie życie, z którym człowiek może walczyć; obraz Tego, który burzy i stwarza, dynamicznej i destrukcyjnej siły przenikającej wszystko. Tuwimowski Bóg to Tajemnica, ale i przeciwnik człowieka, obraz ten jest bliski portretowi Boga z Mickiewiczowskiej Wielkiej Improwizacji. Starcie ze Stwórcą, sprzeciw wobec tradycyjnie pojmowanej religijności ma nie tylko romantyczną proveniencję – to także przejaw witalistycznego zachwyty nad rzeczywistością, a więc i nad jej gwałtownymi przemianami. Stroną zmagającą się jest nie tylko poeta artysta, Bóg również walczy z człowiekiem, a i – co ważniejsze – o człowieka. Podmiotu nie paraliżuje święta trwoga, przeciwnie, w pierwszych wierszach dumnie i butnie wykrzykuje Bogu, nie pragnie błogosławieństwa, chce wydrzeć Mu tajemnicę. W utworach bardziej osobistych Tuwim nawiązywał do tradycji buntu metafizycznego zamykającego się w słowie, motywu zmagania z Bogiem zdecydowanie starszego i bardziej archetypicznego niż ten, którego korzenie sięgają

5 J. Tuwim, *Tragedia* [w:] tegoż, *Juwenilia*, t. 2, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 330.

romantyzmu. Wiersze te odsyłają do historii biblijnej, Jakuba-Izraela z *Pierwszych Ksiąg Mojżeszowych*. Przy całym zapleczu tej tradycji zdaje się, że Tuwim przemawiał także głosem Alberta Camusa:

Bunt metafizyczny jest ruchem, w którym człowiek powstaje przeciwko swemu losowi i światu. [...] Bunt metafizyczny powstaje, by domagać się dla rozbitego świata jedności. [...] Protestując przeciwko kondycji ludzkiej, przeciwko temu, co w niej niedokończone przez śmierć i rozbite przez zło, bunt metafizyczny jest uzasadnionym żądaniem szczęśliwej jedności wbrew cierpieniom życia i śmierci.⁶

Teofanie i paruzja

Kwestie wiary, jakkolwiek by one nie wyglądały, są w poezji Juliana Tuwima bardzo silnie związane z kwestiami dotyczącymi misji poety i poezji. Nie ma wyrazistych tendencji, jest wyrazista współzależność czucia i wiary religijnej i poetyckiej. Zupełnie tak, jakby jedno nie mogło istnieć bez drugiego.

Debiutancki tom *Czybanie na Boga* (1918) otwiera *Teofania*, a zamyka poemat *Poezja*, apologia bezpośredniej, żywiołowej erupcji poetyckiej. Tuwim sięgał po elementy obrazowania mistycznego obecne w twórczości Juliusza Słowackiego⁷ (*Poezja, Modlitwa*), ale to sakralizacja nowej poezji jest podstawowym zabiegiem stylizacyjnym utworu. „Nowy Chrystus” to uosobienie poezji zespalającej problematykę społeczną z czystą liryką. Niebanalna wizja poezji jako „skoku barbarzyńcy, który poczuł Boga” może być rozumiana dwojako. Po pierwsze, ilekroć barbarzyńca czuje obecność swego Boga, reaguje emocjonalnie i cielesnie; po drugie, barbarzyńca niespodziewanie doznaje epifanii Boga prawdziwego i dlatego reaguje tak intensywnie. Rozumienia te nie muszą się wykluczać. W koncepcji Tuwima poezja staje się teofanią, objawieniem samego Absolutu, sposobem Jego wysławiania. Bóg to po prostu metafora tworzenia. Zespolenie aktu tworzenia z aktem wiary wskazuje z kolei na jego pierwotność; takie rozumienie poezji, tworzu

⁶ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 1998, s. 33–34.

⁷ Znana jest fascynacja Tuwima twórczością autora *Króla-Ducha*. Zaszczepiła ją w nim matka, która w albumach zapisywała utwory Słowackiego, Adama Mickiewicza, Władysława Syrokomli, Adama Asnyka i Marii Konopnickiej.

słownego, ale i aktu duchowego, odnoszącego się do metafizycznej sfery, bytu bliskie jest Mickiewiczowskiemu pojmowaniu istoty tworzenia. Precyzyjnie mówiąc, w *Czyhaniu na Boga* Tuwim jest w swej postawie wobec sztuki neoromantyczny.

Oprócz projektu nowej poezji w debiutanckim tomie odnajdujemy natchnionego proroka poetyckiej nowej wiary. To jeszcze romantyczny „pomazaniec boski” – ucieleśnienie twórczej jaźni, niechętnie wyzbywający się swych demiurgicznych praw, górujący ponad tłumem indywidualnością. Romantyczna opozycja jednostka – tłum⁸ nie ma w tej poezji zastosowania, Tuwim uderzał w hieratyczność postawy polskich modernistów, ponieważ sam siebie widział także jako barbarzyńcę, jednego z wielu („Nie chcę wam być przodownikiem, / Chętnie w tłum się wcisnę, / Będę ultimus inter pares”)⁹. Pycha poetycka neutralizowana jest przeświadczeniem o marności ludzkiej. Pierwotność i pewien prymitywizm zawarty w znaczeniu słowa „barbarzyńca” oznacza to, co w człowieku najgłębsze, wcześniejsze od tego, co narasta w nim przez działanie kultury. „Ja wpływów nie wstydzę się wcale”¹⁰ – ogłaszał Tuwim w swoim manifeście i zarzucając poezji, że była grą zużytych rekwizytów, obiecywał jednocześnie wprowadzić ją „na ulicę”¹¹. Wiersz ma być wypełniony szacunkiem wobec wielowiekowej tradycji, ale jednocześnie jest nowym początkiem.

W przedziwnej *Modlitwie*, stanowiącej w istocie prośbę o natchnienie, siłę wytrwania i „poczyznań płomiennosc”, pojawia się także element groźby skierowanej przeciwko Bogu:

Ale pamiętaj: gdy padnę, nieszczęście
Moje olbrzymie w twarz cisnę Ci, Boże.
Wiedz: w górę wzniosę dwie żelazne pięści,
Oczy spłomienię, spojrzę i – zagrozę!¹²

⁸ B. Tokarz, *Mit rzeczywistości w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima, Skamander*, t. 3, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 51.

⁹ J. Tuwim, *Poezja* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. I, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 287.

¹⁰ Tamże, s. 284.

¹¹ Cyt. za: A. Węgrzyniak, *Tuwim po latach* [w:] *Tuwim bez końca*, red. M. Lachman, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 4, s. II–12.

¹² J. Tuwim, *Modlitwa* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. I, s. 197.

Kolejne suplikacje mają kształt kornych prośb, a bohater pragnie odnaleźć w sobie chęć dążenia ku Stwórcy jako dawcy natchnienia, jednocześnie jednak przestrzega Boga, że zdolny jest poczuć w sobie moc równą boskiej. Ciekawej przemianie ulega młodzieńcza wersja poety-Króla-Ducha. Jest to ciągle „bluźnierczego boju spadkobierca”, „ogniwo w łańcuchu jakiejś Świętej Sprawy”¹³, ale postać ta ewoluuje. Tonacja nie jest już tak nieznośnie patetyczna.

W tomie można wydzielić sekwencję łagodnych wierszy o powtórnym przyjsciu Chrystusa: *Przyjście, Chrystus, Nowina*, *** [*Głupcy, gapy, głuptaski...*], *Solenizanci*. Układają się one w poemat o paruzji dziejącej się we wsiach i miastach początku xx wieku. Umiejscowienie Jezusa w realnej rzeczywistości pozwala poecie ukazać brak harmonii, ładu, dobroci, miłości, miłosierdzia i spokoju w tym świecie. Po cyklu następuje znany utwór *Chrystus miasta*¹⁴, którego bohaterami są jednostki zdegenerowane, z trudem rozpoznające Bożego Syna. Podmiot wierszy wstydi się swej nadprzyrodzonej natury i skrywa ją pod maskami i rolami. Apostoł przynależący do tandety świata, wulgarnego wystroju rzeczywistości obraża świat czekający na paruzję. Bóg jest wszechobecny we wszystkich postaciach bytu, zatem także w ludzkiej gromadzie, mimo swej brzydoty i brutalności – wzniosłej¹⁵. Tłum jednoczy prostacka i wulgarna radość. Współczujący Jezus przebywa zatem wśród dzikiego tłumu zbirów, katów, wyrzutków, prostytutek, żebraków, wariatów i stręczycieli. Nierozpoznany przez ludzi, jest im wręcz obcy:

A był jeden obcy
Był jeden nieznanym
Patrzyli nań spode łba
Ramionami wzruszali,
Spluwali¹⁶.

¹³ Tenże, *Spadek* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1986, s. 206.

¹⁴ Tenże, *Chrystus miasta* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 1, s. 229.

¹⁵ Taki pogląd zrodził się pod wpływem twórczości amerykańskiego poety Walta Whitmana. Zob. K. Ratajska, *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu*, Łódź 2002, s. 71.

¹⁶ J. Tuwim, *Wiersze...*, t. 1, s. 229–230.

Warto przyjrzeć się również wierszowi *Przetrwam*¹⁷ opatrzonemu motem z utworu Cypriana Kamila Norwida. Milczenie, najpotężniejsza z modlitw, ogarnia spokojem i głębią wszystko wokół. Cisza nie jest bynajmniej brakiem Bożej odpowiedzi, a ukrytym motorem, dzięki któremu toczy się życie. Bóg jest przecież również ciszą pomiędzy słowami, tym, czego pojęcia nie potrafią uchwycić, co się im wymyka. To żydowski Szabas w Bogu.

Tuwim, człowiek żarliwej pogańskiej religijności, w pierwszym tomie stworzył Boga na własny użytek, Boga z odłamków mitów¹⁸. Ramę tomu niewątpliwie stanowi przejście między objawieniem a ucieleśnieniem Nowej Poezji, a pomiędzy nimi odnajdujemy pełne pasji bezpośrednie i pośrednie zwroty do Boga. Jego obraz w *Czyhaniu* jest niejednorodny, rozmywa się między wyobrażeniami Jahwe, Jezusa Chrystusa i pogańskiego boga ognia. Pierwsze utwory noszą wyraźne znamiona stylizacyjne, odwołują się do wyobrażeń ewangelicznych: Bóg to Pasterz¹⁹, światło²⁰, gołąbek miłości²¹, Prawda²², Droga²³, sam Chrystus zaś najczęściej jest rekwizytem ludowej pobożności, mimo że pojawia się również jako rewolucjonista. Bóg to siła, która przenika i prowadzi ku ekstazie wszystko, co jest życiem, ale to również transcendentny patron uczestniczący w miłosnym zespoleniu.

Formą podsumowania tej części wywodu niech będzie obszerniejszy cytat z Józefa Wittlina:

Odkrył [Julian Tuwim – J.P.] nowe sposoby, jakimi można „czyhać na Boga”, chwytać życie na gorącym uczynku tudzież utrwalić słowami „nagle spojrzenie” na człowieka, na przyrodę, na diabła. [...] Był niesamowity, zaskakujący, drapieżny, a jednocześnie łagodny i bezbronny: pełen tragicznych sprzeczności. Jego niepokój, jego opętanie były widomym świadectwem walk, jakie w nim toczyło niebo z piekłem. [...] Jak każdy artysta większego kalibru, sięgał Tuwim „krańcami palców” tzw. rzeczy ostatecznych. Rzeczy ostateczne – to śmierć, sąd nad żywymi

17 Tenże, *Przetrwam* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 201.

18 A. Węgrzyniak, *Ja głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*, Katowice 2005, s. 130.

19 Zob. J. Tuwim, *Przyjście* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 1, s. 224.

20 Tenże, *Słowo i ciało* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 7.

21 Tenże, *Św. Franciszek* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 1, s. 476.

22 Tenże, *Vanitas* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 1, s. 293.

23 Tenże, *Zmęczony burz szaleństwem* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 1, s. 300.

umarłymi, niebo, czyściec i piekło. Tuwimowska eschatologia mieści się w ramach wyobrażeń chrześcijańskich, ale często z tych ram wybiega na zielone łączki prasłowiańskiego pogaństwa. Jego tak wyraziste widzenie zaświatów jest nowe i niepodobne do widzeń przekazanych przez tradycję. Z tą tradycją często Tuwim wojuje, chociaż ona go urzeka. Zapewne czarowały go akcesoria chrześcijaństwa, martwy inwentarz kultu, sakramentalia. Bylibyśmy jednak niesprawiedliwi, odmawiając autorowi *Chrystusa miasta* – wrażliwości na treść chrystianizmu. Przeciwnie – jak każdy heretyk, był on na tym punkcie przewrażliwiony. W swych wierszach manifestował gorące miłosierdzie dla upośledzonych i skrzywdzonych, dla udręki, mrozu i skwaru nędzarzy. Ten anarchista po swojemu modlił się do Boga i po swojemu, nowy Jakub – mocował się z Aniołem. [...] ustawicznie wsłuchiwał się w szmery i bulgoty rodzącej się w nim poezji. Świat cieszył go o tyle, ile niewidzialnych nasiennych pyłków poezji w nim się unosi. Był bałwochwalcą Słowa. Stworzył on swoistą teologię wyznawcy i herezjarchy w jednej osobie. Bo całe życie czyhał Tuwim na Boga i tam Go przeważnie znajdował, gdzie ludzie najmniej Go się spodziewają. Czuł Go też w sobie²⁴.

Metapoetycka tematyka ściśle wiąże się z widzeniem Boga, największego Kreatora i dawcy Słowa. Istotnie, „kierunek doświadczeń poetyckich i religijnych jest podobny. Poezja, przekraczając to, co zmysłowo oczywiste, pojęciowo ujmowalne, przekraczając wszelkie granice: słowa i tego, na co słowo wskazuje, zmierza do rzeczywistości, która żywi religię”²⁵. Z tych powodów pozwolę sobie przywoływać najistotniejsze zmiany w postrzeganiu samej poezji, aktu kreacji i misji poetyckiej.

Wyznanie religijne Tuwima

Z fascynacji twórczością i filozofią Walta Whitmana, która rozpoczęła się lekturą książki Kornieja I. Czukowskiego²⁶, powstał artykuł, w którym Tuwim poczynił istotne wyznanie religijne:

Korzeniem, trzonem, wierzchołkiem wszelkiej twórczości, sztuki, poezji, filozofii – nazwijmy to, jak chcemy – jest zawsze uczucie religijne, świadomość

²⁴ J. Wittlin, *Śmierć Tuwima*, „Kultura” 1954, nr 3, s. 58–62. Przedruk [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000, s. 620 i nn.

²⁵ S. Sawicki, *Religijny horyzont poezji* (wykład w ramach publicznego zebrania Towarzystwa Naukowego KUL z okazji otrzymania Nagrody im. Ks. I. Radziszewskiego, 23 marca 2000 roku), Lublin 2000, s. 31.

²⁶ K.I. Czukowski, *Out Utmen. Poezija grjaduszczej demokratii*, cyt. za: J. Tuwim, *Pisma prozą, Dzieła*, t. 5, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, przyp. na s. 796–770.

wszechobecności Bożej; uniwersalnej idei przenikającej życie fizyczne i duchowe ludzkości. Religia, na przekór wszystkim mędrkom, chytrym nauczycielom, eleganckim sceptykom i zblazowanym estetykom naszej współczesności, jest muzeum, jest czynnikiem tak samo niezbędnym w życiu ludności, jak woda, ogień i powietrze. Nie ogranicza się ona do religii dogmatycznej, katechizmowej nakazującej wierzyć i spełniać pewne obrzędy. Dusza ludzka bowiem strzeże swej odrębności indywidualnej – i tylko przy zachowaniu zupełnej swobody wewnętrznej może istnieć w niej duch religijny, misterium odwiecznego zagadnienia: skąd i dokąd? Człowiek winien stać się sam własnym swym kapłanem i ojcem teologiem, czuwając bacznie nad nietykalnością sumienia, nie zgadzając się na kompromisy w Sprawie Bożej lub półuczucia. Mam więc na myśli religię odczuwania bytu, polegającą nie na buncie, kwietyzmie lub pokorze, lecz na jednej choćby chwili zadumy: jestem, istnieje, żyję...

A kiedy myśl ta dotrze do głębi duszy i kiedy zapłodni ją, dusza radośnie wchłaniać zaczyna życie, zaczyna być duszą religijną, duszą poety. I tu się rodzi Miłość. To uczucie jest wtedy niewzruszone i trwałe, jedyne i wykluczające wszystkie inne, głębokie, proste i tajemnicze. Wojny, zmagania się pokrwawionych milionów, są wobec niej nikłą iskierką, „iskrą tylko, jedną chwilką”, a troski i zgryzoty doczesne są wobec niej tym, czym pyłek wobec Himalajów.

Niezmiennie i natarczywie, bez względu na najstraszliwsze kataklizmy dziejowe, wytyczać się będzie myśl człowieka ku istocie bytu. [...] Tysiące Kolumbów strawiło życie w podróży odkrywczej do Nowego Świata w sferze ducha, skrywającego tajemnicę wszystkich tajemnic. Dróg ku niemu jest ilość nieskończona, lecz wśród nich jedna najpiękniejsza, słoneczna i złota droga: niezawodna, choć zwodnicza, ciernista – bo różami usłana, długa – bo w nieskończoność biegnąca – Droga Poezji, tej wiecznej, nieprzemijającej, jedynej prawdy, jedynej oczywistości i wiedzy. Jest ona metodą poznawczą i samym poznaniem, środkiem i celem, krzesiwem i ogniem²⁷.

Według tej koncepcji uczucie religijne znajduje się u początków aktu twórczego, obecne jest przez cały czas jego trwania i przechowywane w dziele. Tę problematykę podejmują wiersze: *Milion HP*²⁸ – Monstrualny Motorniczy „opuszczający z niebios miedziane przewodniki” jest pewnym obrazem Boga, który przesywa poetę prądem natchnienia, spala „milionwoltowym prądem”, gromi siłą nadświatowej transcendencji, *Zmęczony burz szaleństwem*²⁹, *Kwiat*³⁰, *Prośba o piosenkę*³¹,

²⁷ J. Tuwim, *Walt Whitman – poeta nowego świata* [w:] tegoż, *Pisma proz.*..., s. 186–187.

²⁸ Tenże, *Wiersze...*, t. 1, s. 444.

²⁹ Tamże, s. 300.

³⁰ J. Tuwim, *Wiersze...*, t. 2, s. 287.

³¹ Tamże, s. 16.

*Poezja*³², *Siostró-wiosno*³³. Zwątpienie poetyckie opisują natomiast utwory *Kamienie raczej rąbać...*³⁴ czy *Oczekiwanie*³⁵. W swój świat poetycki Tuwim wprowadzał „ja” liryczne zarówno wierzącego, jak i ateusza. Warto podkreślić, że poeta nie tyle dowodził swojej wiary lub niewiary, co podejmował własne poszukiwania Boga. Poezja jest zaś przejmującym zapisem poszukiwania Absolutu. Pomimo specyfiki sytuacji literatury ostatniego stulecia, od schyłku XIX wieku poddanej równoczesnemu oddziaływaniu dwóch podstawowych procesów: odrodzenia indywidualizmu oraz kryzysu podmiotu³⁶ twórcy poszukują człowieka, który jest podmiotem. Podmiotowość człowieka pochodzi zaś od Autora świata, od niego poeci przejmują stwórczy gest kreacyjny. Zarówno afirmacja, jak i odrzucenie *sacrum* jest postawą wobec Boga. Nawet w przejawach bluźnierstwa i profanacji manifestuje się ukryty głód prawdziwego Boga. Degradacja, demistyfikacja, negacja *sacrum* jest w istocie podyktowana głębszym niepokojem duchowym i ponawianymi bezskutecznie próbami odnalezienia Sensu³⁷.

32 J. Tuwim, *Wiersze...*, t. 1, s. 281.

33 Tamże, s. 410.

34 J. Tuwim, *Wiersze...*, t. 2, s. 94.

35 Tamże, s. 227.

36 Por. między innymi: R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2. Nycz (przyp. 4, s. 9) przywołuje: D. Carroll, *The subject in question. The languages of theory and the strategies of fiction*, Chicago 1982; G. Raulet, *Kryzys podmiotu*, tłum. Z. Zwoliński, „Colloquia Communa” 1986, nr 4–5; A. Nehamas, *Writer, text, work, author* [w:] *Literature and the question of philosophy*, ed. and introd. A.J. Cascardi, Baltimore 1987; I. Hassan, *Quest for the subject: the Self in literature*, „Contemporary Literature” 1988, vol. XXIX, № 3; D.E. Pease, *Author* [w:] *Critical terms for literary study*, ed. F. Lentricchia, T. McLaughlin, Chicago 1990; W. Welsch, *Ku jakiemu podmiotowi – dla jakiego innego* [w:] *Schellinga pojęcie podmiotowości. Idea IV*, red. M. Czarnawska, J. Kopania, Białystok 1991; E. Kuźma, *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze*, „Nowa Krytyka” 1991, nr 1; tenże, *Język jako podmiot współczesnej literatury* [w:] *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993; W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.

37 Z. Zarębianka, *Sacrum na cenzurowanym. Nowa metafizyczność na nowe tysiąclecie* [w:] tenże, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 174–175.

Bóg zemsty, cierpienia i tęsknoty

W *Czwartym tomie wierszy* (1923), wyrażając pięścią niczym rozjuszony zwierzę, trawiony przez zmysłowość „syn chuci bożej” modli się i rozpaczliwie krzyczy („ja umieram”). Obraz groźnego Boga miłującego mściwie jest kreacją zupełnie różną od tej z początków lat 20., a zatem stylizacji franciszkańskich z pierwszego tomu. Tuwimowski Bóg wyraźnie ciemniejsze, ale jest nadal wiecznym Ruchem, nieskończoną siłą, która wyzwała przemiany:

Boże Świąty! Nie rób ze mnie posągu!
 Jak chorągwią wiej mną, wietrze Boży!
 [...]

 Ja nie chcę być aere perennius,
 Gardzę mocą niewzruszoną spiżu,
 Ani nie chcę, by mnie w wieczność przeniósł
 Mit w postaci rozpiętej na krzyżu
 Ale chcę, by mnie życie podarło³⁸.

Rola posągu stałego w swej formie nie satysfakcjonowała poety, odcinał się on od horacjańskiego poczucia wielkości, żądny zmian, gotów był nawet na wewnętrzne „podarcie”, ale nie godził się na rolę ofiary. Dojrzały Tuwim wyznaczał sztuce nowe role. Będzie ona nadal „najgłębszą głębią ducha”, jednak jej ostatecznym celem ma być nie działanie, lecz „wielkie Zrozumienie”. Zadanie artysty zaś to odkrywanie oraz opisanie harmonii świata i zaświatów.

W wierszu *** [*Zacisnąć pięści, zaciąć zęby...*]³⁹ z tomu *Słowa we krwi* (1926) religijność rebeliancka jest już mocno obecna, zaś postać Boga wyraźnie się „wyostrza”. Zmienia się On wraz z wizerunkiem człowieka wpisanym w poetycką przestrzeń zwierzeń. W tomie z 1926 roku motyw krwi stanowi przede wszystkim znak męki Poety ranionego i krwawiącego, gdyż dosięgła go zemsta Jahwe⁴⁰. Za nieodwzajemnioną miłość, między innymi do polskości, był skazany na piętno Obcego, na romantyczne rozdarcie i romantyczny fatalizm, w którego świetle los

³⁸ J. Tuwim, *Krzyczę* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. I, s. 44I.

³⁹ Tenże, *Wiersze...*, t. 2, s. I4.

⁴⁰ Personalnymi figurami męki w skamandryckich dionizjach są Chrystus, Antychryst i św. Sebastian.

poety to „męka” – wywyższające przekleństwo⁴¹. Powracają w tym tomie obsesyjne kompleksy. Torturowanemu „ja” lirycznemu nie pomagają „dzikie hymny, szalone modlitwy⁴²”, nie pomaga, ale też nie uspokaja poezja. „Przyniosło go z nieskończoności” i wciąż otworem stoi nad nim osobiwa „ziemia rodzinna” – Niebo. W ten sposób pisał po kilku latach Tuwim, rozpaczliwie prosząc Boga o widomy znak Jego obecności: „Wołam, wołam, dłonie w rozpachy łamię, / Boże! Wysłuchaj! Błyśnij w niebie mieczem!”⁴³. Wątpił w Jego istnienie, ale było mu ono niezbędnym. Poeta ośmielał się żądać Boga dla siebie. Przyjmował Jego istnienie za oczywiste, ponieważ poeta czuł też własne istnienie, nie podlegało ono wątpliwości⁴⁴. Powtarzają się w tomie motywy znane z wcześniejszych utworów: poeta jako współnik Boga („I ja i On w odwiecznej męce / Miłością rozsadzamy świat”)⁴⁵, poezja burząca i budująca światy („A jeśli krzyk – to ja, to ja: / Ludzkiego buntu boże słowo”)⁴⁶, bunt poety przeciw Bogu („Gdy nie schyli się niebo, / Piekło sercem poruszę”)⁴⁷ oraz silne przekonanie o jego wyjątkowej wyższości nad pospolitymi ludźmi, pycha proroczej egzaltacji: „Jakże się nie mam pysznić, / Jakże się nie mam chwalić, / Jeżeliś sobie kazał / W zanadru moim się palić?”⁴⁸. Poeta ma być bowiem tym, kto potęgą stwórczą dorównuje Bogu, kto pragnie Boga w tej kreatorskiej rywalizacji pokonać. Tuwim bardzo mocno odczuwał potrzebę wyrwania się ze świata, który sobie stworzył w młodości: „Boże, zamknięty w człowieku! Śpiewające konanie! / Jużeśmy rozdzieleni! Już obaj wolni!”⁴⁹. W zgiełku doczesności, przytłoczonej codzienną rutyną niełatwo poruszyć ludzką wrażliwość, wzbudzić atawistyczny lęk przed unicestwieniem i skłonić do refleksji.

41 A. Węgrzyniak, „Syn chuci bożej”. *Kreacje siły i fantazje metafizyczne* [w:] tejże, *Ja głosów świata imitator...*, s. 140.

42 J. Tuwim, *Nie ma kraju* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 25.

43 Tamże.

44 J. Szewczenko, *Litieraturnaja Chronika*. „Raduna”, „Za Swobodu!” 1923, № 100. Tłumaczenie tekstu rosyjskiego [za:] P. Mizner, *Obcy wśród obcych. Julian Tuwim i rosyjscy emigranci* [w:] *Tuwim bez końca...*, s. 117–134.

45 J. Tuwim, *Zacisnąć pięści* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 14.

46 Tamże.

47 J. Tuwim, *Flectere si nequeo...* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 51.

48 Tenże, *Kościół* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 54.

49 Tenże, *Wiersz* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 84.

Poeta przez poezję swoją twórczość wznosił się ponad tę trwogę istnienia, lęki i poczucie niespełnienia. To swoista kryptoreligijność.

Paradoks bliskiej odległości Boga

W trzech ostatnich tomach nić łącząca poetę z Bogiem jest bardzo wątła. Bóg powraca dopiero w szczerym i przejmującym wierszu napisanym trzy miesiące przed śmiercią Tuwima. To ostatni ukończony wiersz – *Pokaż się z daleka*⁵⁰. Utwór odnosi się do najgłębszego paradoksu wiary, rozważanego przez mistyków zagadnienia „trudności najbliższego” i „łatwości najdalszego”, bezpośredniości i dystansu. Kontrast bliskości i oddalenia Boga, łatwości i trudności dotarcia do Niego niezaprzeczalnie uwodził Tuwima, który nie wiedział, czy w ten sposób był uwiedziony i zdobyty przez Boga, czy tylko zwodzony przez wyobrażenie o Nim⁵¹.

Przywołam w tym miejscu kategorię pragnienia Levinasa, który posługiwał się nią właśnie w odniesieniu do Boga – to On jest bowiem tym, co Upragnione, a co zawsze pozostaje niewidzialne i czego adekwatnej idei człowiek nie potrafi pomyśleć. Bóg w filozofii Levinasa jest tym, co absolutnie Inne, co w żaden sposób nie daje się pojąć i sprowadzić do znanych już pojęć. Pragnienie ma paradoksalną naturę: to, co upragnione, nie zaspokaja go, lecz je pogłębia⁵².

Nietzsche, Wcielenie i przebóstwienie

Poeta „czyhający na Boga”, tropiący „boskie ślady” w naturze i we wszystkim, co powoduje w nim metafizyczny niepokój, co go intryguje, jest zdecydowanie rzadziej opisywany niż poeta witalności, eksklamator głoszący radość życia, kreator siły, „pierwszy rewolucjonista” – jak sam siebie Tuwim nazwał. Za źródła filozoficzne takiej koncepcji Boga (nie tylko u Tuwima, ale skamandrytów w ogóle) uznać należy poglądy Friedricha Nietzschego, Henriego Bergsona i myśl romantyczną. Zofia

⁵⁰ Tenże, *Pokaż się z daleka* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 446.

⁵¹ P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2015, s. 715.

⁵² E. Levinas, *Całość i nieskończoność...*, s. 19.

Zarębianka dowodzi, że Bóg u Tuwima funkcjonuje w planie kulturowym i egzystencjalnym, ale poeta był wyraźnie daleko od płaszczyzny sensów religijnych. Tak czy inaczej, mamy tu do czynienia z desakralizacją koncepcji Boga, przy częstym zachowaniu tradycyjnie religijnych wyobrażeń Boga – konstatuje badaczka⁵³. Nie sposób zgodzić się z tą opinią. Prawdą jest, że wymienione nurty filozoficzne silnie oddziaływały na twórców u początków XX wieku. Nietzscheanizmem (z kultem Dionizosa) zafascynowanych było wielu poetów, w tym Leopold Staff, przyjaciel i mistrz Tuwima. Uwielbienie dla pędu życiowego, intuicyjnego poznania dynamicznej rzeczywistości skamandryci wywiedli z filozofii Bergsona. Co ważne, ekstazy Tuwima są szczególne:

Tuwimowskie apoteozy życia miały na celu [...] stłumienie zawsze niemal obecnego u tego poety lęku przed śmiercią. Życie fascynowało autora *Czybania na Boga* nie jako źródło radości, lecz jako źródło śmierci. Było dla niego, w istocie swojej, tożsame ze śmiercią, bo było obrazem śmierci. Świadectwem władzy i potęgi śmierci były dla Tuwima przede wszystkim brzydota i chaos życia⁵⁴.

Dla Tuwima niemożliwe były deklaracje wiary, choć wyznawał ją i wyrażał w swej poezji niejednokrotnie, ale nie jako *credo*. O desakralizacji koncepcji Boga nie może jednak być mowy. Podmiot wierszy ma świadomość swojej ludzkiej bezsilności. Jako poeta, jest przekonany o potrzebie Bożego natchnienia (*Invocatio Dei*). Modli się do Stwórcy, burzliwie rozstaje z Nim i powraca do Niego, ale Bóg jest „świętym punktem odniesienia”. Pisze przecież: „Jeszcze się kiedyś rozsmucę, / Jeszcze do Ciebie powrócę, / Chrystusie... / Jeszcze tak strasznie zapłacę, / Że przez łzy Ciebie zobaczę, / Chrystusie...”⁵⁵.

W obrazach z tomu *Treść gorejąca* (1936) i *Wierszach rozproszonych* panuje nastrój przejmującej samotności stworzenia objawiającej się pomimo związków ze Stworzycielem, troszczącym się wszak o rozwój tego, co stworzył. Zjawia się On pod postacią pogańskiego Zbawiciela,

53 Z. Zarębianka, *Bóg skamandrytów* [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 52 i nn.

54 J.M. Rymkiewicz, *Skamander* [w:] *Literatura polska 1918–1939*, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1975, t. 1, s. 293.

55 J. Tuwim, *Chrystusie...* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 1, s. 232.

czuwającego nad powrotem roślinności do życia⁵⁶. Dawne religijne magie znają wielu takich wskrzesicieli, pisał o nich Gerardus van der Leeuw w *Fenomenologii religii*, dając przykład greckiego Dionizosa jako *kurosa*. Stworzyciel jest też Zbawicielem iście chrześcijańskim – jak w wierszu *Owoc*: „I własna dłoń mnie zerwie z ciężarnej gałęzi, / Własne usta spożyją przemienioną hostię”⁵⁷. W tym spełnieniu Żywy Bóg (boski *bios*) przyjmuje owoc Boga Życia (boskiej *zoē*) jak komunię. Podmiot otwiera się na wcielenie Boga, szczególnie w swoje słowo, „ja” przebóstwia się, spełnia się w przemienieniu. W ten sposób człowiek staje się Bogiem człowieczeństwa, a Bóg – człowieczą boskością. W swobodnym poetyckim przetworzeniu kryje się ścisła chrześcijańska teologia⁵⁸. Bohater liryczny Tuwimowych wierszy dostrzega wokół siebie brak miłości, sprawiedliwości, ładu i ukojenia. Synonimem tych wartości staje się Bóg. Bogiem jest moc twórcza, poeta wprowadzał słowo w świat, by doprowadzało ono do poruszenia materii, przecięcia jej bezwładność.

Religijność Tuwima

U podstaw filozofii i teologii poezji Tuwima leży pewność, że świat zagłębia się w boskie przedustanowienie. Jego słowa współlistnieją z uniwersum. Gdzieś pomiędzy żarliwą siłą i ludzką słabością sytuuje się religijność Tuwima. Piotr Matywiecki wysnuł teorię, iż fenomen religijności Tuwima polega na tym, że:

jest ona pełna i ciągła w swoich przejawach. [...] Obejmuje wyobrażenia pierwotnej magii, tej magii logikę, ogólność religii kosmicznej, zasadnicze dane objawienia żydowskiego Boga i Boga chrześcijan, ścisłą formalnie teologię chrześcijańską, nowożytny personalizm, egzystencjalny niepokój i egzystencjalne paradoksy wiary-niewiary. I to wszystko jest w poezji Tuwima organicznie zjednane, jeśli poróżnione albo sprzeczne, to tylko jako węzeł żywych napięć⁵⁹.

⁵⁶ Tenże, *Wzrok* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 398.

⁵⁷ Tenże, *Owoc* [w:] tegoż, *Wiersze...*, t. 2, s. 173.

⁵⁸ J.M. Rymkiewicz, *Skamander...*, s. 475.

⁵⁹ P. Matywiecki, *Tworząc Tuwima...*, s. 632–633.

Niestety, w literaturze podmiotu nadal pokutuje stereotyp Tuwima głuchego na wiarę religijną. A to on – o ironio! – zarzucał tradycyjnej kulturze polskiej przyzwyczajenie, czyli zobojętnienie religijne. Autor *Kwiatów polskich* nie opowiadał się jasno za przyjęciem Boga ani za Jego odrzuceniem, zatem w znacznej części opracowań uważa się go za obojętnego religijnie. Czy było tak w istocie? Roman Brandstaetter we wspomnieniu podkreślał, że Tuwim nigdy nie był beznamiętny w sprawie wiary. Mówił o ponad dwudziestu pięciu koncepcjach, ściślej ujmując – momentach zupełnych i całkowitych – zaangażowania się w wiarę, przybranych w liczne konwencje literackie, myślowe i religijne. Tuwim doznał wszystkich typów doświadczenia religijnego: ekstazy, spokoju, religijnego zjednania z rzeczywistością, modlitwy, krzyku o Bożą pomoc, zwątpienia. Każdy z tych stanów znajdował odzwierciedlenie w poezji.

Na skrawku serwetki, przed swą śmiercią, Tuwim zapisał: „Dla oszczędności zgaście światłość wiekiustą, gdyby mi kiedyś miała zaświecić”⁶⁰. Wyczuć można w tym zdaniu nieśmiałą nadzieję, że światło wiekiuste jest do pomyślenia. Na świadkach śmierci Tuwima wyznanie to wywarło wrażenie czegoś eschatologicznie wstrząsającego. Oświadczenie Tuwima ukazuje rozpiętość jego religijności: od niewiary do wiary, od bluźnierstwa do ekstazy, od piekła do nieba.

Bibliografia

- Brandstaetter R., *Chrystus Juliana Tuwima* [w:] *Krąg biblijny i francuszczyński*, Warszawa 1981.
- Brandstaetter R., *Krąg biblijny*, Warszawa 1986.
- Camus A., *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Warszawa 1998.
- Cieślak T., *Bóg w utworach lirycznych Juliana Tuwima*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 2.
- Czukowski K.I., *Out Uitmen. Poezija grjaduszczej demokracji* [w:] J. Tuwim, *Pisma prozą. Dzieła*, t. 5, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964.
- Głowiński M., *Wstęp* [do:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1969.
- Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2007.

⁶⁰ R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, Warszawa 1986, s. III.

- Kowalczyk S., *Bóg w myśli współczesnej*, Wrocław 1979.
- Kuźma E., *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze*, „Nowa Krytyka” 1991, nr 1.
- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Ligęza W., *Fascynacje i egzorcyzmy: Tuwim i twórczość Tuwima w kręgu pisarzy emigracyjnych*, „Prace Polonistyczne” 1996, seria 51.
- Maciąg W., *Nasz wiek xx. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.
- Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2015.
- Mizner P., *Obcy wśród obcych. Julian Tuwim i rosyjscy emigranci* [w:] *Tuwim bez końca*, red. M. Lachman, Łódź 2014.
- Nycz R., *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- Ratajska K., *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu*, Łódź 2002.
- Rymkiewicz J.M., *Skamander* [w:] *Literatura polska 1918–1939*, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1975.
- Sandauer A., *O człowieku, który był diabłem* [w:] tegoż, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 3, Warszawa 1981.
- Sawicki S., *Religijny horyzont poezji*, Lublin 2000.
- Stępnia M., *Tuwima problem narodowościowy. Po tej i po tamtej stronie*, „Kronika Miasta Łodzi” 2013, nr 3.
- Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- Tokarz B., *Mit rzeczywistości w poezji Tuwima* [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima, Skamander*, t. 3, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- Tuwim J., *Listy do przyjaciół–pisarzy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1979.
- Tuwim J., *Utwory nieznanne. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze, kabaret, artykuły, listy*, oprac. T. Januszewski, Łódź 1999.
- Tuwim J., *Walt Whitman – poeta nowego świata* [w:] *Pisma prozą. Dzieła*, t. 5, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964.
- Tuwim J., *Wiersze*, t. 1–2, oprac. A. Kowalczykowska, Warszawa 1986.
- Tuwim współczesny: szkice o twórczości Juliana Tuwima*, red. M. Makaruk, Warszawa 2015.
- Urbanek M., *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013.

- Węgrzyniak A., *Ja głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*, Katowice 2005.
- Węgrzyniak A., *Tuwim po latach* [w:] *Tuwim bez końca*, red. M. Lachman, Łódź 2014.
- Wittlin J., *Śmierć Tuwima* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000.
- Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963.
- Zarebianka Z., *Bóg skamandrytów* [w:] *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996.
- Zarebianka Z., *Sacrum na cenzurowanym. Nowa metafizyczność na nowe tysiąclecie* [w:] tejże, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001.

Katarzyna Szewczyk-Haake

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

„Panie, spraw, bym o Tobie miał dobre mniemanie”¹

Obraz Boga w poezji Józefa Wittlina

Skojarzenie Józefa Wittlina z utworami o tematyce religijnej nie budzi najmniejszego zdziwienia i znajduje uzasadnienie w dokonanych dotąd badawczych rozpoznaniach². Już tytuły dzieł pisarza (jego głównych osiągnięć, jak tom poetycki *Hymny* i powieść *Sól ziemi*, ale też nieukończony i nieogłoszony drukiem zbiór poetyckiego *Chorały*³) wskazują na krąg kultury chrześcijańskiej: właściwego gatunkom poezji

¹ J. Wittlin, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. VII, k. 413 (tom zawiera notatki z lat 1940–1945). Część notatników Wittlina znajdująca się w zbiorach ML nie jest uwzględniona w wydanym drukiem *Katalogu rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie* (t. 2: *Poezja polska XX wieku*, red. T. Januszewski, Warszawa 2002) i nie posiada sygnatur. Cytując je, wskazuję wyłącznie na numer tomu i karty. Kieruję wyrazy wdzięczności do pani Małgorzaty Wichowskiej z Biblioteki Muzeum Literatury za udostępnienie mi opracowywanego przez nią, niepublikowanego katalogu notatników Józefa Wittlina – okazana pomoc uczyniła moją pracę nad rękopisami pisarza znacznie łatwiejszą i efektywniejszą.

² Por. na przykład: K. Nowosielski, *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, „Znak” 1984, z. 5–6, s. 629–646; I. Maciejewska, *Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 2, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, s. 489–519; J. Olejniczak, *Wittlin wobec „Innego”* [w:] tegoż, *Emigracje. Szkice – studia – sylwetki*, Katowice 1999, s. 184–194; M. Surówka, *Józef Wittlin w kręgu filozofii egzystencjalnej* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Wocław, Kraków 2014, s. 141–153.

³ J. Wittlin, Notatnik poetycki, rkps, Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 934, k. 52.

religijnej obrazu świata⁴ oraz religijnego horyzontu przywołanego za sprawą biblijnego cytatu. Ukazujące się w ostatnich latach źródła biograficzne (listy Wittlina⁵ oraz cytowane przez badaczy fragmenty notatników⁶) ujawniające wprost namiętne zainteresowanie pisarza konwertyty problematyką religijną zdają się dodatkowo uprawomocnić taką lekturę jego dzieł.

Jeśli wciąż odczuwam opór przed bezpośrednim przykładaniem przekonań religijnych autora *Hymnów* (najobficiej wyrażanych wszak w nieprzeznaczonych do druku notatkach) do jego utworów w celu odkrycia sensów tych ostatnich, to wynika on nie tylko z żywionych przeze mnie wątpliwości co do zalet metody biograficznej dla interpretacji dzieł literackich, także tych o religijnym charakterze. Przypadek Wittlina dobitnie uzmysławia, że na planie religijnym „życie i twórczość” mogą rozchodzić się nie tylko wówczas (jak to ma, być może, miejsce nieco częściej), gdy jednoznacznie i prawowiernie religijna treść dzieł nie znajduje potwierdzenia w biografii autora, lecz także w sytuacji, kiedy głębokiej i żarliwej wierze osobistej nie towarzyszy potrzeba (czy może: umiejętność) równie żarliwego głoszenia jej światu za pośrednictwem poezji czy prozy, wynikająca z całkowicie odmiennej autorskiej

4 Stosowne w tym kontekście pojęcie „gatunkowego obrazu świata” proponuje Witold Sadowski. Por. tegoż, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 12–13.

5 Por. następujące zbiory listów: *Korespondencja między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem*, oprac. R. Zajączkowski, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 151–173; T. Terlecki, J. Wittlin, *Listy 1944–1976*, oprac. N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014; J. Wittlin, *Listy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996; tenże, *Listy do Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*, podał do druku P. Kądziela, „Twórczość” 1997, nr 2, s. 94–104; tenże, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. i przypisami opatrzył J. Olejniczak, konsult. edytorska B. Dorosz, Toruń 2014; J. Giedroyc, J. Wittlin, *Listy 1947–1976*, oprac., wstęp i przypisy R. Habielski, P. Kądziela, Warszawa 2017.

6 Por. N. Taylor-Terlecka, „Ja, Józef Wittlin z pokolenia Judy...” – *Józef Wittlin i świat kultury żydowskiej* [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria II: W blasku i w cieniu historii*, red. J. Ławski, B. Olech, Białystok 2014, s. 382–384; też, *Dwaj panowie z Galicji* [w:] J. Wittlin, T. Terlecki, *Listy 1944–1976*, s. 421–457; R. Zajączkowski, *Józef Wittlin – nierozpoznany chrześcijanin* [w:] *Polonistyka wobec wyzwań współczesności. Tom 1, V Kongres Polonistyki Zagranicznej, Brzeg–Opole 10–12 lipca 2012 r.*, red. S. Gajda, I. Jokieli, Opole 2014, s. 418–430; tenże, „malutki kościółek”. *Zarys literackiej teologii Józefa Wittlina* [w:] *Universitati serviens. Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Stanisława Wilka SDB*, red. ks. J. Walkusz, M. Krupa, Lublin 2014, s. 465–472.

koncepcji tego, czym jest (ma być) literatura i do czego służy. To rozejście się znanego nam we fragmentach Wittlinowskiego „życia duchowego” (o ile można wyrokować, autentycznego i głębokiego) i wymowy jego utworów o tematyce religijnej świadczy bardzo wymownie o założeniach literackiego projektu pisarza, projektu, w którym – powtórzmy – tematyka religijna zajmowała poczesne miejsce.

1.

Jednym z istotnych pytań o Boga (a zarazem – znaczących problemów teologicznych), które powraca w wielu wierszach Wittlina, jest kwestia Bożej wszechmocy i dobroci. Jej ujęcie w tej poezji, niewątpliwie wyostrzone przez doświadczenie pierwszej i drugiej wojny światowej oraz Holokaust, przejawia się w ponawianym wielokrotnie pytaniu o konieczność śmierci i sens cierpienia (także cierpienia istot, których, z racji ich statusu, nie dotyczy religijna konsolacja, umożliwiającą traktowanie cierpienia jako drogi uświęcenia, a śmierci jako bramy wiodącej do spotkania z miłosiernym Bogiem). Apogeum tych rozważań to obraz Boga jako „najpiękniejszego wynalazku” ludzkiego, czyli kompensacyjnego wytworu ludzkiego umysłu ogarniętego lękiem i na próżno szukającego w świecie znaków sprawiedliwości i ładu – obraz bynajmniej nie kluczowy u Wittlina, ale istotny⁷. Najdramatyczniej owo pytanie o sens niezawinionego cierpienia i boskie przymioty (dlaczego dobry Bóg pozwala na skandal niewinnego cierpienia i śmierci) wypowiedziane zostało bodaj w wierszu *Lament barana ofiarnego*.

W tym znanym utworze opowiedziana została starotestamentowa historia ofiary Abrahama, przedstawiono ją wszelako z punktu widzenia barana, który – w finale całej historii, przez ojca Izaaka uznanym

7 Por. następujące fragmenty wiersza *Trwoga przed śmiercią*: „Tyś najpiękniejszym naszym wynalazkiem”; „Przy każdym ciężkim rodzisz się porodzie”; „Żyjesz na wargach – każdej tam dewotki” (J. Wittlin, *Trwoga przed śmiercią* [w:] tegoż, *Hymny*, Poznań 1920, s. 17). Inaczej nieco widzi tę kwestię Romuald Cudak (tegoż, *Otom przed Tobą, Abraham.*” *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”* [w:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990, s. 46–47) utrzymujący, że „wynalazek oznacza [...] to, czego byt został przez nas odsłonięty; to, co zostało przez nas poznane, a co od dawna tkwiło korzeniami w rzeczywistości”.

oczywiście na wyjątkowo szczęśliwy – ma zostać złożony w ofierze zamiast chłopca. W ten sposób w wierszu jednoznacznie uchylona została religijna perspektywa oglądu rzeczywistości, a w jej miejsce pojawia się rozważanie nad etyczną stroną mechanizmu ofiary. Wynika to z faktu, że baran, obserwujący i uczestniczący w zdarzeniach rozgrywających się na górze Moria, jest istotą „wykluczoną” z religijnego porządku, jak sam mówi z porażającą samoświadomością, graniczącą z autoironią – „bo ja nie mam duszy”. Dlatego Bóg jawi się mu jako Ten, który:

poigrał sobie z sercem starca
i ślepego posłuchu żądzę tym nasycił⁸

Abraham zaś to po prostu „obląkany z przerażenia starzec”⁹.

Wiersz ten sytuowano już, najzupełniej słusznie, w kontekście Kierkegaardowskich rozważań ofiary Abrahama¹⁰. W tej perspektywie warto, jak sądzę, wskazać, że podmiot mówiący został tutaj tak wybrany, by na zdarzenie mające niewątpliwy charakter religijny nie był w stanie spojrzeć w taki właśnie sposób, wydobywający religijny sens zachodzących zdarzeń, a jego optyka zostaje wymuszona na czytelniku, który nie może łatwo odrzucić narzucającego się współczucia wobec niewinnego zwierzęcia¹¹ zapytującego: „Czemuż i mego życia nie oszczędził?” i etycznych wątpliwości (czy wolno poświęcić życie, choćby stworzenia „bez duszy”, dla spełnienia motywowanego religijnie, lecz etycznie niepojętego wymogu ofiary?). Porządek religijny i etyczny jawią się tu jako całkowicie rozbieżne. Zbudowana na fundamencie wiary postawa Abrahama, który gotów był posłusznie złożyć w ofierze własnego syna, jest – jak pisał Kierkegaard, a co wiersz Wittlina powtarza w sposób

⁸ J. Wittlin, *Lament barana ofiarnego* [w:] tegoż, *Poezje*, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1978, s. 143.

⁹ Tamże.

¹⁰ Por. K. Kłosiński, *Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina „Lament barana ofiarnego”* [w:] *Studia o twórczości...*, s. 65. Myśl Kierkegarda była Wittlinowi dobrze znana i bardzo wysoko przezeń ceniona, o czym piszę szerzej w książce *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pára Lagerkvista*, Poznań 2017, s. 48–55.

¹¹ K. Kłosiński, *Cztery interpretacje...*, s. 62–63.

równie dobitny – z punktu widzenia etyki całkowicie niezrozumiała¹². Komuś, kto patrzy z innego niż religijny punktu widzenia, Bóg jawić się musi bowiem jako okrutny tyran, nieczuły na ludzkie i zwierzęce cierpienie – nawet takie, które, jak się wydaje, przekroczyło wszelkie wyobrażalne granice:

całe narody w krematoriach płoną,
złowne dymy w stropy niebios biją,
lecz aniołowie z nich nie wyfruwają,
by ręce katów powstrzymać od mordu¹³.

Wiersz, w którym opisano okrutną rzeczywistość cierpienia z perspektywy Kierkegaardowskiego „stadium etycznego” – jedyne dostępne zwierzęcemu bohaterowi – zmusza do zrozumienia optyki kogoś, kto jest przekonany, że świat ufundowany został na ludzkim okrucieństwie i Bożym, całkowicie niepojętym, przyzwoleniu na nie. *Lament barana ofiarnego* to niejedyny wiersz Wittlina przez kompozycję nakazujący czytelnikom empatyczne postawienie się w sytuacji istoty, dla której horyzont religijny pozostaje zamknięty (co, nawisem mówiąc, świadczy o tym, że zagadnienie to było dla poety ważne). Tak samo pomyślany został utwór powstały już w latach 20. XX wieku i zamieszczony w *Hymnach* – mam na myśli *Ból drzewa*¹⁴.

Podmiotem tekstu jest drzewo, z którego zbudowano Krzyż Święty, a jego opowieść, złożona z relacji o własnym losie i jego dramatycznym przecięciu się z linią życia Ukrzyżowanego, stanowi głębokie studium wymuszonego współuczestnictwa w złu i duchowej męki kogoś, kto wbrew swojej woli zostaje jednocześnie oprawcą i ofiarą. W świecie przyrody, zmiennych pór roku, dni i nocy, drzewo miało swoje miejsce w panującej

¹² „[...] temu, kto kroczy uciążliwą ścieżką wiary, nikt nic nie może poradzić, nikt go nie może zrozumieć”. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie, Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 71. W znanym Wittlinowi przekładzie Maksymiliana Bienenstocka: „ten, który kroczy wąską ścieżką wiary, nie ma nikogo, ktoby mu mógł radzić, nikogo, ktoby go mógł zrozumieć”. S. Kierkegaard, *Wybór pism*, tłum. M. Bienenstock, Lwów 1914, s. 106.

¹³ J. Wittlin, *Lament barana...*, s. 144.

¹⁴ Interpretację *Bólu drzewa* zaproponowałam w książce *Nowoczesna literatura etyczna...*, s. 186–190. Prezentowana tutaj analiza tego wiersza wykorzystuje wcześniejsze ustalenia. Tekst wiersza cytuję za: J. Wittlin, *Hymny...*, s. 75–80.

wokół harmonii: „Przez ciało moje przechodził Duch Boży / i ciszył moje szlochy” (s. 75). Zło, które przejawiało się w owym świecie, nie mogło tego porządku naruszyć i tym samym sprawić, by drzewo się zachwiało:

Wiem, co są burze, orkany!
 Wiem co to z wściekłym mocować się wichrem,
 gdy skacząc nadchodzi pijany
 i tęgie ugina konary
 i chude gałązki łamie!
 Ja wiem, ja wiem, bom jest stary:
 Znam burzę, a burza zna mnie!
 Nie to! Nie to! –

Drzewo jako bohater spoza ludzkiego świata obdarzone jest w wierszu umiejętnością widzenia i radykalnej oceny tych elementów ludzkiej i ewangelicznej rzeczywistości, które wydają się najbardziej wstrząsające z perspektywy harmonijnego i moralnego porządku lasu. W owym świecie bez ludzi zło przejawiało się, lecz nie było wynikiem czyjgoś świadomego i zaplanowanego działania. W świecie ludzkim dzieje się inaczej, czego dowodzi stwierdzenie porównujące tłum do lasu i wskazujące na różnicę między nimi:

Niosą mnie, niosą niosą – –
 I widzę z głów ludzkich las.
 Jenó że las ten szalony
 stubarwny jest – nie zielony – –
 I krzyczy i woła: „Już czas!”

„Szaleństwo” skazującego na śmierć tłumy najdobitniej uzmysławia moment wystąpienia drzew w obronie swego pobratymca, analogiczny do nowotestamentowej sceny nawoływania tłumy do ukrzyżowania Chrystusa (por. Mt 27,22–23; Mk 15,13–14; Łk 23,21). Scena ta zawdzięcza swą siłę właśnie całkowitemu odwróceniu ról, z mocą przekreśla funkcjonujący w ludzkim świecie i sankcjonowany przez religię mechanizm kozła ofiarnego¹⁵:

Chciałem zakrzyczeć ze wstydu:
 „To memu ciału ubliża!!..
 To memu sercu ubliża!!”
 (bo drzewo ma serce)

¹⁵ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1991, s. 163–182.

„Zdjąć go z krzyża!”

Alem był trup...

Lecz w lesie mym macierzystym
ozwały się zaraz chórem wszystkie drzewa,

[...]

„ – To naszym ciałom ubliża”,

„ – To naszym sercom ubliża!”

„Zdjąć go z krzyża!” – – zdjąć go z krzyża! – – –

„To naszym rękom ubliża!” – –

Nie będzie on krzyżowany!

„Zdjąć go z krzyża! – – „zdjąć go z krzyża!” – – –

Bezpośrednią przyczyną wystąpienia są cierpienia drzewa, które w niezawiniony sposób stało się nie tylko ofiarą (o czym świadczy obszerny opis ścinania drzewa i budowy krzyża, a także konsekwentne określanie ściętego drzewa słowem „trup”), ale także narzędziem męki niewinnego człowieka – w dodatku narzędziem, które nie ma szans zasłużyć na wybaczenie czy usprawiedliwienie w ramach głoszonej przez drzewa etyki. Poruszona została w ten sposób problematyka etycznej niezgody na udział w złu i tragizmu istoty do takiego milczącego współudziału zmuszonej. Wittlin, sięgając do sytuacji archetypicznej, czyni w ten sposób przedmiotem uwagi całkowitą rozbieżność porządków: religijnego i etycznego, które wzajemnie się wykluczają i pomiędzy którymi nie ma mediacji. Z religijnego punktu widzenia Chrystus jest Zbawicielem, z etycznego – niewinną ofiarą; w pierwszej perspektywie drzewo jawi się jako święte narzędzie Męki Pańskiej (jak w tradycyjnych pieśniach wielkopostnych), w drugiej – jako budzące grozę narzędzie tortur.

Scena protestu drzew nie tylko uzmysławia zatem moralną wyższość pierwotnego świata przyrody nad światem ludzkim (co byłoby znakiem franciszkanizmu pojmowanego dość hasłowo i w istocie areligijnie), ale przede wszystkim każe zadać pytanie o sens ofiarnego cierpienia, które dla moralnie rozumujących istot jest skandalem i obelgą, sprzeczną w dodatku z cechującą nowoczesne myślenie tendencją do minimalizowania cierpienia¹⁶. Trzeba zauważyć, że nigdzie w wierszu nie pojawia się określenie „ofiara” i brak tego słowa w relacji drzewa, oznaczający

¹⁶ Por. C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i in., naukowo oprac. T. Gadacz, wstęp

nieobecność tego pojęcia w jego niewinnej pierwotnej świadomości, wskazuje, że w ramach etyki mówiącego podmiotu i jego „braci-buków” ten mechanizm nie pojawia się. Podobnie drzewo nie przywołuje Boga na świadka gehenny swojej i Ukrzyżowanego, nie poszukuje też możliwości ratunku (co odróżnia je od lamentującego barana) – choć, żyjąc w lesie, miało świadomość istnienia boskiej istoty (przytoczmy raz jeszcze: „Przez ciało moje przechodził Duch Boży / i ciszył moje szlochy”). Konfrontacja z irracjonalnym, okrutnym światem człowieka i jego złem całkowicie wygasza nawet takie załączki myślenia religijnego – zupełnie jak gdyby widok i doświadczenie cierpienia przekreślały ważność jakichkolwiek religijnych przeczuć jednostki wrażliwej etycznie.

Tak komponując swój szczególny apokryficzny wiersz, Wittlin zwraca uwagę odbiorcy na zagadnienie optyki lektury świętych tekstów: możliwe odczytanie Pasji Chrystusa w kategoriach etycznych (czy wolno skazać kogoś na śmierć, a inne żywe stworzenie uczynić biernym narzędziem zadawania bólu?) konfrontuje z sygnalizowaną jedynie, ale obecną w tekście perspektywą religijną (cierpienie ofiary ma charakter zbawczy i prowadzi do nieśmiertelności). W wierszu dokonane zostaje zatem fundamentalne odróżnienie postawy etycznej i religijnej, bliźniacze wobec zaproponowanego przez Kierkegaarda w odniesieniu do sytuacji Abrahama¹⁷. Pytanie

A. Bielik-Robson, Warszawa 2012, s. 27–28. Taylor wskazuje, że dla nowoczesnej idei „minimalizacji cierpienia” fundamentalną rolę odegrała myśl oświeceniowa.

¹⁷ Por.: „Opowieść o Abrahamie zawiera teleologiczne zawieszenie etyki. [...] Nad Abrahamem zaś płakać nie można. Człowiek zbliża się doń z uczuciem *horror religiosus*, z jakim Izrael zbliżał się do góry Synaj. [...] W jaki sposób egzystował więc Abraham? Wierzył. Taki jest paradoks, który stawia sprawę na ostrzu noża i którego Abraham nie może wyjaśnić żadnemu człowiekowi, gdyż to paradoks, że jako jednostka stawia się w absolutnym stosunku do absolutu. Czy ma prawo tak postąpić? Jego uprawnienie to znowu paradoks; posiada on bowiem już je nie jako coś powszechnego, ale dlatego, że jest jednostką” (S. Kierkegaard, *Problemat 1. Czy może istnieć teleologiczne zawieszenie etyki?*, tłum. J. Iwaszkiewicz [w:] tegoż, *Bojaźń i drżenie...*, s. 58, 59, 64–65). W znanym Wittlinowi przekładzie Bienenstocka: „Opowieść o Abrahamie zawiera tedy taką teleologiczną suspenzyę etycznego. [...] Nad Abrahamem nie można płakać. Zbliżyliśmy się do niego z *horror religiosus*, jak Izrael zbliżał się do góry Synaj. [...] Jakże bowiem istniał Abraham? Wierzył. Oto jest paradoks, mocą którego góruje. Nie może go nikomu innemu wytłómaczyć [*sic!* – K.S.-H.], gdyż jest to paradoks, że on jako osobnik stawia siebie w stosunek absolutny do ogólnego. Czy jest do tego uprawniony? Uprawnieniem jego jest znowu paradoks;

zaś o zło fizyczne i jego miejsce w porządku świata to w istocie przedłużenie tych rozważań, zmusza ono bowiem do rozstrzygnięcia – czy możliwe jest zawieszenie etyki na rzecz spojrzenia religijnego oraz kto właściwie zdołałby dokonać we własnym sumieniu takiego zawieszenia?

W wierszu, który przyjmuje – z racji statusu podmiotu mówiącego – perspektywę etyczną (areligijną), zostaje zdemaskowany mechanizm kozła ofiarnego (rządy bezmyślnego i okrutnego tłumu), ale przede wszystkim zanegowana cała koncepcja ofiary przebłagalnej. Jawi się ona jako skandal moralny – nie tylko z powodu grozy pozbawiania życia niewinnej ofiary, lecz także z powodu absurdu współcierpienia w ten sposób zaistniałego. Z tej perspektywy wypowiedziane bez emfazy słowa wieńczące monolog drzewa wskazują na wyjątkowo ironiczną okoliczność:

– Nazajutrz, nazajutrz rano,
Precz mnie z tej góry zabrano
I gdzieś za miastem ciśnięto:
[...]
gniję od lat w głębi ziemi,
a ziemia ta – zwie się świętą!..

W oczach jednostki etycznej na ironię zakrawa bowiem okoliczność, że ziemia, na której doszło do skandalu niewinnej śmierci i w której rozkłada się „trup” niewinnej istoty moralnie pohańbionej, nazwana może być świętą. Porządek świętości usankcjonowanej przez instytucjonalną religię oraz ład etyczny roz mijają się, a widoczne jest to najlepiej z perspektywy istoty „wykluczonej” z religii.

2.

Rewersem problematyki niewinnej ofiary jest pytanie o ludzką grzeszność i o to, dlaczego Bóg na nią pozwala. Także i wobec tego problemu Wittlin daleki jest od salwowania się przyjęciem religijnego punktu widzenia i mnoży wątpliwości.

jeżeli bowiem jest uprawniony, to nie na mocy tego, że jest ogólnem, lecz na mocy tego, że jest osobnikiem” (S. Kierkegaard, *Problemat 1. Czy istnieje teleologiczna suspenzja etycznego?* [w:] tegoż, *Wybór pism...*, s. 90, 97, 98–99).

Przykładem takiego właśnie podejścia do problematyki zła (grzechu) w świecie jest wiersz *Z drzewa poznania*. Otwiera go niezwykle deklaratywna antropologiczna, co szczególnie ujmujące, dokonana w pierwszej osobie liczby pojedynczej, ze wszystkimi etycznymi konsekwencjami tego faktu:

Z drzewa poznania dobrego i złego
nie rwałem owoców, nie jadłem.
Nigdy mnie wąż do grzechu nieczystości
nie kusił, ale jest we mnie nieczystość
i wiem:
wąż z ludzką twarzą był diabłem¹⁸.

Pierwiastek zła jest tutaj nierozzerwalnie związany z ludzką kondycją: człowiek, choć od kuszonych przez diabła pierwszych rodziców dzielą go dziesiątki pokoleń, jest – jak tamci – istotą grzeszną („jest we mnie nieczystość”), zaś wąż, wystawiający Ewę i Adama na próbę, miał twarz człowieka. Wobec moralnej kondycji ludzkości (w tym, co warto zaznaczyć, także swojej własnej) podmiot utworu nie żywi najmniejszych złudzeń – i finałowe pytanie, kierowane do Boga, tej właśnie problematyki będzie dotyczyć.

Centralna część utworu ma tymczasem charakter narracyjny i jest opowieścią o zdarzeniu, jakiego podmiot był świadkiem w wiejskim zakątku Umbrii. Fragment, napisany bezrymowym jedenastozgłoskowcem (którego regularność jest nieco wygłuszana przez wersowe ukształtowanie, rozbijające w kilku miejscach sylabiczną strukturę na krótsze odcinki wersowe), rustykalną atmosferą świata przedstawionego odsyła do poezji antycznej z jej sielankową tradycją (podobnie jak rytmiczne i syntaktyczne ukształtowanie znacznej części tego fragmentu czytelnie nawiązuje do poezji dawnej). Miejsce zdarzeń to przestrzeń łącząca biblijne i antyczne skojarzenia, intensywnie przez Wittlina wyzyskiwane. Miejscowość Montelucio zyskuje epitet „rajskie” i dzieje się tak zapewne zarówno z powodu jej pierwotnej doskonałości, jak i z powodu zdarzeń, które miały się tam rozegrać:

ujrzałem węża.
Niepełzał po łące
wśród wonnej mięty i błękitnych ostów,

¹⁸ J. Wittlin, *Z drzewa poznania* [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 61–62.

ale wysoko na konarze dębu
zaczaił się, by ptaszki w gnieździe dusić.
Solidarnością ptasiego rodzaju
wiedzione,
węża na drzewie wyczuły
popasające na łące indyki.
Z kapitolinśkich biorąc przykład gęsi,
zmienionym głosem zaalarmowały
w porę starego contadina, Pepe:
przybiegł i pałką strącił węża z drzewa,
i łeb diabelski kamieniem rozplątał.

To, że w Montelucio nie zwyciężył złowrogi wąż, lecz zatriumfowała sprawiedliwość, dająca szansę przeżycia słabszym i udaremniająca niegodziwe zamiary, nadaje miejscowości wymiar idylliczny, jeśli nie utopijny. W tym sensie umbryjska kraina wydaje się mieć pewną zasadniczą przewagę nad rajskim ogrodem, w którym wąż, wykorzystując naiwność pierwszych rodziców, odniósł brzemienne w skutki zwycięstwo. Refleksja nad tymi wydarzeniami sprawia, że w finale wiersza powraca, choć w diametralnie zmienionej optyce, tematyka „rajskiego” pochodzenia zła. Pytanie, które kieruje podmiot do Władcy Świata, ma charakter zupełnie zasadniczy, choć ubrane jest w ludzako nieważką formę słowną:

Czemu, o wielki Boże, w Twoim rajcu
nie było wtedy contadina Pepe?
(Indyki chyba były.)
Lecz jakże mógłby znaleźć się w Edenie,
gdybyś na wieczną bezgrzeszną bezdzietność
skazał rodziców ludzkiego rodzaju?

A tak cheruby i ten miecz ognisty,
policja...

Żartobliwe z pozoru retoryczne pytanie otwierające finałowy fragment okazuje się w istocie kłopotliwe – w tekście nie pada na nie żadna odpowiedź, i to nie ze względu na ujawniony w wierszu humorystycznie potraktowany paradoks. Jej próbą byłoby, zawarte w tekście implicytnie, stwierdzenie, że Bóg pragnął obdarzyć ludzi wolną wolą i nie chce bezpośrednio interweniować w sytuacjach, kiedy mają możliwość jej używać. W rezultacie wszelako obraz Boga, do którego zwraca się podmiot w ostatniej strofie, jest głęboko paradoksalny (podobnie jak inna Wittlinowska

formuła, która posłużyła za tytuł niniejszego tekstu): Bóg pozostaje wprawdzie wszechmocny, ale obdarzony wolną wolą człowiek, analizujący etyczną kondycję ludzkości, ma prawo pomyśleć o Nim różne rzeczy¹⁹.

Wyjściem z tej trudnej sytuacji, kiedy przywiązaniu do myśli o dobrym Bogu towarzyszy jak cień myśli tej zakwestionowanie, wyrosłe na podstawie obserwacji ziemskiej rzeczywistości, bywa w poezjach Wittlina modlitewny, bardzo przewrotny apel do boskiej omnipotencji, zdolnej ukrocić męczącą człowieka – jego własną zdolność osądu („spraw, bym o Tobie dobre miał mniemanie”). Bóg jest niepojęty, gdyż tak bardzo dla ludzkiego umysłu paradoksalny; Jego cechy, Jego stosunek do świata ludzkiego i obecnego w nim zła wymykają się rozumieniu, gdyż człowiekowi trudno pojąć, że Bóg, który jest miłością, godzi się z istnieniem cierpienia, bólu i grzechu. Podmiotowi lirycznemu pozostaje więc gest modlitewnego zawierzenia, zwrot ku Stwórcy z prośbą o wyciszenie etycznego zaniepokojenia złem – i kształt takiej modlitwy przyjmuje rękopiśmienny, niedokończony utwór:

Nie strącaj diabłów, nie strącaj aniołów!
 Strącone diabły, strącone anioły
 Powywracają ciemnymi skrzydłami
 Suto ambrozją zastawione stoły
 Wino wyleją z pucharów –
 Wpadną z ładunkiem grzechu w nasze łoża
 [...]

¹⁹ Świadectwem takiego ujmowania relacji człowieka (istoty grzesznej i ponoszącej tego stanu konsekwencje) z Bogiem (który na tę grzeszność onegdaj zezwolił) jest również rękopiśmienny szkic utworu, którego konstrukcja – o ile zostałyby skończony – zapewne bardzo zbliżałaby się do wierszy komentowanych w tej części tekstu, rysujących obraz moralnej degrengolady ludzkości i stawiających pytanie o Boży do niej stosunek. W rękopisie z okresu drugiej wojny światowej znajduje się taki zapisek, zatytułowany *Etyka roku 1941*:

Oko za oko, ząb za ząb
 Głowa za głowę, dom za dom
 Kościół za kościół, tum za tum
 Takie to dzisiaj prawo –

Takie to dzisiaj prawo.
 Ładnieś nas Panie wykierował.

J. Wittlin, Notatnik poetycki, rkps, Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 936, k. 5 v.

Niechaj zostaną tam w górze u Ciebie
A nas zostawią w spokoju²⁰.

Obecne w świecie zło i ludzka niezgoda na nie to jeden z naczelných tematów Wittlinowskiej poezji i prozy. Zapewne dlatego stosunkowo nieliczne wiersze Wittlina mające (we fragmentach przynajmniej) charakter jednoznacznie modlitewny, gdyż zawierając apostrofy do Boga, wskazują często na zawierzenie p o m i m o wątpliwości co do dobroci Stwórcy zrodzonych w kontakcie ze złem – dość podobnych do tych artykułowanych przez barana ofiarnego. Linia rozwoju wydarzeń, wyraźnie w wielu wierszach obecna, zarysowuje więc szczególną dialektykę doświadczenia religijnego: najpierw przerażenia światem i jego etyczną kondycją, potem zaś – ukojenia, wyciszenia wynikającego z osiągnięcia stadium religijnego zawierzenia. Proces tego rodzaju opisany został w pochodzącym z tomu *Hymny* wierszu zatytułowanym *Hymn pogody ducha*:

Siedem długich miesięcy leżałem złamany chorobą,
siedem długich miesięcy boleść mi rwała wnętrzości,
ale ósmego miesiąca – zdrowie trysnęło z mych kości –

Słuchajcie: ósmego miesiąca zdrowie trysnęło z mych kości! –

Cztery lata trawiła wściekłość me zmysły zwierzęce!
Cztery lata następne – smutek zatruwał mi życie;
Słońce świeciło na niebie, a jam go wcale nie widział,
gwiazdy pałały nocami, a we mnie pomrok zalegał – –
Ale piątego roku: – jasność znów do mnie wróciła!

Słuchajcie: piątego roku jasność znów do mnie wróciła!

Dziesięć lat – przeklinam Boga i ziemię i ludzi
Precz wybiegałem ze siebie: ziemię kasałem zębami,
Ale jedenastego roku – wróciłem do siebie:
po długiej drodze przez lądy i morza – wróciłem do siebie, –
[...]

Słuchajcie: jedenastego roku wróciłem do siebie,

²⁰ Tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. II (1954–1961), k. 268 v – 269.

a teraz jestem w swej chacie, a teraz jestem w swej chacie!!

[...]

Kto mnie wybawił, kto mnie oczyścił z wszelkiego zła?

– Ten mnie wybawił, kto miłosierdzie bez granic ma.

[...]

Komu ja śpiewam, komu się kornie ścielę do nóg?

– Tobie ja śpiewam: tyś jest mój Bóg, Tyś jest mój Bóg!! – ²¹

Choroba fizyczna i cierpienie duchowe to czynniki, które antycypują, a może nawet katalizują doświadczenie jeszcze bardziej dojmujące, mianowicie zerwanie z Bogiem, światem i ludźmi, „odejście od siebie”. Wydarza się jednak w życiu podmiotu „powrót” do zdrowia, do „jasności” (umiejętności dostrzegania jasnej strony rzeczywistości) oraz do modlitewnej ufności. Jak do niego dochodzi – pozostaje tajemnicą zawierzenia, tajemnicą przejścia ze stadium etycznego (nacechowanego niezgodą na świat, „wściekłością”, „smutkiem”, „przeklinaniem”) do stadium religijnego, między którymi nie ma w tej poezji (podobnie jak nie było u Kierkegarda) stanów pośrednich, a tylko radykalne „albo-albo”. Przyjęcie perspektywy religijnej nie daje się uzasadnić i zobiektywizować. Dlatego podmiot wiersza *Trwoga przed śmiercią* zamykający swój monolog frazą: „Otom przed Tobą Abraham” zestawia własne doświadczenie wiary z doświadczeniem Abrahama: rycerza wiary i absurdałnego (anty)bohatera²² oraz wzorca do indywidualnego naśladowania²³, człowieka, który doświadczył, że w wierze nie ma ukojenia, lecz jest nieustanna trwoga.

3.

Współlistnieją zatem w poezji Wittlina teksty, w których podmiot – jak się wydaje – osiąga stadium religijne i zdolny jest dzięki wierze uchylić wątpliwości budzące się, gdy człowiek zostaje skonfrontowany ze złem świata, z utworami, w których etyczne zastrzeżenia biorą górę, a Bóg nie jest Adresatem pochwały czy dziękczynienia, lecz etycznych wątpliwości człowieka. Charakterystyczną cechą Wittlinowskich utworów o tematyce

²¹ Tenże, *Hymn pogody ducha* [w:] tegoż, *Hymny...*, s. 82–83.

²² A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 165.

²³ K. Toepflitz, *Kierkegaard*, Warszawa 1975, s. 77.

religijnej pozostaje więc wpisana w nie paradoksalność czy raczej – wielogłosowość polegająca na eksponowaniu wewnętrznie sprzecznego stanowiska podmiotu, wrażliwego etycznie, a zarazem zdolnego przekroczyć perspektywę etyczną na rzecz religijnej – lub w kierunku przeciwnym. Zamiast dociekać, które z nich wydaje się lepiej odzwierciedlać osobiste Wittlinowskie przeświadczenia i w ten sposób przyznawać jednemu z nich prymat²⁴, warto skonstatować po prostu, że Bóg jawi się w tej poezji jako istota – w ludzkiej optyce – głęboko paradoksalna: nie tyle nawet nieodgadniona, ile raczej widziana w coraz to inny sposób, gdyż z różnych (porządek etyczny i porządek wiary) punktów widzenia. Taki sposób mówienia o Bogu, podtrzymujący wątpliwości i mnożący pytania, nieprzynoszący (nawet w planie biografii podmiotu mówiącego) pewności i ostateczności uzyskanych wyników, jest dla Wittlina charakterystyczny.

Wierszem, w którym z jednej strony mowa właśnie o nieprzystawalności doświadczenia zła świata oraz religijnego porządku widzenia rzeczywistości, z drugiej zaś o tym, że stadium wiary nie stanowi osiągniętego raz na zawsze, finalnego spokoju ducha i błogiej pewności, jest *Psalms*. Przyciąga uwagę już sama inicjalna deklaracja podmiotu:

Boże poranków, zmierzchów i wichury,
Ojcze niebieski!

Ja, Józef Wittlin, z pokolenia Judy,
staję przed Tobą w nagości mych grzechów,
żeby niegodnymi ustami wybełkotać Twą wielkość.
Ze strachem postrzegam, jak serce moje coraz bardziej chyli się ku ziemi,
na której coraz rzadziej przebywa Twa stopa.

²⁴ Twórczość Wittlina, obfitująca w wykorzystanie ironii, paradoksy i polifoniczne struktury, jest materiałem prowokującym niektórych badaczy do dokonywania jednoznacznych rozstrzygnięć interpretacyjnych z użyciem zewnętrznych wobec niej biograficznych narzędzi. Interpretacje takie zaproponował w kilku artykułach, opierając się na wnioskach z lektury Wittlinowskich rękopisów, Ryszard Zajączkowski (por. na przykład tegoż, *O „Soli ziemi” Józefa Wittlina [w:] Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa Ferta*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Lublin 2015, s. 428; tegoż, *Józef Wittlin – nierozpoznany chrześcijanin [w:] Polonistyka wobec wyzwania...*, s. 418–430). Wydaje mi się wszelako, że aplikowanie wiedzy biograficznej i ujednoznacznianie w ten sposób wymowy utworów Wittlina o tematyce religijnej bywa działaniem dokonywanym najzupełniej wbrew wpisanej w nie wieloznaczności i nierozstrzygalności sensów. Nieco szerzej piszę o tym w zakończeniu tekstu.

Zanim się wszystek zatracę w ziemskiej miłości,
 chcę Ci resztkami mojego dzieciństwa
 zaśpiewać psalm.
 Niech on zostanie u Ciebie zakładnikiem mej wiary,
 aż do godziny mojej śmierci.
 A gdybym kiedyś zaparł się Ciebie –
 niech on mnie przed Tobą odkupi²⁵.

Wiersz jest trawestacją *Pieśni słonecznej* św. Franciszka z Asyżu i niektóre pojawiające się w nim toposy („żeby niegodnymi ustami wybełkotać Twą wielkość”)²⁶ są zaczerpnięte wprost z tradycji franciszkańskiej, co sprawia, że traktować można go jako wyraz Wittlinowskich poszukiwań duchowych²⁷. Utwór wskazuje jednak wyraźnie, że owe poszukiwania naznaczone są duchem czasów, w których samo pojmowanie wiary religijnej zmieniło się względem przednowoczesnego – także: Franciszkowego – jej rozumienia: wiara jako „resztki dzieciństwa” musi kojarzyć się z kantowskim opisem oświecenia jako stanu porzucenia dzieciństwa właśnie²⁸, momentu, w którym rozmaite przesady zostają zdemaskowane i odrzucone. Jak sądzę, to właśnie dlatego, że przywiązana do rozumu nowoczesność ujęła to, co religijne, w nawias i przesunęła poza sferę zjawisk, o których człowiek może racjonalnie rozstrzygać (a nie z powodu obecnego na świecie zła fizycznego, które ma przecież charakter ponadczasowy), podmiot twierdzi, że boska obecność na ziemi jest „coraz rzadsza”. Zarazem wiara jest dla Wittlina czymś – jak dzieciństwo – pięknym, choć z konieczności nietrwałym, obiektem wspomnień i pamięci, bliższym czarowi niż faktyczności, a przecież kształtującym człowieka na zawsze. Przed skutkami jej ewentualnej

²⁵ J. Wittlin, *Psalm*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 5, s. 33–37.

²⁶ W *Pieśni słonecznej* czytamy: „Najwyższy, wszechmogący, dobry Panie [...] żaden człowiek nie jest godny wymówić Twego imienia” (cytuję za wydaniem: C. Carretto, *Ja, Franciszek*, tłum. M. Kosiarska, Niepokalanów 1991, s. 115). Święty Franciszek kieruje swą modlitwą ku Bogu „wszechmogącemu i dobremu”; zdaje się, że właśnie to połączenie najbardziej zastanawia podmiot *Psalmu*.

²⁷ A. Lubaszewska, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009, s. 235–236.

²⁸ Oświecenie, zdaniem Immanuela Kanta, to „wyjście człowieka z niedojrzałości” (tenże, *Co to jest Oświecenie?*, tłum. A. Landman [w:] T. Kroński, *Kant*, Warszawa 1966, s. 164) ze stanu zależności od między innymi mitycznych koncepcji religijnych.

utrąty wypada bronić się zawczasu, pisząc wiersz-modlitwę, która, jako „zakładnik wiary”, przypomni kiedyś człowiekowi, wątpiącemu i tracącemu łączność z Bogiem, o jego niegdysiejszych przekonaniach, które – najwyraźniej – są stanem łaski, wartym tego, by o niego zabiegać.

Podmiot zaświadcza bowiem w tekście nie o niezachwianej wierze, jaka jest jego udziałem, ale przeciwnie – o własnej wierze zmiennej, niepewnej, ulegającej dynamicznym i wymykającym się jego kontroli przemianom, a która może nawet (czego podmiot ma w pełni świadomość) pewnego dnia zamienić się w radykalne zwątpienie. Utwór przynosi – niewyartykułowane wprost, lecz wyraźnie implikowane przez poruszaną problematykę – znane z komentowanych wcześniej wierszy pytania o przymioty Boga, który przyzwala na istnienie w świecie bólu i cierpienia:

A pochwalony bądź porykiem wszelkiego bydła,
rżeniem koni, bekiem owiec, szczekaniem psów, miauczeniem kotów
i brzękiem wszelkiego owadu.

A pochwalony bądź śpiewem ptaków:

Tobie niech zawodzi skowronek w słonecznym żarze,
Tobie niech słowik zagorgoli w cichą, jarową noc,
Tobie niech kukułka zakuka i synogarlica niech Ci zagrucha
w codzienny dzień.

[...]

Ale Tobie niech zakracze kruk nad zwłokami żołnierza,
niech zakracze nad padliną pohańbionego człowieka.

[...]

Pochwalony, pochwalony, o, pochwalony bądź, Wiekuiesty Panie,
smakiem chleba naszego powszedniego i smakiem wody,
i smakiem wina,
pochwalony bądź ciałem i krwią Twego Syna
i pochwalony goryczą, i pochwalony żalem, i pochwalony rozpaczą
tych, co są głodni i płaczą,
i krzyczą, że Ciebie nie ma!

Na tym tle szczególnie wybrzmiewa zakończenie utworu:

Hosanna, Hosanna! Na wieki wieków – Amen.

I bądź pochwalony modlitwą tych, którzy w Ciebie nie wierzą.

Finał taki, dopowiedzenie następujące po modlitewnym „Amen”, wskazuje po raz kolejny na Wittlinowską potrzebę uwzględniania w wierszach poświęconych tematyce religijnej perspektywy „drugiej

strony”: tych, którzy nie mają dostępu do religijnego oglądu rzeczywistości, bo albo są z niego z definicji wykluczeni (jak baran ofiarny czy drzewo Krzyża Świętego), albo nie jest im dana łaska zawierzenia (w świecie nowoczesnym „coraz rzadziej” obecna). Ani tytuł wiersza (lokujący utwór w domenie tradycyjnej poezji religijnej), ani też fakt, że odsyła on wyraźnie do *Pieśni słonecznej* św. Franciszka z Asyżu, nie udaremniają wpisania w tekst optyki etycznych zastrzeżeń co do natury świata, które wszelako – ostatni wers świadczy o tym dowodnie – nie redukują głębokiej potrzeby religijnego zaufania, nie zawsze zaspokojonej, lecz zawsze istotnej dla ludzkiej egzystencji²⁹. Ta chwiejna równowaga między dwoma stanowiskami sprawia, że wiersz – mimo wyeksponowania jego osobistego charakteru – nie stanowi jasnej deklaracji takich czy innych przeświadczeń. Głos podmiotu/poety nie jest tu głosem autorytarnym, gdyż jest w istocie wielogłosem, zapraszającym czytelnika do intensywnego namysłu i wskazującego stawkę, o jaką się gra. To dlatego właśnie Wittlin mógł zdecydować się na tak radykalny gest jak przedstawienie się w wierszu z imienia i nazwiska bez obawy o zredukowanie tekstu do rangi taniej sensacji albo statusu literatury dydaktyczno-umoralniającej. *Psalm*, w którym słyhać głos „Józefa Wittlina z pokolenia Judy”, ma charakter osobisty i służy „wyrażaniu siebie”, rozumianemu jednak nie jako ekshibicjonizm natury emocjonalnej, moralnej czy psychologicznej, lecz jako próba ukazania się autora jako osoby mającej światopogląd, wyznającej wartości, a zarazem – skłonnej do dialogu na ten temat, nie zaś do głoszenia budującego wykładu³⁰.

²⁹ W takim duchu należałoby chyba rozumieć rękopiśmienną notatkę Wittlina przyjmującą kształt modlitewnej, a zarazem paradoksalnej prośby: „Nie karz mnie, Panie, niewiarą w Ciebie” (tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 9 [1948–1951], k. 336 v).

³⁰ Utwór rzeka się tym samym swojej funkcji argumentacyjnej, gdyż płynące zeń sygnały są wieloznaczne i apelują do czytelnika w zakresie pojęć spornych. Projektowany model lektury jest więc modelem hermeneutycznym. Czytelnik, który godzi się na taką sytuację, rezygnuje z racji oczywistych, a zarazem zmuszony jest w dialogu z innymi (także z dziełem) określać własne stanowisko. *Notabene*, taki właśnie rodzaj komunikowania – niebezpośredni, zmuszający odbiorcę do wzięcia na siebie odpowiedzialności za odczytywane znaczenia – uważał Kierkegaard za jedyny uprawniony sposób komunikowania zagadnień związanych z wiarą.

Święty Franciszek to postać dla Wittlina szczególnie ważna³¹ i w kontekście omawianych tutaj zagadnień warto przypomnieć jeszcze jeden wiersz przywołujący osobę świętego w sposób bezpośredni. Utwór *Skrucha w Asyżu* (powstały podczas pobytu Wittlina w Umbrii w roku 1925) jest modlitwą do świętego, do którego Wittlin był szczególnie przywiązany ze względu na radykalne Franciszkowe rozumienie i realizowanie naśladowania Chrystusa³². Sprzeczności, na których opierają się kolejne dystychy, wskazują na nieprzystawalność religijnego (Chrystusowego i Franciszkowego) sposobu widzenia rzeczywistości do najlepiej widocznych jej elementów, wśród których są i przemoc, i grzeszność, i inne odmiany zła:

W hotelu, tuż obok krypty kościoła, gdzie ciało Twe leży,
Na srebrnych tacach wspaniałe lody podają kelnerzy.

O, słodsza leż Twych ochłoda, smaczniejszy chleb Twej jałmużny,
W sytości dziś uwielbiamy Twój brzuch, co zawsze był próżny.

Za to, żeś krwią Swego serca pożywił ptasią naturę,
Dla nas dziś kucharz morduje najmilszą siostrę Twą: kurę.

Próżność obnosim w wytwornych ubraniach z najdroższych sukien
Tam, gdzie Ty nagi chodziłeś, o synu handlarza sukien.

Wciąż, jak te wilki drapieżne, czekamy na bliźnich zgubę
Tam, gdzieś Ty zawarł przymierze ze srogim wilkiem z Gubbio.

Co wszelako dla wiersza kluczowe, modlitwa kierowana do św. Franciszka nie jest prośbą o wybląganie u Stwórcy zmiany reguł rządzących światem, lecz o zmianę własnego sposobu jego postrzegania:

O, dobrotliwy patronie wszystkich, co biorą po gębie,
Ucisż już serca człowiecze, jakoś uciszył gołębie!

Ręką krwawiącą, co boskim przeszzyta była stygmatem,
Uczyni mir wiekuisty pomiędzy nami a światem³³.

³¹ Zob. na przykład: W. Kudyba, *Święty Franciszek Józefa Wittlina* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Wocław, Kraków 2014, s. 155–161; K. Szewczyk-Haake, *Cóż po świętym w czasie marnym? Święty Franciszek Gilberta K. Chestertona i Józefa Wittlina* [w:] *Literatura polska w świecie*, t. 4: *Oblicza światowości*, red. R. Cudak, Katowice 2012, s. 305–320.

³² Por. J. Wittlin, *Święty Franciszek z Asyżu*, Warszawa 1997.

³³ Tenże, *Skrucha w Asyżu*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 2, s. 3.

Umiejętność spoglądania na rzeczywistość w sposób dający z nią pogodzenie p o m i m o całego jej zła, właśnie w imię religijnego zawierzenia, to prawdziwy dar, łaska dawana nielicznym, dlatego to o nią prosi podmiot wiersza. Urządzenie świata, w którym „słońce [...] wschodzi nad złymi i nad dobrymi” (Mt 5,45), zaś Bóg pozwala rosnąć i pszenicy, i chwastom (Mt 13,24–43), czyli rzeczywistości, w której „kucharz morduje [...] kurę”, zaś ludzie „czekają na bliźnich zgubę”, nie uległo zmianie, gdy pojawił się Chrystus ani też gdy żył i działał Biedaczyna z Asyżu. Ich przykład bezwzględного zawierzenia Bogu we wszystkim oraz spoglądania z miłością i czynienia dobrze p o m i m o zła świata może wszelako „wprowadzić pokój” w życie ludzkie i uspokoić przerażonego złem człowieka.

4.

W Wittlinowskim pisaniu o Bogu (do Boga) daje się zauważyć pewien paradoks, którego naświetlenie uważam za konieczne, by „obraz Boga w poezji Wittlina” ujawnił się w całej swej złożoności. Z jednej strony Bóg bywa w lirykach autora *Hymnów* adresatem niezwykle bezpośrednich apostrof, niekiedy o *stricte* modlitewnym charakterze. Sądzę, że konstrukcja tych utworów (czy fragmentów) po części przynajmniej wywodzi się z żydowskiej tradycji „dialogowania” z Bogiem, osobistego obcowania z Nim i poruszania w rozmowie z Nim spraw mniej czy bardziej istotnych – tradycji dla Wittlina niewątpliwie ważnej i przezeń wielokrotnie wykorzystywanej³⁴. Bezpośrednim nawiązaniem do

34 Skojarzenie z żydowską tradycją wynika w pierwszym rzędzie z faktu, że rozmowy takie toczą z Jehową liczni bohaterowie Starego Testamentu, ma ono jednak również uzasadnienie w szerszym, kulturowym toposie przyjacielskiej „żydowskiej rozmowy z Bogiem”. W notatniku Wittlina (t. 11 [lata 1954–1961], k. 166) pojawia się zapisek z nagłówkiem „Żydzi”, który dobrze oddaje istotę relacji człowiek – Bóg, o jaką mi tu chodzi:

„Rozmowa z Panem Bogiem.

– Pamiętasz?

Ciągle coś przypominam Panu Bogu”.

W notatniku z lat późniejszych (t. 12 [lata 1961–1975], k. 348) znaleźć można następujący, nieledwie krotkochwilny zapisek:

„Któryś mnie stworzył na Swój obraz i podobieństwo

Spójrz na mnie – tak wyglądasz?”

biblijnej sceny targowania się Abrahama z Bogiem o przyszły los Sodom y i Gomory (por. Rdz 18,23–33) jest finał wiersza *Trwoga przed śmiercią*:

A jeśli znajdziesz choć stu sprawiedliwych –
Ostaw nas żywych!

A jeśli znajdziesz choć stu nieokrutnych –
Nie czyn nas smutnych;

A jeśli znajdziesz choćby pięćdziesięciu,
co czystej duszy jeszcze nie stracili –

Ocal nas wszystkich!

A jeśli znajdziesz takich, co Ci mili
Chociaż dwudziestu –
Nie gub nas wszystkich!³⁵

Z drugiej strony Wittlin z najwyższą niechęcią odnosił się do prób czynienia z literatury pola ekshibicjonistycznych pokazów najintymniejszej relacji, za jaką uważał tę wiążącą człowieka i Boga. Jego krytyka ma charakter etyczny i mówi wiele o postrzeganiu przez autora *Hymnów* nowoczesnej literatury i kultury: „całą małość i snobizm naszych czasów ujrzymy w tem, że nasze listy do Boga świadomie nie idą do miejsca przeznaczenia, ale otwieramy je przed ludźmi i bierzemy za nie honoraria”³⁶.

Niedookreślonym, lecz łatwym do zrekonstruowania postulatem artystycznym, który wynika z tego fragmentu, jest zasada najwyższej powściągliwości obowiązującej pisarza podejmującego tematykę religijną. Poruszanie tak osobistych strun to zawsze, wedle Wittlina, sprawa

W nurt „rozrachunkowych” rozmów z Bogiem wpisuje się z pewnością także podejmujący tematykę Zagłady wiersz Wittlina *Na Sądny Dzień żydowski roku 1942* (5703): „Jehowo! Zjaw się na Sądzie i wykryj błąd w protokole, / Z nadobłocznego zejźd tronu i sam przed Sobą nas broń!” ([w:] tegoż, *Poezje...*, s. 82). Ten ostatni kontekst czyni apele do Bożej omnipotencji wyjątkowo dramatycznymi, radykalizuje bowiem ludzkie oczekiwanie na interwencję – lub przynajmniej wyjaśnienia – ze strony wszechmocnego i dobrego Boga. W rezultacie wiersz pozostawia czytelnika samotnego z bolesnym pytaniem, dlaczego ani do interwencji, ani do wyjaśnień nie doszło. (Na marginesie warto wspomnieć, że w komentarzach do literatury Holokaustu, choć w odniesieniu do innych niż Wittlin autorów, wskazywano już na istotną tradycję „żydowskich rozrachunków z Panem Bogiem”. Por. N. Gross, *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993, s. 17).

³⁵ J. Wittlin, *Trwoga przed śmiercią...*, s. 19.

³⁶ Tenże, *Słowo tłumacza do czytelnika* [w:] Homer, *Odyseja*, Lwów 1924, s. 17.

etycznie dwuznaczna. Zapisków potwierdzających takie stanowisko można przytoczyć bardzo wiele. „Napisać książkę religijną – z przedmową samego Pana Boga”³⁷ – notował pisarz ironicznie w kontekście problemu „literatury religijnej”, dodając ku pamięci na marginesie rozważań nad duchową wartością sztuki, że „Van Gogh i Cézanne nie namalowali ani jednego obrazu religijnego oprócz kopii El Greco”³⁸.

Wydawać się może, iż związane z tym kręgiem zagadnień wypowiedzi pisarza mają niekiedy charakter wewnętrznie sprzeczny³⁹. W manuskrypcie zawierającym fragmenty nieukończonego tomu *Chorały* Wittlina zapisał lapidarne, lecz znamienne zalecenie, by „w *Choratach* unikać słowa Bóg”⁴⁰. Fraza ta brzmi paradoksalnie (jak by nie patrzeć, chorał jest wszak gatunkiem literatury religijnej) i w fenomenalnym skrócie oddaje sprzeczność, która charakteryzuje twórczość Wittlina – czy raczej: tę jej część, która poświęcona jest problematyce religijnej. Poetyka przynależących tu utworów jest bowiem wypadkową dwóch (do pewnego stopnia kontradiktoryjnych) przeświadczeń: uznania tej tematyki za niezwykle ważną (ponieważ skorelowaną z ludzkimi

37 Tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 8 (1945–1948), k. 334 v.

38 Tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 10 (1951–1954), k. 289 v.

39 Co z pozoru trudne do wytłumaczenia pod piórem pisarza postulującego (w tonie całkowicie serio!): „szargajmy, szargajmy świętości, / bo trza, żeby święte były” (J. Wittlin, *** [Szargajmy, szargajmy świętości...] [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 145), Wittlin wysuwał też wielokrotnie postulat nieprzywoływania wprost rzeczy i osób świętych. Zważywszy na sens frazy o „szarganiu świętości”, zakaz ten nie był wynikiem przyjęcia jakiegokolwiek tabu, jego wyjaśnienia należy więc szukać gdzie indziej. Intymność, jaka cechuje ludzką relację z tym, co święte, sprawia (czy: sprawiać powinna), że poruszanie tej tematyki jest, zdaniem Wittlina, obwarowane zastrzeżeniami – i okupione osobistym wysiłkiem (w rękopiśmiennym zapisku pod tytułem *Ballada o wstydzie* notował Wittlin: „Zaczerwieniłem się ze wstydu, kiedy przy stole mówiłem o świętym Franciszku, jakkolwiek często używam słów nieprzyzwoitych” (tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 1 [lata 20. – połowa 1932], k. 28 v; tym czasie Wittlin pracował nad – nieukończoną – książką o św. Franciszku), w metaliterackich rozważaniach zaś zauważał: „Należy wystrzegać się szpikowania utworu cytatami z Pisma Świętego po to, aby uwznioślić ton i atmosferę” (tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 11 [1954–1961], k. 20v–21).

40 Tenże, Notatnik poetycki, rkps, Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 934, k. 52.

pytaniem egzystencjalnymi i wątpliwościami etycznymi; o znaczeniu pytania o zło w dziele Wittlina była już mowa) oraz poglądu, że podejmowanie jej wprost jest nie tylko działaniem chybionym (gdyż nie sposób doświadczenia wiary adekwatnie wyrazić słowami), ale też grozi zatraceniem istoty problemu na rzecz efektownej (bo ekshibcyjnej) pisarskiej autopromocji. To zapewne wyjaśnia, dlaczego wśród ogłoszonych drukiem wierszy Wittlina o tematyce religijnej nie znajdujemy prawie wcale liryki wyznania, kwestie te są zaś albo podejmowane w ramach liryki roli, albo obwarowane solidną dawką ironii, znakomicie tonującą górnotłone (Wittlin powiedziałby – snobistyczne) aspiracje, którymi często podszyta jest, zdaniem pisarza, literatura dotycząca tematów religijnych. Zarazem ironia i maska nie są w stanie przesłonić ani ważnego miejsca tej problematyki, ani też rangi i powagi egzystencjalnych i etycznych zagadnień z nią skorelowanych. Wszystko to sprawia, że „obraz Boga” w poezji Wittlina jest migotliwy, niejednorodny, powstający między familiarno-modlitewnym zwrotem ku Niemu a dramatycznymi paradoksami, w jakie obfitują próby uzyskania w porządku religijnym odpowiedzi na ludzkie dylematy etyczne i pytania egzystencjalne.

Jednocześnie zauważyć trzeba, że wszelkie apostrofy podmiotu kierowane do Boga w Wittlinowskiej poezji poświadczają autentyczne, żarliwe pragnienie rozmowy z Bogiem, bycia blisko Niego, w głębokiej relacji, w poszukiwaniu odpowiedzi na egzystencjalne i etyczne rozterki (dzieje się tak i w *Hymnach* – w utworach takich, jak *Trwoga przed śmiercią* – i w utworach późniejszych, także komentowanych tu wcześniej wierszach powojennych). Najintymniejsze, pozostawione w rękopisach okrucieństwa o charakterze ściśle osobistym to prośby o Łaskę i Dobro dla siebie i świata:

Oświeć mnie
 Pyłkiem świetlanym Twojej Łaski
 Wielki Gasicielu
 O Panie. Zgaś ciemną gwiazdę nad światem⁴¹

⁴¹ Tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 5 (1935–1937), k. 520.

Szczególne miejsce wśród tych lirycznych drobiazgów zajmuje modlitwa o charakterze metaliterackim: „Duchu Święty, błogosław mego Watermana [...], zatrzepocz białymi skrzydłami – w moich słowach”⁴².

Czy istnieje sprzeczność między sensami, które płyną z tej najgłębiej intymnej prośby pisarza o błogosławieństwo dla swej twórczości a znaczeniami niesionymi przez lirykę, w której nie ma wyznań i deklaracji, są za to nierozstrzygalne pytania, dramatyczne zwątpienia, gorzkie ironie? Moim zdaniem nie. Notatnikowa modlitwa jest wyrazem woli poddania się nakazowi: „Cokolwiek [...] czynicie, na chwałę Bożą czyńcie” (1 Kor 10,31). Zarazem realizacja pisarska tego postulatku nie podlega przecież jakimkolwiek wynikającym z religii i wiary formalnym wymogom.

Niekoniecznie przecież jest to modlitwa o dar tworzenia solennej, nabożnej i umoralniającej poezji religijnej – takiej Wittlin nigdy nie pisał. Na pewno jednak jest to prośba o to, by powoływana przezeń do istnienia literatura zawierała w sobie horyzont duchowy – i otwierała na niego innych. Wiersze, w których Wittlin dzieli się wątpliwościami (jak *Psalm*, *Z drzewa poznania*, *Lament barana ofiarnego* i wszystkie właściwie analizowane tutaj), taki cel niewątpliwie osiągają⁴³.

W dziełach, które z racji podejmowanej problematyki można określić jako utwory religijne, Wittlin chciał nie oznajmiać, a wabić ku określonej tematyce, nie stwierdzać i głosić, a wskazywać trudne drogi zwątpienia i zawierzenia, wiecznie nieukończone. Służył temu wypracowany przez niego model komunikacji literackiej, mający wiele wspólnego z komunikacją pośrednią, jaką w dziedzinie mówienia o religii postulował Kierkegaard: opierającą się na pośredniości, zagadkowości i wieloznaczności komunikatu służących utrzymywaniu czytelnika w stanie zawieszenia co do ostateczności wygłaszanych osądów⁴⁴. Przed pisarzem, któremu bliskie były zarówno rozważania etyczne, jak i problematyka religijna,

⁴² Tenże, Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 7 (1940–1945), k. 53.

⁴³ *Notabene*, dokładnie w tym samym notatniku (t. 7 [1940–1945]), z którego pochodzi cytowana modlitwa, znajduje się fraza: „spraw bym o Tobie miał dobre mniemanie”, w której pobrzmiwa echo właśnie problematyki zła i Bożego przyzwolenia na nie (zapewne szczególnie ożywiana przez rzeczywistość wojenną).

⁴⁴ „Kierkegaard nie zamierza czytelnikowi niczego dostarczyć, ale pragnie go poruszyć, by ten wrócił do samego siebie. Dlatego wszystko zrzuca na czytelnika”.

otwierała się w ten sposób niezwykle atrakcyjna droga ucieczki z jednej strony przed „małością i snobizmem”, a z drugiej przed nieznośnym dydaktyzmem i religijną „tendencyjnością”, od których odwykli czytelnicy nowoczesnej literatury, a które i jemu samemu, uważającemu wiarę za sprawę bardzo osobistą i traktującego ją refleksyjnie, były czymś z gruntu obcym.

Jeśli zatem, koniec końców, dostrzegam pewną możliwość ulokowania twórczości Wittlina w kręgu refleksji łączącej życiowe doświadczenie pisarza w związane z wiarą (w przypadku Wittlina dokumentowane przede wszystkim w rękopiśmiennych notatnikach, więc dla czytelnika jego utworów z definicji właściwie niedostępne) z jego dziełem, to szansę taką widzę we wskazaniu, że zrekonstruowana na podstawie notatek pisarza jego wiara była zarazem „prywatna” i „radykalna”⁴⁵. Znaczyłoby to, że nie należy raczej szukać w jego utworach wypowiedzi tematyzujących doświadczenia wiary. Wszelako jednoczesne postrzeganie tych doświadczeń w kategoriach intymności (prywatności) i radykalizmu przywodzi ponownie na myśl koncepcję religijnego stadium życia wedle Kierkegaarda – i pozwala, jak sądzę, widzieć w realizowanym przez pisarza modelu literatury dość czytelny ekwiwalent jego przekonań dotyczących wiary. Ta pozostawała dla Wittlina sprawą głęboko intymną, niemożliwą do wypowiedzenia, a zarazem sygnalizowaną w dziełach w celu „zwabienia” czytelnika w dziedzinę, która najgłębiej pisarza zajmowała, mianowicie dziedzinę namysłu etycznego i religijnego.

Wittlin uważał problem wiary za fundamentalny dla ludzkiej egzystencji – i właśnie dlatego nie chciał wypowiadać się literacko w tej sprawie ani wiążąco, ani autorytarnie, by nie usypiać wrażliwości czytelników, lecz zmuszać ich do namysłu nad niełatwymi, a istotnymi zagadnieniami. Podobnie, o Stwórcy, który w jego poezji pojawia się bardzo często, pisał w formach wielogłosowych, paradoksalnych, z rozmaitych punktów widzenia. Na najistotniejsze pytania egzystencjalne, w tym pytanie o Boga, człowiek musi bowiem (zdaniem Wittlina, ale i zdaniem Kierkegaarda) odpowiedzieć sobie sam: taką drogę przebywają

K. Jaspers, *Kierkegaard*, tłum., oprac. D. Kolasa, T. Kupś, Toruń 2013, s. 153. Por. także: E. Kasperski, *Dialog i dialogizm. Idee – formy – tradycje*, Warszawa 1994, s. 32–33.

⁴⁵ Por. R. Zajączkowski, *Józef Wittlin – nierozpoznany...*, różne strony; tenże, *„malutki kościółek”. Zarys literackiej teologii...*, różne strony.

wikłający się w paradoksach bohaterowie wierszy Wittlina i takie też zadanie stawia Wittlin przed swoim czytelnikiem, uważając literaturę za znakomite medium budzenia etycznej i religijnej wrażliwości. Jak bowiem pisał w eseju z 1930 roku:

Jednoznaczna postawa wobec życia jest zaprzeczeniem wszelkiego tragizmu, a to, że twórca liczy się ze swoim tragizmem, jest największą koncesją, jaką może dać publiczności. [...]

Nie należy żadnego człowieka pozbawiać możliwości uczestniczenia w dramacie i odnalezienia się w nim. A pozbawiamy go tego, stawiając jednoznacznie sprawy, które go najbliższej obchodzą⁴⁶.

Bibliografia

- Carretto C., *Ja, Franciszek*, tłum. M. Kosiarska, Niepokalanów 1991.
- Cudak R., „*Otom przed Tobą, Abraham*”. *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”* [w:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990.
- Giedroyc J., Wittlin J., *Listy 1947–1976*, oprac., wstęp, przypisy R. Haubielski, P. Kądziała, Warszawa 2017.
- Gross N., *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993.
- Jaspers K., *Kierkegaard*, tłum., oprac. D. Kolasa, T. Kupś, Toruń 2013.
- Kasperski E., *Dialog i dialogizm. Idee – formy – tradycje*, Warszawa 1994.
- Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, t. 2: *Poezja polska XX wieku*, red. T. Januszewski, Warszawa 2002.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie, Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969.
- Kierkegaard S., *Wybór pism*, tłum. M. Bienenstock, Lwów 1914.
- Kłosiński K., *Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina „Lament barana ofiarnego”* [w:] *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, Katowice 1990.
- Korespondencja między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem*, oprac. R. Zajączkowski, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2.

⁴⁶ J. Wittlin, *Pusty teatr* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 434–436.

- Kroński T., *Kant*, Warszawa 1966.
- Kudyba W., *Święty Franciszek Józefa Wittlina* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Woclaw, Kraków 2014.
- Lubaszewska A., *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009.
- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002.
- Maciejewska I., *Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 2, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982.
- Nowosielski K., *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, „Znak” 1984, z. 5–6.
- Olejniczak J., *Wittlin wobec „Innego”* [w:] tegoż, *Emigracje. Szkice – studia – sylwetki*, Katowice 1999.
- Sadowski W., *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011.
- Surówka M., *Józef Wittlin w kręgu filozofii egzystencjalnej* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Woclaw, Kraków 2014.
- Szewczyk-Haake K., *Cóż po świętym w czasie marnym? Święty Franciszek Gilberta K. Chestertona i Józefa Wittlina* [w:] *Literatura polska w świecie*, t. 4: *Oblicza świętości*, red. R. Cudak, Katowice 2012.
- Szewczyk-Haake K., *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017.
- Taylor-Terlecka N., *„Ja, Józef Wittlin z pokolenia Judy...” – Józef Wittlin i świat kultury żydowskiej* [w:] *Żydzi Wschodniej Polski. Seria II: W blasku i w cieniu historii*, red. J. Ławski, B. Olech, Białystok 2014.
- Taylor-Terlecka N., *Dwaj panowie z Galicji* [w:] J. Wittlin, T. Terlecki, *Listy 1944–1976*, Warszawa 2014.
- Terlecki T., Wittlin J., *Listy 1944–1976*, oprac. N. Taylor-Terlecka, Warszawa 2014.
- Toeplitz K., *Kierkegaard*, Warszawa 1975.
- Wittlin J., *Hymny*, Poznań 1920.
- Wittlin J., *Listy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1996.
- Wittlin J., *Listy do Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*, podał do druku P. Kądziała, „Twórczość” 1997, nr 2.
- Wittlin J., *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac., przypisy J. Olejniczak, konsult. edytorska B. Dorosz, Toruń 2014.
- Wittlin J., *Notatnik poetycki*, rkps, Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 934.

- Wittlin J., Notatnik poetycki, rkps, Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 936.
- Wittlin J., Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 1 (lata 20. – połowa 1932).
- Wittlin J., Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 5 (1935–1937).
- Wittlin J., Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 7 (1940–1945).
- Wittlin J., Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 8 (1945–1948).
- Wittlin J., Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 9 (1948–1951).
- Wittlin J., Notatnik poetycki w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 10 (1951–1954).
- Wittlin J., Notatnik w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 11 (1954–1961).
- Wittlin J., Notatnik w zbiorach rękopisów Biblioteki Muzeum Literatury w Warszawie, t. 12 (lata 1961–1975).
- Wittlin J., *Poezje*, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1978.
- Wittlin J., *Psalm*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 5.
- Wittlin J., *Pusty teatr* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000.
- Wittlin J., *Skrucha w Assyżu*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 2.
- Wittlin J., *Słowo tłumacza do czytelnika* [w:] Homer, *Odyseja*, Lwów 1924.
- Zajączkowski R., *Józef Wittlin – nierozpoznany chrześcijanin* [w:] *Polonistyka wobec wyzwań współczesności. Tom 1, v Kongres Polonistyki Zagranicznej, Brzeg–Opole 10–12 lipca 2012 r.*, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014.
- Zajączkowski R., „*malutki kościółek*”. *Zarys literackiej teologii Józefa Wittlina* [w:] *Universitati serviens. Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Stanisława Wilka SDB*, red. ks. J. Walkusz, M. Krupa, Lublin 2014.
- Zajączkowski R., *O „Soli ziemi” Józefa Wittlina* [w:] *Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa Ferta*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Lublin 2015.

Katarzyna Niesporek

UNIwersytet śląski

Hymn o cierpieniu i odczuwaniu

Ból drzewa Józefa Wittlina

Ból drzewa w Hymnach

Ból drzewa to utwór, który został włączony do trzech wydań *Hymnów* (1920, 1927, 1929) oraz pośmiertnego zbioru *Poezji* (1978) Józefa Wittlina¹. Twórca w kolejnych wydaniach swoich wierszy poprawiał błędy w druku, literówki i interpunkcję poematu (redukował – czasem podwójne albo potrójne – pauzy, usuwał wykrzykniki, dodawał przecinki i kropki) oraz współczesniał ortograficzny zapis niektórych słów, zastępując nimi archaizmy. Ostatnia, wygładzona wersja utworu jest odarta z początkowo eksponowanych przez poetę wrażeń i emocji, które wyraźniej zostają zaakcentowane w tomie wierszy, wydanym nakładem poznańskiego „Zdroju”. W każdej wersji *Hymnów* poemat został usytuowany po innym utworze. W pierwszej – po *Zapowiedzi dnia jutrzejszego*; w drugiej – po *Balladzie-hymnie*; w trzeciej – po *Hymnie nad hymnami*; w *Poezjach* – po *Hymnie ognia*. We wszystkich czterech wydaniach po *Bólu drzewa* występuje konsekwentnie *Hymn pogody ducha*. Opublikowany w zbiorach Wittlina i trzykrotnie przez niego poprawiany *Ból drzewa* jest zaliczany do grupy tak zwanych hymnów niewojennych

¹ Zob. J. Wittlin, *Hymny*, Poznań 1920; tenże, *Hymny. (Wybór)*, wyd. 2, Warszawa 1927; tenże, *Hymny*, wyd. 3, Warszawa 1929; tenże, *Poezje*, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1978. W 1998 roku ukazał się także *Wybór poezji* Józefa Wittlina. Zob. tenże, *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998. Układ tomu jest taki sam jak w *Poezjach* z 1978 roku. Wojciech Ligęza do całości dodał aneks, w którym umieścił nieuwzględnione w *Poezjach* wiersze z pierwszego wydania *Hymnów*. Badacz nie pominął również przekładów i rękopisów autora *Soli ziemi*.

czy hymnów religijnych². O utworze tym wspominał twórca Piotrowi Nowaczyńskiemu w liście z 2 lutego 1972 roku:

Wiersze pisane w latach 1918–1920 mają wyraźny choć nieskrystalizowany jeszcze charakter religijny. Np. *Trwoga przed śmiercią*, *Grzebanie wroga*, *Kolysanka*, *Lament*, *Hymn ognia*, *Hymn nad hymnami*, *Ból drzewa*, *Hymn pogody ducha* [...]. Dzięki nim uchodziłem w tzw. dwudziestoleciu, zwłaszcza w sferach ateistycznych za religianta³.

Natomiast czterdzieści sześć lat wcześniej autor *Soli ziemi*, mówiąc o krytyce jego poematu przez środowiska katolickie, próbując odeprzeć stawiane mu zarzuty, starał się wyjaśnić:

Przylepiono mi od razu markę chrześcijańskości i zmanierowano mą twórczość w ten sposób. W *Hymnach* przede wszystkim jest obrona życia z ostatniego punktu – chwili śmierci – stanowisko na którym stoję do dziś dnia i jest tam witalizm, przechodzący czasami w pogaństwo. – „Gazeta Katolicka” za pogański uznała mój *Ból drzewa*. Nie chodzi mi w nim przecież o chrześcijańskość, nie chodzi o Chrystusa, lecz o drzewo, które ścierpieć nie może samego faktu zbrodni [wyróżnienie – K.N.]⁴.

Krzyż

Zafascynowany franciszkańskim umiłowaniem natury Józef Wittlin stworzył utwór oparty na historii zbawienia, w którego centrum nie został postawiony Bóg-człowiek, ale przedmiot – krzyż. Autor *Hymnów* w swoim poemacie sięgnął do jego początków. Nie myślał o nim jednak tylko jako o narzędziu Męki Pańskiej, które od IV wieku, będąc symbolem zwycięstwa życia nad śmiercią, jest czczone przez wiernych w postaci relikwii. Chociaż Chrystus wielokrotnie w swoich wypowiedziach wspominał o cierpliwym niesieniu krzyża⁵, Jego słowa

² Zob. na przykład D. Nowicka, *I wojna światowa w „Hymnach” Józefa Wittlina. Poetyka odwrócenia*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 3, s. 30.

³ Cyt za: R. Zajączkowski, *Pamiętnik wygnańca. Z nieznannej korespondencji Józefa Wittlina*, „Ruch Literacki” 2014, z. 4–5, s. 497.

⁴ U autora „Hymnów”. Rozmowa z Józefem Wittlinem, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 1, ortografia uwspółcześniona.

⁵ Na przykład: „Kto nie bierze swego krzyża, a idzie za Mną, nie jest Mnie godzien” (Mt 10,38), i dalej: „Jeśli kto chce pójść za Mną, niech się zaprze samego siebie, niech weźmie krzyż swój i niech Mnie naśladuje” (Mt 16,24). Zob. *Pismo*

wypowiadane jeszcze przed męką były rozumiane i odczytywane tylko jako nawiązanie do najcięższej, najokrutniejszej i najhianiebniejszej kary śmierci przez ukrzyżowanie, stosowanej przez Rzymian wobec niewolników i przestępców⁶. Narzędziem unicestwienia stawały się wówczas zrobione z drzewa belki:

Najczęściej do ukrzyżowania używano 2 drewnianych belek, ustawiając jedną pionowo, a drugą mocując na jej szczycie [...] lub przytwierdzając ją w górnej części w poprzek belki pionowej [...]; belki łączono także w formie litery X [...]; najczęściej jedną z nich przymocowywano do podłoża w miejscu kaźni, a drugą nakazywano skazańcom nieść z miejsca wydania wyroku na miejsce stracenia; poprzeczna belka [...] pierwotnie miała kształt litery V, a następnie została zastąpiona prostą belką; skazańca najpierw przymocowywano do belki poziomej, a następnie za pomocą lin, drabin lub rusztowań podnoszono i przywiązywano do krzyża albo przybijano gwoździami (zazwyczaj 3 lub 4) przez przedramię lub kości śródreża [...], a także kości śródstopia; w celu przedłużenia cierpienia umieszczano skazanego na *sedile* (rodzaj siedzenia w postaci kołka lub poprzecznej deski)⁷.

Dopiero po śmierci Chrystusa krzyż stał się: znakiem pojednania człowieka z Bogiem („On bowiem jest naszym pokojem. On, który obie części [ludzkości] uczynił jednością, bo zburzył rozdzielający je mur – wrogość. [...] i [w ten sposób] jednych, jak i drugich znów pojednać z Bogiem w jednym Ciele przez krzyż, w sobie zadawszy śmierć wrogości” – Ef 2,15–16), znakiem pokoju („Zechciał bowiem [Bóg], aby w Nim zamieszkała cała Pełnia, i aby przez Niego znów pojednać wszystko z sobą: przez Niego – i to, co na ziemi, i to, co w niebiosach, wprowadziwszy pokój przez krew Jego krzyża” – Kol 1,19–20), znakiem mocy Bożej („Nauka bowiem krzyża głupstwem jest dla tych, co idą na zatracenie, mocą Bożą zaś dla nas, którzy dostępujemy zbawienia” – 1 Kor 1,18), znakiem chluby („Co do mnie, nie daj Boże, bym się

Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań 2000. Tu i dalej, cytując *Pismo Święte...*, odwołuję się do tego wydania i stosuję powszechnie przyjęty system skrótów.

⁶ Krzyż [w:] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyb. ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 13.

⁷ E. Giglewicz, *Krzyż (I. Archeologia prawna)* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 10: *Krzyszczkowski – Lozay*, Lublin 2004, s. 11.

miał chlubić z czego innego, jak tylko z krzyża Pana naszego Jezusa Chrystusa, dzięki któremu świat stał się ukrzyżowany dla mnie, a ja dla świata” – Ga 6,14), znakiem zwiastującym apokalipsę/ponowne przyjście Chrystusa na świat („Wówczas ukaże się na niebie znak Syna Człowieczego” – Mt 24,30)⁸. Krzyż dotyczy zatem przede wszystkim tajemnic Syna Bożego i to na nim zazwyczaj skupia się cała uwaga kontemplującego narzędzie męki.

Drzewo personifikowane

Józef Wittlin w *Bólu drzewa* zmienił ten punkt widzenia. Opowiadał przejście przez *Via Dolorosa* i śmierć Chrystusa z zupełnie innej perspektywy. Autor *Soli ziemi*, tworząc lirykę roli, oddał głos drzewu – temu samemu, które najpierw będąc ofiarą, stało się krzyżem, a następnie biernym narzędziem zbrodni⁹. Dzięki poecie ma ono możliwość opowiedzenia nie tylko historii życia, ale także uświadomienia innym swej natury. Joanna Kosturek, nazywając twórczość autora *Hymnów* „poezją absolutnego współodczuwania”, zauważyła:

[Wittlin – K.N.] pisze historie apokryficzne, w których udziela głosu tym, których pozbawiono podmiotowości – jednostkom anonimowym, nieznanym, wszystkim, których cierpienie ginie w bezmiarze czasu i spraw świata. Poeta usiłuje przeniknąć ich ból, dotrzeć do prawdy o nim [...] ¹⁰.

⁸ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 13.

⁹ Katarzyna Szewczyk-Haake zwracała uwagę na strategię nadawcze, które stosuje w swych *Hymnach* Wittlin. Jedną z nich jest mnożenie punktów widzenia. Badaczka napisała: „Szczególne wyzwanie interpretacyjne w perspektywie kreślenia obrazu nowoczesnej literatury etycznej przynosi wiersz reprezentujący rzadko pojawiającą się w *Hymnach* lirykę roli – *Ból drzewa*. Punkt widzenia został tu bowiem dobrany w taki sposób, aby uniemożliwić utożsamienie się czytelnika z podmiotem mówiącym; zarazem to właśnie ten wiersz stanowi wyjątkowy przykład ćwiczenia czytelnika we współczuciu, postawie, która jest głoszona w *Hymnach* jako jedyna bodaj niekwestionowalna zasada etyczna, a także otwiera pole do fundamentalnych rozważań z zakresu etyki i jej granic”. K. Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017, s. 186.

¹⁰ J. Kosturek, *Bliźni w świecie poetyckim Józefa Wittlina. Wokół zagadnień metafizycznych i moralnych [w:] Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Woźniak, Kraków 2014, s. 107.

Autor *Hymnów*, aby pozwolić wypowiadać się drzewu w pierwszej osobie liczby pojedynczej i tym samym w pełni oddać jego emocje, posługiwał się w całym utworze personifikacją. Drzewo nie tylko mówi i odczuwa, ale także widzi, domyśla się, rozoznaje i osądza sytuacje. Zoya Yurieff zauważyła:

Wittlin zdołał przemienić drzewo w istotę zdolną do głębokiego odczuwania, cierpiącą, rozumiejącą. I więcej nawet – ukazał intymne odczucia duszy drzewa [...], które przez to, że dzieli cierpienie Chrystusa, staje się bliskie najbardziej ludzkim z ludzi. Ból drzewa łączy się z cierpieniem Chrystusa i przażeniem autora jako poety i jako człowieka. Cierpienie umożliwia prawdziwą komunę. Całkowita antropomorfizacja wyraża kosmiczną jedność wszelkiego życia¹¹.

Życie drzewa

Poeta, dzieląc w hymnie życie drzewa na dwa okresy – przed ścięciem i po ścięciu – rozpoczyna utwór przedstawieniem podmiotu mówiącego jako bezpośredniego świadka Drogi Krzyżowej i śmierci Chrystusa:

Jam jest drzewo,
Na którym onego czasu
Zawisnął On na Golgocie.

(*Ból drzewa*, P, s. 68)¹²

Formuła wypowiedziana w pierwszym wersie, przypominająca obecne w Starym Testamencie słowa Boga: „Jestem, który jestem” (Wj 3,14), wskazuje na istnienie. Absolut w przywołanym wypowiedzeniu ujawnia imię: Jahwe (w języku hebrajskim oznacza ono: „Ten, który jest; istniejący”¹³). Drzewo w poemacie istnieje – jako istota niższa wobec

¹¹ Z. Yurieff, *Józef Wittlin*, tłum. M. Szczubiałka, Izabelin 1997, s. 29. Katarzyna Szewczyk-Haake wiąże personifikację Wittlina z franciszkańskim „przeświadczeniem o duchowym wyposażeniu istot, stojących niżej od człowieka w porządku stworzenia oraz ich umiejętności odczuwania upokorzenia, radości czy strachu”. Zob. K. Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna...*, s. 186–187.

¹² J. Wittlin, *Ból drzewa* [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 68. Wszystkie cytowane w szkicu fragmenty wiersza pochodzą z tego wydania, w nawiasach podaję tylko numer strony.

¹³ Więcej na temat imienia Jahwe zob. Jahwe (hebr. יהוה) – imię własne Boga czczonego w judaizmie i chrześcijaństwie, Gloria TV, <https://gloria.tv/article/fvu-xjCeF2USc4AEdjEYHA6CkG> [dostęp: 7.10.2018].

Boga i człowieka przypomina o swym „byciu-w-świecie”. Choć nie ma ono imienia ani nie zostaje dokładnie określony jego gatunek, jest konkretne i jedyne (co w pierwszym wydaniu *Hymnów* dodatkowo było wyeksponowane przez umieszczenie przed słowem „drzewo” zaimek wskazujący „to”, który Wittlin wykreślił z kolejnych edycji utworu). Drzewo, podobnie jak Jezus, zostaje wybrane spośród wielu innych, rosnących w „macierzystym lesie”. Próbując dookreślić swoją tożsamość i wyjaśnić, kim jest, przyznaje się do bezpośredniego związku z ukrzyżowaniem Chrystusa. W całym hymnie ani razu nie pada jego imię. Wittlin, określając Syna Bożego, posługiwał się zaimkami „On”, „Jego”, „Ów”, „Mu”, „Go”. Wszystkie zapisywał wielkimi literami, zaznaczając, z kim drzewo ma do czynienia oraz oddając szacunek człowiekowi, który cierpiał tak samo jak bohater liryczny wiersza. Wydarzenia związane z ukrzyżowaniem Jezusa (z czym wiąże się również moment ścięcia drzewa) miały miejsce – jak mówił poeta, używając stylizacji biblijnej – „onego czasu”. Dopowiadając, działy się zatem najprawdopodobniej pomiędzy 27 a 33 rokiem, w piątek, w godzinach od dziewiątej do piętnastej¹⁴. Drzewo, przedstawiając się w początkowych wersach poematu, opisuje swoje pochodzenie i miejsce zakorzenienia. Zaznacza, że tak jak Chrystus nie wzięło się znikąd:

Wyrosłem z głębi olbrzymiego lasu,
 [...]
 A rosłem, rosłem w macierzystym lesie,
 Skąd nocą echo głos puszczyków niesie
 I dzieci trwoży...
 [...]
 Tam, w macierzystym lesie,
 Kędy wąsate wiją się porosty,
 Na podścielisku miękkuchnych mchów,
 Słuchałem nocnej gędzby sów
 Przez długie i błogie lata.

(s. 68, 69, 70)

Domem, miejscem urodzenia, wzrastania i rozwijania się drzewa jest las. Podmiot mówiący określa go przymiotnikiem „macierzysty”. Las i ziemia, w której drzewo zapuszcza swoje korzenie, stają się dla niego

¹⁴ J. Gnilka, *Jezus z Nazaretu*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2009, s. 415–416.

matką. W „olbrzymiej” przestrzeni przydzielono mu konkretne miejsce w jej „głębi”. Drzewo nie jest więc usytuowane na obrzeżach czy skraju lasu, na wyciągnięcie ręki człowieka. Przeciwnie: znajduje się gdzieś w środku. Rosnąc pomiędzy innymi drzewami, krzewami, roślinami, nie od razu staje się widoczne dla drwali. Miejsce, w którym trwa, sprawia wrażenie raczej spokojnego, bezpiecznego i przytulnego. Drzewo, zadomawiając się i wzrastając w nim, uczy się lasu – nasłuchuje jego dźwięków, rozpoznaje, do kogo należą. Bohater liryczny, mówiąc z kolei o przywiązaniu do własnego miejsca istnienia, ujawnia swój wiek. Nie jest drzewem młodym, ale starym i doświadczonym, tym samym wielkim, rozrośniętym, silnym, mocno zakorzenionym w ziemi, mającym własny rytm egzystencji, ale także historię. W jego naturze objawia się „siła życiowa”, potęga będąca nadzieją dla człowieka na przezwycięzenie śmierci¹⁵. Przeznaczona drzewu misja przerywa nie tylko jego dotychczasową egzystencję, oddziela je od naturalnej, zielonej przestrzeni trwania, zaburza świat przyrody. Drzewo, które za chwilę doświadczy cierpienia i męki Chrystusa, stanowi bowiem istotną część lasu:

Rano, gdym wstawał z mgieł nocnej zadumy,
 Szły z mego łona rozmarzone szumy
 I wszystkie ze mną budziły się drzewa,
 A każde bije do ziemi pokłony
 Wypoczętymi gałęźmi – ramiony,
 I wnet się wszystkie drzewa rozgadały,
 A utęskliwe te nasze hejnały
 Szły – szły – szły –
 I rozpraszały zwierzętom ich sny.
 Wiatr mnie ugiął! Ach, wiatr mnie kołysał!...

(s. 68)

Przebudzenie ze snu bohatera lirycznego, szmer wiatru, który przenika bujne listowie i wprawia go delikatnie w ruch, pobudza do życia całą zieloną przestrzeń. Drzewo nadaje rytm egzystencji lasu. Podmiot zaznacza: „I wszystkie ze mną budziły się drzewa”. Te, rosnąc obok siebie, rozmawiając, oddając swoimi rozrośniętymi gałęziami cześć ziemi, która je zrodziła, tworzą jedność i łączą się we wspólnotę. Ich czasem radosne,

¹⁵ M. Lurker, *Uniwersalność symbolu drzewa* [w:] tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Warszawa 2011, s. 245.

czasem smutne głosy roznoszą się po najbliższej okolicy, wpływając na życie całego lasu. Owe szmery, szумы, szepty, które pomagają wydobywać z ich koron wiatr, to język porozumienia między nimi. Żywioł, który wprawia drzewa w ruch, symbolizuje tu „życiodajne tchnienie bóstwa, odrodzenie”¹⁶. W ten sposób „przez drzewa jako przejrzysty obraz siły życiowej objawia się boskość”¹⁷. Drzewo, które później stanie się krzyżem, jest w tej przestrzeni, wraz z innymi drzewami – jego braćmi i siostrami – szczęśliwe, ale też – podobnie jak człowiek – musi nauczyć się zmagania z trudnościami swojego „bycia-w-świecie”. Są nimi chociażby zmieniające się pory roku:

A na wiosnę miałem bujne liście,
 A jesienią żółtkiem ze zgrzyzoty,
 Że w zimie już nie będę słońcem złoty...
 To było ongi bardzo uroczyście:
 Przez ciało moje przechodził Duch Boży
 I ciszył moje szłochy doskonałe,
 A szrony ciało me tuliły w szale
 Srebrniutki i miękkie jak puch.
 I tak zasypiał we mnie wszelki ruch,
 I już opadły z ramion kruche liście
 Znużone.

A kiedy pierwszy spadł na ziemię śnieg
 I biczem palce me skostniałe siekł,
 I z świstem mnie po nagim ciele prał –
 Jam już spał. Jam już snem zimowym spał
 Tam, w macierzystym lesie.

(s. 69)

Bohater liryczny opisuje zmiany, jakie corocznie zachodzą w jego wyglądzie zewnętrznym. Najszczęśliwszy czuje się wiosną i latem, kiedy skierowana w stronę słońca korona rozrasta się i zielenieje. Wraz z nastaniem jesieni i zimy zmienia się natomiast jego nastawienie do świata. Drzewo czuje wtedy, że umiera. Tracąc zmieniające kolory liście, staje się coraz bardziej melancholijne, smutne i rozbite. Dorothea Forstner przypominała: „W liściach pokrywających na wiosnę drzewa i krzewy,

¹⁶ *Wiatr* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 454.

¹⁷ M. Lurker, *Uniwersalność symbolu drzewa...*, s. 250.

usychających i opadających w jesieni dostrzega się obraz szybko przemijającego życia ludzkiego, jego rozkwitania [...], nietrwałości i kruchości [...], a nawet obraz przemijania świata¹⁸.

Drzewo w swojej rozpaczy nie jest jednak samotne. Oparcie, które zapewniają mu las i natura, pomaga przetrwać trudne chwile. Mowa tu także o pomocy „Ducha Bożego”. Zapis wielkimi literami sugeruje, że jest on starotestamentowym „tchnieniem Wszechmocnego”¹⁹. Swoim subtelnym dotykiem, obecnością uspokaja drzewo, zapewnia je o stałej obecności Boga, napełniając sakralną mocą. Daje mu ona siłę do regenerowania się („umierania” i „zmartwychwstania”), do tracenia liści i ich ponownego odzyskiwania nieskończoną ilość razy²⁰. Natura z kolei chroni drzewo przed niekorzystnymi warunkami – zabezpiecza je, otulając mgłą i dzięki temu ułatwiając przetrwanie zimy. Zewnętrzna kora drzewa to natomiast symbol cielesności. Obnażona z liści jest nagim ciałem, odczuwającym taki sam ból jak zmarznięty organizm istoty ludzkiej.

Cielesność drzewa

Drzewo i człowiek mają z sobą wiele wspólnego: „Obydwoje – przypominał Manfred Lurker – stoją na ziemi prosto, rosną, wydają owoce i są śmiertelni”²¹. Oto jak osoba mówiąca zwraca uwagę na swoją cielesność w innych miejscach poematu:

[...] z barek moich drogocenny zwiślał
Płaszcz żywych liści.

¹⁸ *Liście* [w:] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*

¹⁹ Duch Boży w Starym Testamencie pojawia się na początku Księgi Rodzaju, kiedy rozpoczyna się opis stwarzania świata przez Boga: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami” (Rdz 1,1–2). Jako „tchnienie Wszechmocnego” zostaje z kolei opisane w Księdze Hioba, który mówi: „I mnie też stworzył duch Boży, tchnienie Wszechmocnego i mnie uczyniło” (Hi 33,4).

²⁰ Zob. M. Eliade, *Ziemia – kobieta – płodność* [w:] tegoż, *Traktat o historii religii*, tłum. J.W. Kowalski, Warszawa 2009, s. 280.

²¹ M. Lurker, *Uniwersalność symbolu drzewa...*, s. 257.

Ja miałem ręce, ja miałem ramiona –
[...]

I miałem żyły. Mocne kręte żyły:
Jam się korzeniem w słodycz ziemi wsysał.
By pić jej soki aż po setne lata.
Aż przyszedł kres.

(s. 68, 69)

Bohater liryczny wskazuje tu nie tylko na wyjątkową budowę swego „ciała” i jego dostojność, ale także biologiczny wymiar. Drzewo nieustannie eksponuje, że jest istotą żyjącą. Swe listowie określa przymiotnikiem „drogocenny”, podkreślając w ten sposób jego kruchość i podatność na przemijanie. Elementy, które składają się na fizyczność, to oprócz gałęzi czy korony także barki, ramiona i ręce. Za funkcje życiowe osoby mówiącej odpowiadają z kolei „kręte żyły” i korzeń. Przez pierwsze przepływa krew – substancja cielesna, podstawa rozwijającego się życia, ale też symbol cierpienia i męczeństwa. Drugi stanowi najistotniejszą część drzewa. Łączy on je także z ziemią-matką. Dzięki niej umacnia się, rośnie, tężeje, stając się odporniejsze na niebezpieczeństwa. Czas świetności, jego rozkwitu, spokoju, bez troski, niczym niezakłóconego trwania i afirmacji życia bywa wszak przerywany nie tylko zmieniającymi się porami roku, ale także mocowaniem się z żywiołami i z człowiekiem, który często nie docenia wartości świata lasu:

Wiem, co są burze, orkany,
Wiem, co to z wściekłym mocować się wichrem,
Gdy skacząc nadciąga pijany
I tęgie ugina konary,
I chude gałązki łamie!

(s. 69)

Przemoc wobec drzewa / Cierpienie

Tę powyżej opisaną walkę o przetrwanie w lesie stare, doświadczone drzewo każdorazowo wygrywa. Jego śmierć dokonuje się natomiast kiedy indziej – zbiega się dokładnie z momentem skazania przez Piłata Jezusa na ukrzyżowanie i oddania Go w ręce żołnierzy. Oto jak dopełnia się wspólnota losu drzewa i człowieka:

A byłem prosty! Byłem jak mąż prosty!

Aż przyszło do mnie trzech drwali
 I coś ze sobą gadali:
 Jakom jest mocny i prosty!
 I przyszło do mnie trzech drwali,
 I ci mnie zamordowali –
 Ostrzone mieli topory.
 I skórę ze mnie złupili,
 I bili, i bili, i bili

(s. 70)

Drwale, wypełniając obowiązki związane z ich profesją, stają się tymi, którzy ranią i zabijają drzewo. Przemawia do nich jego wygląd. Po pierwsze, jest ono „mocne”, co daje pewność, że uniesie ciało Chrystusa; po drugie, „proste”, co ułatwi cieślom zrobienie z niego krzyża. Z jego potęgą i życiem mocuje się w utworze aż trzech drwali. Dokonują oni morderstwa drzewa ze szczególnym okrucieństwem. Nie tylko je wyrębują, ale znęcają się nad nim. Pozbawiając je kory, tym samym jakby obdzierając je ze skóry, dotkliwie ranią jego ciało. Ich bezlitosność dodatkowo podkreśla rytmiczna fraza: „I bili, i bili, i bili”. Drzewu wymierzana jest chłosta, tak jak Chrystusowi, który był przed ukrzyżowaniem biczowany przez żołnierzy. Drwal staje się katem, drzewo – ofiarą. Pierwszemu nieograniczoną władzę nad drugim daje topór. To narzędzie pracy najważniejsze dla niego. Ten, kto przykłada siekiere do drzewa – wskazywał Władysław Kopaliński – wykorzenia je, radykalnie niszczy, skazuje na zagładę²². Drzewu nie zostaje dana możliwość obrony przed nią. Cierpi niewinnie i w milczeniu, jak Jezus: „Dręczono Go, lecz sam się dał gnębić, / nawet nie otworzył ust swoich. / Jak baranek na rzeź prowadzony, / jak owca niema wobec strzygących ją, / tak On nie otworzył ust swoich” (Iz 53,7) – czytamy w Księdze Izajasza. Wittlin w poemacie pozwolił drzewu odsłonić uczucia:

Aż łzy wytrysły z mej kory.

Zawył przeciągle mój korzeń,
 Pień głucho zastękał pod ciosem,

²² Topór [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 428.

Aż runął całym kolosem
Na ziem.

O wiem, och, wiem:
On nie mógł znieść upokorzeń!
I drgało we mnie, jęczało
Każde me włókno,
Wydane siekierom na łup.
A oni drą ze mnie skórę
I stałem się biały jak trup.

(s. 70)

Próg fizycznego bólu osoby mówiącej zostaje przekroczony. Wyrazem czy unaocznieniem niewytrzymałości drzewa są łzy (odpowiednik żywicy, którą wydziela kora, aby zabezpieczyć uszkodzone w drzewie miejsca). Nie płyną, ale „tryskają”. Wylewają się zatem w nadmiarze – dynamicznie, gwałtownie. Przypominają krew i wodę wypływającą z ciała Chrystusa – z Jego otwartej, ostatniej rany, powstałej po przebiciu włócznią przez żołnierza boku Syna Bożego. Drzewo płacze, bo ból przejmuje wszystkie członki jego ciała, określenia, które go wyrażają, także podkreślają personifikację. O cierpieniu świadczą wydawane przez nie odgłosy i dźwięki. Pod wpływem ciosów drwali: korzeń „zawył przeciągle”, pień „głucho zastękał”, włókna drzewne „drgały” i „jęczały”. Drwale sprawiają, że drzewo przybiera inną postać. Powalone, zostało odarte z kory/skóry, pozbawione wcześniej opisanego przez Wittlina „listowia”, „płaszczka żywych liści” (P, s. 68) i korzenia, który „w słodycz ziemi wsysał, / by pić jej soki aż po setne lata” (P, s. 68–69). Staje się nagie – obnażone z szat tak jak Chrystus przed ukrzyżowaniem. Drzewo, dzieląc los Syna Bożego, wyraża wobec niego zrozumienie: „O wiem, och, wiem: / On nie mógł znieść upokorzeń”. To samo poniżenie, odarcie z godności, spotyka drzewo. Oderwane od matecznika, wspólnoty lasu, ścięte, później ubite z kory, jest także ćwiartowane na kawałki:

I przyszło do mnie trzech cieśli,
I ci mnie z trudem ponieśli:
Dwóch z przodu, a jeden z tyłu,
Jak trupa – tak mnie gdzieś nieśli.

A potem czułem, jak cieśle
Ręce mi precz odciosali,

I czułem, że Bóg na mnie ześle
 Sromotę gorszą niż śmierć.
 A cieśle (chcieli zarobić)
 Na poprzek mojego trupa
 Kładli zrąbaną mą rękę
 I przygwoździli ćwiekami.

(s. 70–71)

W poemacie zostają zmienieni oprawcy osoby mówiącej. Rolę kata drzewa pełnią już nie drwale, a cieśle. Wyprowadzając je z lasu, niosą jak trumnę z martwym ciałem. Bohater liryczny nie wie, dokąd zostanie zabrany i co jest wpisane w jego dalszy los. Snując domysły, mówiąc o swoich odczuciach, tę niewiedzę eksponuje: „tak mnie gdzieś nieśli”, „I czułem, że Bóg na mnie ześle / Sromotę gorszą niż śmierć”. Osoba mówiąca wyraża świadomość, że wycinka, której stała się ofiarą, nie stanowi zwykłego ścięcia drzewa. Kryje się pod nią inne nieszczęście, przyćmiewające dokonującą się w okrutnych mękach jego śmierć. Zadaniem cieśli jest bowiem przekształcenie wyrąbanego z lasu drzewa w krzyż. Wykonując dany im rozkaz, parcelują ciało osoby mówiącej, zadając jej dalszy ból. Ręka bohatera lirycznego zostaje „zrąbana”, oddzielona od reszty ciała. Cieśle rzeźbią z niej belkę, która następnie zostaje z powrotem przytwierdzona w poprzek gwoździami do drzewa. Odczuwa ono takie samo cierpienie jak przybijany później do krzyża Chrystus. Podmiot mówi:

Znam, znam tę człowieczą mękę –
 Przybili mnie w poprzek ćwiekami,
 Podnieśli mnie prosto wzwyż:
 Ludzka krew mnie poplami,
 To Cieśli syn będzie, Cieśli!
 Cieśle mnie w górę podnieśli,
 Abym był KRZYŻ!

(s. 71)

Osobie mówiącej przypisano nową rolę. Będąc ofiarą drwali i cieśli, sama staje się narzędziem męki człowieka. Podmiot zwraca uwagę na ironię losu, która dokonuje się w historii zbawienia. Na drzewie krzyża zawisnie Chrystus, syn Józefa z Nazaretu, który także był cieślą. Wittlin nazwę zawodu w odniesieniu do ziemskiego ojca Jezusa

zapisywał wielką literą, co odróżnia go od tych, którzy przyczynili się do męki Syna Bożego. Przedmiot zbrodni, stworzony rękami pracujących w drewnie, posłużył do przypiecztowania śmierci osoby wywodzącej się z ich najbliższej wspólnoty (sam Jezus uczył się od Józefa zawodu cieśli). Drzewo, stając się krzyżem, zostaje wywyższone, postawione w samym centrum historii zbawienia. To najbliższy świadek i towarzysz Syna Bożego w Drodze Krzyżowej:

Niosą mnie, niosą i niosą,
 I widzę z głów ludzkich las,
 Tylko że las ten szalony
 Stubarwny jest, nie – zielony,
 I krzyczy, i woła: „Już czas!...”
 I niosą mnie, niosą i niosą –
 Poznają: On stoi tam boso
 I czeka –
 A twarz i oczy, i ręce
 Wzniesione w niemej udręce
 Były jak u człowieka.

(s. 71)

Bohater liryczny wyniesiony z lasu, dotąd jedynej znanej mu przestrzeni istnienia, próbuje rozpoznać miejsce, w którym teraz się znajduje. Punktem odniesienia jest dla niego tylko świat przyrody. Katarzyna Szewczyk-Haake pisała:

Drzewo jako bohater spoza ludzkiego świata obdarzone jest w wierszu umiejętnością widzenia i radykalnej oceny tych elementów ludzkiej i ewangelicznej rzeczywistości, które wydają się najbardziej wstrząsające z perspektywy harmonijnego i moralnego porządku lasu. W owym świecie bez ludzi zło przejawiało się, lecz nie było ono wynikiem czyjegoś świadomego i zaplanowanego działania. W świecie ludzkim dzieje się inaczej, czego pierwszym dowodem jest stwierdzenie porównujące tłum do lasu i wskazujące na różnicę między nimi²³.

W pierwszej kolejności drzewo rejestruje kolory i dźwięki. W miejscu, do którego zostało przyniesione przez cieśli, zamiast zielonych i bujnych koron drzew dostrzega „stubarwny” tłum; zamiast odgłosów leśnych ptaków i przyjemnego szumu wiatru słyszy wrzawę wzburzonych, niecierpliwych ludzi skazujących swoimi zawołaniami człowieka na śmierć.

²³ K. Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna...*, s. 187.

Wittlin biblijne okrzyki, padające z ust tych, którzy chcieli ukrzyżowania Jezusa: „Krew Jego na nas i na dzieci nasze” (Mt 27,25); „Ukrzyżuj Go!” (Mk 15,13; Łk 23,21; J 19,6), zastąpił innym: „Już czas!...”. Moment, w którym Jezus został zabrany na śmierć, wyznacza przyniesienie przez cieśli drzewa w miejsce oczekiwania na rozpoczęcie Drogi Krzyżowej. Pojawiając się i górując nad ludźmi, czuje się zdezorientowane aż do chwili, w której zauważa stojącego w oddali tak samo pobitego i okaleczonego Chrystusa. Bohater liryczny, umęczony i doświadczony cierpieniem, jako jedyny rozumie trudny los człowieka. Kiedy drzewo zostaje odstawione na wyznaczone miejsce, Jezus – zgodnie z ewangelicznymi opisami – bierze krzyż na ramiona:

A ciężki byłem, choć trup,
I trzech mnie niosło z mozołem,
A jednak Ów z bladym czołem,
Co później na mnie zastygnął,
Sam mnie podźwignął.
I niósł mnie na górę wysoką,
I trzykroć upadał pode mną,
I łzami zaszło mu oko,
Kiedy Mu nikt nie chciał pomóc.

A potem stało się ciemno.

(s. 71–72)

Oto znamienna chwila, w której dochodzi do spotkania osoby mówiącej z Jezusem. Ciało Boga zostaje złączone z ciałem drzewa. Pierwszy z mozołem dźwiga drugiego. Ten gest podniesienia przez Chrystusa zyskuje symboliczny wymiar. Od tej pory ani bohater liryczny, ani Syn Boży nie są w swoim losie odosobnieni – zacieśnia się między nimi osobliwa święta więź. Wspólnie przeżywają drogę na Golgotę, podczas której sakralizowane drzewo krzyża przytłacza swoim ogromem Chrystusa. Osoba mówiąca zwraca uwagę na niektóre elementy jego wyglądu zewnętrznego. Po pierwsze, Syn Boży ma „blade czoło”, tak samo jak białe stało się drzewo po zdarciu z niego kory przez drwali; po drugie, oczy skazanego na ukrzyżowanie łzawią. Powodem tego dyskretnego, cichego płaczu Chrystusa nie jest jednak cierpienie fizyczne, ale poczucie osamotnienia. Nasila się ono z każdym upadkiem pod krzyżem. Z poematu wyłania się więc ludzkie i umęczone oblicze Jezusa, ale

i boska siła, która pozwala Jemu samemu nieść na ramionach ciężkie belki drzewa „na górę wysoką”.

Bohatera lirycznego poematu łączy również z Chrystusem sam moment ukrzyżowania i śmierci. Drzewo-krzyż, chociaż nieskazan przez wyrok na unicestwienie, żołnierze Piłata potraktowali podobnie jak Jezusa:

Słuchajcie bólu mojego!
Na szczycie
Wbili mnie oni do ziemi!
Z ramiony rozpostartemi –
Jednym na prawo, a drugim na lewo –
stałem ja, wielki trup-drzewo,
A na mym trupie rozpięty był trup!

Chciałem zakrzyczeć ze wstydu:
To memu ciału ubliża!
To memu sercu ubliża!
(Bo drzewo ma serce)
Zdjąć Go z krzyża!
Alem był trup.

[...]

Zasię On wszystkie już wytrzymał rany,
A oni dobrze wbijali weń ćwieki –
W Niego i we mnie.
I gromy biły, a huk był daleki.
I tak zastygał na mym martwym łonie

(s. 72–73)

Drzewo krzyża jest przedstawione w wierszu jako łożo śmierci Chrystusa. Osoba mówiąca wskazuje na podwójną śmierć, która dokonuje się na Golgocie. Pierwsza dotyczy człowieka. Zauważono ją i potraktowano spektakularnie. O drugiej nikt ze zgromadzonych nie myśli. Drzewo dotąd ukryte „w głębi olbrzymiego lasu”, a teraz nagie, obnażone z tego, co miało w sobie najpiękniejszego, zostaje postawione razem z Chrystusem w centrum Golgoty. Obu obnażonych wystawiono na pośmiewisko innych. Okaleczone zostało nie tylko ciało drzewa, ale także serce. To jeden z kluczowych momentów poematu, w którym nie drzewo, ale poeta, zastosowawszy parentezę, eksponował to, że bohater liryczny jest istotą odczuwającą i przeżywającą. To właśnie serce – „centralny

organ”, „siedziba uczuć, [...], rozumu, woli i pamięci [...] – wszystkich zdolności duchowych [...]”, sumienia²⁴ – nie pozwala drzewu znieść wstydu znieważenia ani myśli o tym, że stało się narzędziem cierpienia drugiej osoby. Nie chce ono zgodzić się na bycie współuczestnikiem męki Chrystusa. Wobec bólu Boga, którego stało się najbliższym świadkiem, jest jednak bezradne. Wyjaśnia: „Chciałem zakrzyknąć ze wstydu: [...] / Zdjąć Go z krzyża”. Drzewo stoi po stronie umęczonego, chciałoby ulżyć mu w mękach, ale nie może, bo razem z nim umiera. Ich śmierci towarzyszą znaki, jakby odezwał się głos jakiejś siły wyższej: „I gromy były, a huk był daleki” – pisał Wittlin. Scenę tę opisują także ewangelisti: „Było już około godziny szóstej i mrok ogarnął całą ziemię aż do godziny dziewiątej. Słońce się zaćmiło i zasłona przybytku rozdarła się przez środek” (Łk 23,44–45). Ze śmiercią Chrystusa i bohatera lirycznego łączy się cały las. Rosnące w nim drzewa cierpią razem z tym, które zostało wybrane do ścięcia:

Lecz w lesie mym, macierzystym,
 Ozwały się zaraz chórem wszystkie drzewa,
 A w lesie wielki wicher, wielka ulewa.
 Jęczały siostry-lipy, wyli bracia-buki,
 Klony, graby, jesiony... Na gałęziach kruki...
 Zapłakały wierzby, zaszlochały jodły,
 A sosenki maluteńkie kwileniem zawiodły,
 Aż na całej ziemi wszystkie bory, lasy
 Zatrzęsły się szumem płaczu, co po wszystkie czasy
 Głosił mą hańbę:
 – To naszym ciałom ubliża!
 – To naszym sercom ubliża!
 – Zdjąć Go z krzyża! Zdjąć Go z krzyża!
 – To naszym rękom ubliża!
 – Nie będzie On krzyżowany!
 – Zdjąć Go z krzyża! Zdjąć go z krzyża!...

(s. 72–73)

W świecie przyrody wcześniejszy przyjemny szelest i szum wiatru przemienia się w „wielki wicher”. Różne jego nasilenie – pisała Dorothea Forstner – obrazuje formy panowania Boga na świecie. Gwałtowny wiatr

²⁴ *Serce* [w:] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 358.

symbolizuje zarówno potęgę Absolutu, jak i zaznacza jego obecność. Warto zauważyć, że wicher i ulewa w lesie to huk i grom, które słyszy gdzieś z oddali wbite w ziemię na Golgocie drzewo. Dźwiękom tym towarzyszą dodatkowo jęki, wycia, płacz, szlochanie, kwilenie drzew. Las wchodzi w rolę chóru powtarzającego odgłosy cierpienia za żywcem obdartym z listowia i kory drzewem. Ból bohatera lirycznego staje się bólem całej przyrody. Tak jak przed ścięciem wraz z szumem jego liści budziły się do życia wszystkie inne drzewa, tak teraz towarzyszą jego utrapieniu. Podmiot mówi – przypomnijmy – „To memu ciału ubliża! / To memu sercu ubliża! / (Bo drzewo ma serce.) / Zdjąć Go z krzyża!”, pozostałe drzewa niczym echo wtórują mu, harmonijnie za nim powtarzając: „– To naszym ciałom ubliża! / – To naszym sercom ubliża! / – Zdjąć Go z krzyża! Zdjąć Go z krzyża!”. Te paralelne wypowiedzi świadczą o jednomyślności świata przyrody, który solidarnie staje w obronie Chrystusa, domagając się przerwania Jego męczeństwa. Do nawoływań drzew dołączają się „wszystkie bory, lasy” „aż na całej ziemi”. Są one odpowiedzią na krzyk tłumu, który żąda skazania Jezusa na śmierć. „Scena ta – pisała Katarzyna Szewczyk-Haake – zawdzięcza swoją siłę właśnie całkowitemu odwróceniu ról, z mocą przekreśla funkcjonujący w ludzkim świecie mechanizm kozła ofiarnego”²⁵. Jednostkowy dramat Syna Bożego i drzewa staje się w końcu dramatem świata.

Drzewo i Matka Boska

Podobnie jak „macierzysty las” jednoczy się z drzewem, tak swoją obecnością pod krzyżem wspiera Chrystusa matka:

A matka jego w krwi maczała dłonie,
Co strugą po mnie ściekała.

O Matko! My oboje wiemy,
Co znaczy nosić Go: Tyś Go nosiła
W żywocie Swoim, zanim się narodził,
A jam Go nosił na śmierć.

²⁵ K. Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna...*, s. 188.

Potem Go zdjęto ze mnie, a był bladey
 I zimny bardzo. Boleściwa matka
 Była tuż przy nim, była do ostatka,
 I w białe, tkliwe złożyła Go chusty,
 I długo bełkotała coś niemymi usty.

(s. 73)

Wittlin nawiązał tu, po pierwsze, do ewangelicznej sceny, lapidarnie opisanej przez św. Jana: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria, żona Kleofasa, i Maria Magdalena” (J 19,25); po drugie, do sekwencji ku czci Najświętszej Maryi Panny, której autorstwo przypisywane jest Bernardowi z Clairvaux, Bonawenturze, Jakubowi z Todi, papieżom: Grzegorzowi I Wielkiemu, Grzegorzowi XI, Innocentemu III i Janowi XXII. Kazimierz Lijka wyjaśniał:

Inspiracją do jej napisania [sekwencji *Stabat mater dolorosa* – K.N.] były 2 perykopy z Nowego Testamentu (Łk 2,35; J 19,25), opisujące zapowiedź i współcierpienie Maryi z Jezusem, a także rozwój pobożności pasyjnej w średniowieczu [...]. [...] całość można podzielić na 2 części tematyczne; w pierwszej ukazana jest boleść uwydatniona m.in. przez terminy: *dolorosa*, *lacrimosa*, *gemens*, *dolens*, *tristis*, *afflicta*; w drugiej, rozpoczynającej się od słów *Sancta mater*, autor wyraża własne pragnienie złączenia z Matką Jezusa w przeżywaniu bólu i smutku²⁶.

Ponadto w całym poemacie kilkakrotnie pada fraza wypowiedziana przez drzewo: „Słuchajcie bólu mego”. Przypomina ona zwrot: „Posłuchajcie, bracia miła”, otwierający średniowieczny *Lament świętokrzyski*, zwany również *Żalami Matki Boskiej pod krzyżem*. Bohater liryczny zauważa, że jego egzystencja zbiega się w pewnym momencie nie tylko z losem Chrystusa, ale także Maryi. W jej łonie Jezus rozwijał się do życia, na „martwym łonie” drzewa umierał. Drzewo, mimo że samo cierpi, przeżywa także dogłębnie ból Syna Bożego. Jego krew pozostawiła swój trwały ślad, zarówno na belkach krzyża, po których – jak mówi podmiot – „strugą ściekała”, jak i na rękach Matki Bożej, której syn został oddany po zdjęciu Go z krzyża. Oboje dotykają martwego ciała Chrystusa – widzą jego błądź, czują chłód. Podmiot zwraca się zresztą bezpośrednio do Maryi w modlitewnej frazie: „O Matko! My oboje wiemy”, podkreślając zrozumienie dla

²⁶ K. Lijka, *Stabat Mater Dolorosa* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 18: *Serbowie – Szczepeński*, Lublin 2013, s. 752–753.

rozpaczy kobiety. Maryja cierpi bowiem po stracie Chrystusa tak samo jak las po ścięciu drzewa. Bohater liryczny eksponuje jej wierność, bliskość i oddanie. Ale dramat, który wraz ze śmiercią kończy się dla Chrystusa na Golgocie, nie kończy się dla drzewa. Po zakończeniu krwawych, zwieńczonych śmiercią wydarzeń w Jerozolimie Syn Boży i drzewo zostają rozdzieleni. Pierwszy powraca do „Boleściwej matki”, która otula Go w czyste chusty i dba o godne złożenie Go do grobu; drugie po zdjęciu z niego ciała Jezusa przestaje być potrzebne. Oto moment, w którym rozchodzą się losy drzewa i Chrystusa:

Słuchajcie bólu mego:
 Nazajutrz, nazajutrz rano
 Precz mnie z tej góry zabrano
 I gdzieś za miastem ciśnięto.
 Ja – drzewo, drzewo skrwawione,
 Gniję od lat w głębi ziemi.
 A ta ziemia jest święta!

I zgniłem.

A On zmartwychwstał –
 Mówi wieść.

(s. 73–74)

Osamotnione i pokaleczone drzewo pozostaje na „górze wysokiej”, by potem zakrwawione i odarte z godności, zostać wyrzucone na peryferie miasta. Rozkładając się jak trup, czekając swego unicestwienia, na zawsze powraca do ziemi-matki. Ta, przyjmując je do swego łona, staje się święta nie dzięki bólom drzewa i jego obecności w niej, ale dzięki Chrystusowi, który na tej ziemi został ukrzyżowany i po trzech dniach od złożenia do grobu zmartwychwstał. Jaki jest więc sens cierpienia drzewa, „kata mimo woli», którego – jak zauważyła Katarzyna Szewczyk-Haake – całe życie zmienione zostaje za sprawą wymuszonego udziału w morderstwie”?²⁷ To pytanie, które postawił w wierszu twórca.

²⁷ K. Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna...*, s. 186.

Hymn o cierpieniu i odczuwaniu

Józefowi Wittlinowi w jego hymnie, który gatunkowo można określić także jako tren albo lament²⁸, nie chodziło o ukazanie dramatu niewinnie skazanego na śmierć Jezusa Chrystusa. W centrum wydarzeń postawił drzewo, które musiało wiele wycierpieć, zanim zrobiono z niego krzyż. W wielkopostnych pieśniach religijnych jest ono często wspomniane i doceniane. Pojawia się w nich jako „drzewo zbawienia”, „rozkosz”, „drabina Jakuba”, „łóże miłości”, „obrona”, „zwycięstwa korona”, „nagroda”, „podpora wszechświata”, „kościół ziemi” (*Chwalebny krzyż zmartwychwstałego Pana*), „drzewo surowe”, które „ciało Chrystusowe dźwigało” i „bok święty rozcięty widziało” (*Drzewo krzyża surowe*), „drzewo poświęcone”, „łóże Chrystusowe”, „drzewo żywota” (*Krzyżu Chrystusa, bądźźże pochwalone*), „drzewo przenaślachetniejsze”, „słodkie drzewo”, „jedno, na którym sam Bóg jest” (*Krzyżu święty nade wszystko*). Wittlin, czerpiąc z tradycji religijnej, rozszerzył zawarte w niej sensy. Sięgając do początków istnienia drzewa, przypominał nie tylko o jego obecności w dziele zbawienia, ale także przedstawił jego egzystencję sprzed ukrzyżowania Chrystusa. Przedstawiając drzewo jako istotę silnie odczuwającą, pokazał równocześnie, że ludzie tego nie potrafią. Częściej eksponował raczej ich nieczułość, z której wynika chociażby zachowanie tłumu w miejscu skazania Jezusa na śmierć oraz Jego samotność podczas Drogi Krzyżowej. Wittlin, personifikując drzewo i oddając mu głos, chciał ocalić jego trwanie, przypomnieć o życiu, które „gdzieś za miastem ciśnięto” i zapomniane, zgniło w ziemi. Joanna Kosturek podsumowała:

Los opowiedziany to jednocześnie los, któremu przywrócono wagę i godność, który ocalono od nicości niepamięci. Stąd tak ważna staje się kwestia wypowiedziana w *Bólu drzewa*: „Jam jest” konstituuje osobę, objawia istnienie, a fraza „Słuchajcie bólu mego” wyraża prawdę cierpienia. Opowieść staje się odzyskiwaniem istnienia²⁹.

²⁸ Zob. Z. Yurięff, *Józef Wittlin...*, s. 29.

²⁹ J. Kosturek, *Bliźni w świecie poetyckim Józefa Wittlina...*, s. 107.

Bibliografia

- Eliade M., *Ziemia – kobieta – płodność* [w:] tegoż, *Traktat o historii religii*, tłum. J.W. Kowalski, Warszawa 2009.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyb. ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990.
- Gigilewicz E., *Krzyż (I. Archeologia prawna)* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 10: *Krzyszczkowski – Lozay*, Lublin 2004.
- Gnilka J., *Jezus z Nazaretu*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2009.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kosturek J., *Bliźni w świecie poetyckim Józefa Wittlina. Wokół zagadnień metafizycznych i moralnych* [w:] *Etapy Józefa Wittlina*, red. W. Ligęza, W.S. Woźniak, Kraków 2014.
- Lijka K., *Stabat Mater Dolorosa* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 18: *Serbowie – Szczepański*, Lublin 2013.
- Lurker M., *Uniwersalność symbolu drzewa* [w:] tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Warszawa 2011.
- Nowicka D., *I wojna światowa w „Hymnach” Józefa Wittlina. Poetyka odwrócenia*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 3.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Poznań 2000.
- Szewczyk-Haake K., *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017.
- U autora „Hymnów”. Rozmowa z Józefem Wittlinem*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 1.
- Wittlin J., *Hymny*, Poznań 1920.
- Wittlin J., *Hymny (Wybór)*, wyd. 2, Warszawa 1927.
- Wittlin J., *Hymny*, wyd. 3, Warszawa 1929.
- Wittlin J., *Poezje*, wstęp J. Rogoziński, Warszawa 1978.
- Wittlin J., *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998.
- Yurieff Z., *Józef Wittlin*, tłum. M. Szczubiałka, Izabelin 1997.
- Zajączkowski R., *Pamiętnik wygnańca. Z nieznannej korespondencji Józefa Wittlina*, „Ruch Literacki” 2014, z. 4–5.

Monika Stankiewicz-Kopec

AKADEMIA IGNATIANUM W KRAKOWIE

„A nuż Pan Bóg jest w niebie i wszystko to liczy?”¹

Wątki i motywy religijne
w poezji Jana Lechonia. Rekonesans

Motywy i wątki religijne są wyraźnie obecne w twórczości Jana Lechonia na różnych etapach jego życia. Tematyka ta jednak nie doczekała się dotychczas w literaturze przedmiotu szerszego osobnego opracowania. Badacze twórczości Lechonia na ogół ograniczali się bowiem jedynie do wzmianek najczęściej czynionych niejako przy okazji rozważań nad jego poezją². Tymczasem problematyka religijna stanowi jeden ze stale obecnych nurtów twórczości poetyckiej Lechonia. Chciałabym wskazać tu kilka znaczących przykładów ze szczególnym uwzględnieniem poetyckiego wizerunku Boga.

¹ J. Lechoń, *Lenistwo* (tom: *Srebrne i czarne*) [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. R. Loth, BN 1/ 256, Wrocław 1990, s. 44. Cytaty z wierszy pochodzą z tego wydania. Dalej podaję tylko tytuł utworu i stronę.

² Na temat twórczości Jana Lechonia pisali między innymi: K. Wierzyński, *O poezji Lechonia* [w:] *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 58 i nn.; J. Kwiatkowski, „Czerwone i Czarne”. *O poezji Jana Lechonia* [w:] tegoż, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960, s. 5–45; C. Zgorzelski, „Srebrne i czarne” *Lechonia*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 1, s. 99–120; W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie (Krag pierwszy i drugi)*, Wrocław 1988; J. Sawicka, *Późna twórczość Jana Lechonia* [w:] *Szkice o twórczości Jana Lechonia*, seria „Skamander”, t. 7, red. I. Opacki, Katowice 1991, s. 7–22; A. Nawarecki, *Skok-inscenizacja. Sonda wyobraźni poetyckiej ostatnich wierszy Jana Lechonia* [w:] *Szkice o twórczości Jana Lechonia...*, s. 37–55; J. Kisielowa, *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Katowice 2001. Bibliografię dotyczącą życia i twórczości Jana Lechonia podaje: J. Stradecki, biogram: „Lechoń Jan” [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, Wrocław 1971, s. 600–603.

Jan Lechoń –
poeta „czasów szybkich przemian i kataklizmów”

Zacznijmy od przypomnienia faktów ogólnie znanych, lecz niezbędnych w kontekście poruszanych tu problemów. Urodzony w Warszawie w 1899 roku Jan Lechoń, a właściwie Leszek Józef Serafinowicz, należał do pokolenia, którego reprezentantami byli także inni autorzy tworzący wraz z nim grupę Skamander, między innymi: Antoni Słonimski (rocznik 1895), Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński (urodzeni w 1894 roku). Do wspomnianej generacji biologicznie przynależał także – niezwiązany ze wspomnianą grupą, aczkolwiek inspirujący twórczość skamandrytów – Leopold Staff (1898). Do pokolenia tego zaliczali się również: Jan Brzechwa (1898), Władysław Broniewski (1897) oraz Tadeusz Boy-Żeleński (1894). Lechoniowi oraz jego rówieśnikom urodzonym na początku XX wieku przyszło żyć – jak pisze Wojciech Wyskiel – „w czasach szybkich przemian i kataklizmów”, kiedy „gwałtownie zmieniał się obraz świata, rozpadały się formy, przekształcały obyczaje, rozpadały się hierarchie wartości, traciły znaczenie dotychczasowe wzorce”³. Pokolenie Lechonia to świadkowie epoki, która z jednej strony przyniosła dwie wojny światowe, a także dramatyczne zmiany społeczno-ustrojowe mające miejsce po zakończeniu drugiej wojny światowej, zaś z drugiej – w 1918 roku dała Polakom wolną ojczyznę.

Wspomniane wydarzenia wpłynęły także na twórczość poetycką samego Jana Lechonia. Chociaż, jak wiadomo, skamandryci po odzyskaniu przez Polskę niepodległości manifestacyjnie deklarowali chęć „zrzucenia z ramion” ciężącego im w czasach zaborów „płaszcz Konrada”, to jednak właśnie poezja Lechonia pokazuje, iż zupełnie odcięcie się od dramatycznych dziejów narodowych oraz od bieżących dynamicznych wydarzeń historycznych w przypadku niektórych z nich nie było możliwe. Po 1918 roku Lechoń, w przeciwieństwie do innych członków Skamandra, nie zrzucił więc „z ramion płaszcz Konrada”, który okrywał go nadal w zasadzie przez całą drogę twórczą (choć w różnym stopniu).

Fakt, iż charakter wierszy Jana Lechonia niezupełnie był zgodny z poetyką Skamandra, potwierdza już jego pierwszy ważniejszy

3 W. Wyskiel, *Kręgi wygnania...*, s. 120.

międzywojenny zbiór poetycki *Karmazynowy poemat* (1920). Lechoń, w przeciwieństwie do pozostałych skamandrytów, „nie chciał ani nowości, ani radości” – był „temu wszystkiemu obcy”⁴. Co więcej, odrzucona przez członków grupy problematyka narodowa dla Lechonia stała się ważną inspiracją jego twórczości poetyckiej. Odciskała ona swoje piętno na stosunku poety do kwestii religijnych oraz wpływała na poetyckie kreacje tego rodzaju motywów i wątków zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i w okresie powojennym, już na emigracji. Wątki polskie – narodowe i religijne (a także egzystencjalne) – w twórczości poety spłotyły się ze sobą w szczególny sposób.

To właśnie wspomniany już tom Lechoniowych poezji *Karmazynowy poemat* wraz z kolejnym zbiorem zatytułowanym *Srebrne i czarne* (1924) zapewniły poecie prawdziwy rozgłos, mimo że Lechoń zadebiutował wcześniej, jeszcze przed odzyskaniem niepodległości⁵. Jednak to właśnie w pierwszej połowie lat 20. udało się poecie brawurowo wejść do panteonu poetyckiego, zyskując w opinii krytyków i czytelników miano „drugiego Słowackiego”⁶. W tym czasie Jan Lechoń – poeta „o nadzwyczaj silnej i szybkiej reakcji”, który swoją poezją sam „palił się i zapalał innych”⁷ – stał się jedną z ważniejszych postaci ówczesnego życia literacko-kulturalnego.

Dla porządku przypomnijmy: autor *Herostratesa* był współzałożycielem kawiarni artystycznej Pod Picadorem (1918), a także współtwórcą wspomnianej już grupy poetyckiej Skamander (1919). Od roku 1924 Lechoń należał do ścisłego grona autorów opiniotwórczych „Wiadomości Literackich”, później redagował satyrycznego „Cyrulika Warszawskiego” (w latach 1926–1928), będąc współautorem „Szopek Politycznych”. W latach 20. Lechoń pełnił funkcję sekretarza „Pamiętnika Warszawskiego” i Polskiego Klubu Literackiego (PEN Club).

4 J. Iwaszkiewicz, *Lechoń* [w:] tegoż, *Aleja przyjaciół*, Warszawa 1984, s. 32–33.

5 Wówczas wydał dwa zbiory poetyckie: *Na złotym polu* (1913) oraz *Po różnych ścieżkach* (1914), które jednak już w dwudziestoleciu międzywojennym zostały zapomniane. W niniejszym opracowaniu Lechoniowe juvenilia nie będą brane pod uwagę.

6 B. Dorosz, „Coraz trudniej żyć, a umrzeć strach”. *O dramatycznej przyjaźni poety i malarza* [w:] J. Lechoń, Z. i R. Malczewscy, „Coraz trudniej żyć, a umrzeć strach”. *Listy 1952–1955*, z autografu do druku przygotowała i wstępem opatrzyła B. Dorosz, Warszawa 2008, s. 8.

7 J. Kwiatkowski, „Czerwone i Czarne”..., s. 16.

Aktywny na polu artystyczno-kulturalnym oraz zaangażowany w sprawy niepodległościowe i narodowe poeta uczestniczył także w pracach komitetu mającego za zadanie sprowadzenie do Polski zwłok Juliusza Słowackiego⁸. Napisał także dwie przedmowy do *Dzieł* tego poety (Warszawa 1930–1931). Od początku lat 30. do wybuchu drugiej wojny światowej Lechoń pełnił funkcję attaché kulturalnego ambasady polskiej w Paryżu. Niewykluczone, że przyjęcie przez poetę tego stanowiska było związane z pragnieniem ucieczki z Polski – od ludzi, którzy wierali na nim presję, oczekując po tak znakomicie zapowiadającym się twórcy kolejnych wielkich dokonań literackich. Po wybuchu wojny i klęsce Francji Lechoń opuścił Europę, wyjeżdżając najpierw do Brazylii, a następnie do Stanów Zjednoczonych (do Nowego Jorku), gdzie utrzymywał się ze stypendiów Funduszu Kultury Narodowej, miał też wsparcie mecenasek (między innymi Ireny Cittadini, Cecylii Burr, Ireny Wiley) oraz pracował w placówkach stworzonych przez Ministerstwo Informacji i Dokumentacji⁹. Poeta intensywnie uczestniczył w życiu literackim i kulturalnym Polonii amerykańskiej, był również zastępcą sekcji historycznoliterackiej w Instytucie Polskim oraz zainicjował działalność Biblioteki Polskiej (razem z Józefem Wittlinem i Kazimierzem Wierzyńskim).

Po sukcesie tomów poetyckich wydanych w latach 20. w następnej dekadzie Lechoń zamilkł (jako twórca); pisał tylko pojedyncze wiersze. Niewykluczone, że rację miał Jarosław Iwaszkiewicz, pisząc po latach, iż autor *Karmazynowego poematu* „zaczynał ze zbyt wielkim rozpędem [...]. Oczekiwano po nim «wielkich rzeczy» – i on sam się do nich sposobiał. Tymczasem przyszła bezpłodność, bezsiła. Wielka kultura i wielka wrażliwość zawisły w próżni”¹⁰. Tak czy inaczej, swoje poetyckie milczenie przerwał Lechoń dopiero po wybuchu wojny (i to jedynie na kilka lat) – już na emigracji. Wiersze powstałe w pierwszej połowie lat 40. (a także te wcześniejsze) oraz artykuły o charakterze politycznym, literackim i wspomnieniowym poeta publikował na łamach wydawanego wówczas w Nowym Jorku pisma „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski” (pierwsze numery nosiły

⁸ Udział Lechonia opisał Jarosław Iwaszkiewicz. Por. tenże, *Lechoń...*, s. 45.

⁹ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978, s. 155–156.

¹⁰ J. Iwaszkiewicz, *Lechoń...*, s. 47.

nazwę „Tygodniowy Serwis Literacki Koła Pisarzy z Polski”), którego Lechoń był współzałożycielem i współredaktorem. W 1943 roku pismo zostało przekształcone w „Tygodnik Polski” (wychodzący do 1946 roku). W latach 40. Lechoń wydał także kolejne zbiory swoich poezji: *Lutnię po Bekwarku* (Londyn 1942) oraz *Arię z kurantem* (Nowy Jork 1945). Po kolejnym trudnym okresie na początku lat 50. Lechoń wrócił do działalności poetyckiej, publikując wiersze głównie na łamach londyńskich „Wiadomości” oraz wydając zbiorek *Marmur i róża* (wydrukowany w *Poezjach zebranych* w Londynie 1954 roku). Ostatni z wymienionych tomów okazał się także ostatnim wydanym za życia poety, które zakończyło się dwa lata później – 8 czerwca 1956 roku – samobójczym skokiem Lechonia z dwunastego piętra nowojorskiego hotelu Hudson¹¹.

Motywy i wątki religijne w poezji Jana Lechonia

Jak już wspomniano, w twórczości poetyckiej Jana Lechonia na przestrzeni lat wątki i motywy religijne – zaczerpnięte z Biblii, Katechizmu Kościoła katolickiego, literatury hagiograficznej oraz z polskiej tradycji szlacheckiej i ludowej (jarmarcznej, odpustowej) – współistniały wraz z tematyką polską (niepodległościowo-patriotyczną), problematyką o charakterze egzystencjalnym (głównie dotyczącą miłości i śmierci) oraz refleksją filozoficzną¹². W wierszach Lechonia w rozmaitych okresach jego życia pojawiają się postacie Chrystusa¹³, Maryi (Matki Boskiej Częstochowskiej, Ostrobramskiej)¹⁴, świętych (św. Jerzego, św. Antoniego, św. Franciszka)¹⁵ – „wszyscy święci z ołtarzy, z obrazów, z pomników” (*Męczennicy*) – a wśród nich świętych polskich

¹¹ Biografia Lechonia: J. Stradecki, biogram „Lechoń Jan”..., s. 600–603.

¹² Por. R. Loth, *Wstęp* [do:] J. Lechoń, *Poezje...*, s. LXV.

¹³ Między innymi: *Kolęda* (pierwodruk: 1919), *** [*Wzrok wznosząc pod zimowym rozgwieżdżonym stropem...*] (pierwodruk: 1925), *Wielkanoc* (pierwodruk: 1940).

¹⁴ Między innymi: *Kolęda, Matka Boska Częstochowska* (pierwodruk: 1942), *Wielkanoc, Męczennicy* (pierwodruk: 1944), *Laur Kapitolu* (pierwodruk: 1944), *Jan Kazimierz* (pierwodruk: 1951), *Hosanna* (pierwodruk: 1952), *Rymy częstochowskie* (pierwodruk: 1951).

¹⁵ Między innymi: „*Czemuż to o tym pisać nie chcecie Panowie*” (pierwodruk: 1943), *Męczennicy, Święty Antoni* (pierwodruk: 1952), *Fioretti* (pierwodruk: 1955).

(św. Stanisława ze Szczepanowa, św. królowej Kunegundy/Kingi, św. Kazimierza)¹⁶, aniołów (Archanioła, Anioła Stróża, a także „anioła polskiej doli”); *Rozmowa z aniołem*¹⁷, a także bohaterowie biblijni (Adam)¹⁸. W poezji Lechonia obecne są motywy Sądu Ostatecznego, apokalipsy¹⁹, zmartwychwstania²⁰, przestrzeni piekła, nieba²¹, jak również występują wzmianki o świętach i związanych z nimi obrzędach mocno osadzonych w polskiej w tradycji (Pasterka, Wigilia, Wielki Piątek, Wielkanoc, spowiedź wielkanocna, święto Matki Boskiej Zielnej)²². Szczególnie ważnym wątkiem w twórczości poety jest motyw Boga, który należy omówić osobno. Mimo że – jak zauważył przed laty za przyjaźniony z Lechoniem Kazimierz Wierzyński – warsztat poetycki autora *Herostratesa* „nie ma historii rozwoju, ma – natomiast – historię doskonalenia”²³, to jednak pewne wątki i motywy oraz związane z nimi problemy ulegały wyraźnej intensyfikacji w poszczególnych okresach jego twórczości. Dotyczy to także omawianych tu wątków i motywów religijnych, które – choć obecne na każdym z etapów twórczości poety – wyraźnie nasiliły się pod koniec jego życia, na początku lat 50.

Jak już wspomniano, Lechoń wprowadzał do swoich wierszy elementy polskiej religijności oraz polskiej tradycji i polskich dziejów już w okresie międzywojennym, zestawiając je ze sobą na przykład przez umieszczanie biblijnych motywów i wątków w rodzimych realiach

¹⁶ Między innymi: *Rymy częstochowskie*.

¹⁷ Między innymi: *Kolęda*, „Czemuż to o tym pisać nie chcecie Panowie”, *Harfa w nocy* (pierwodruk: 1951), *Wiersz dla Warszawy* (pierwodruk: 1951), „*Sen srebrny Salomei*” (pierwodruk: 1953), *Rekrutacja* (pierwodruk: 1953), *Rozmowa z aniołem* (pierwodruk: 1955).

¹⁸ Między innymi: *Mędrca szkiełko* (pierwodruk: 1950).

¹⁹ Między innymi: *Burza* (pierwodruk: 1951), *Sąd Ostateczny* (pierwodruk: 1951), *** [*Choratu Bacha słyszę dźwięki...*] (pierwodruk: 1951), *Wiersz dla Warszawy*.

²⁰ Między innymi: *Grobowiec na Harendzie* (pierwodruk: 1954), *Erynie* (pierwodruk: 1955).

²¹ Między innymi: *Na „Boskiej komedii” dedykacja* (z tomu *Srebrne i czarne*).

²² Między innymi: *Wielkanoc*, *Wielki Piątek* (pierwodruk: 1944), *Goplana* (pierwodruk: 1943), *Spowiedź wielkanocna*, *Wiersz dla Warszawy*, *Rozchyl tylko raz zasłonę* (pierwodruk: 1953), *Rymy częstochowskie*.

²³ Co w znacznej mierze odnosi się również do problematyki Lechoniowych wierszy (która w istocie jest podobna pomimo upływu czasu). Por. K. Wierzyński, *O poezji Lechonia...*, s. 58.

geograficznych i społeczno-historycznych. W tym czasie Lechoń przede wszystkim dokonał połączenia (na wzór staropolski) motywów narodowych z wątkiem maryjnym, wyjątkowo ważnym dla Polaków ze względu na szczególnie kult Matki Boskiej²⁴. Przykładem jest wiersz *Kołęda* (s. 46); utwór po raz pierwszy wydrukowany rok po odzyskaniu niepodległości pod tytułem *Anioł opowiada pasterzom o Zwiastowaniu* w piśmie „W Słońcu” (1919, nr 20), zaś po latach włączony do tomu *Lutnia po Bekwarku* (wraz z dedykacją mecenasującej wówczas poecie Cecylii Burr). Religijność Lechoniowej *Kołędy* z jednej strony nawiązuje do tradycji ziemiańskiej (staropolskiej – barokowej)²⁵, zaś z drugiej do tradycji ludowej, czego efektem jest charakterystyczne osadzanie postaci Matki Boskiej (oraz Chrystusa) w ojczystych realiach, w przestrzeni oswojonej i własnej (swoistym *orbis interior*)²⁶.

Na kartach *Kołędy* Lechoń dokonał polonizacji biblijnego motywu zwiastowania Maryi, która została przez poetę przedstawiona jako Polka (ziemianka) – „cudna Waćpanna” – mieszkanka tonącego w kwiatach „bielonego” dworu, wzorem innych polskich szlachcianek spędzająca czas, tkając na krosnach. Właśnie przy tej pracy zastał ją wysłannik Boży, Archanioł zwiastujący jej, iż zostanie matką Syna Bożego i „Królową polskiej Korony”, przywieziony do białego dworu Maryi wozem zaprzężonym przez „fornali” w „sześć koni”. Tak przedstawiona przez Lechonia Maryja miała wychować Syna Bożego w polskiej tradycji, co też czyniła, od wczesnego dzieciństwa śpiewając mu swojsko: „Płynie Wisła, płynie”²⁷.

W staropolski klimat *Kołędy* (s. 47) wpisał poeta także postawę św. Józefa, który, jak nakazywała polska gościnność, chciał Bożego posłańca:

[...] prosić na kusztyczek,
Na miód stary, z rodowych wyjęty piwniczek,
I mówi o splendorze: „Gość taki w biednym dworze!”
Panna szyje pieluszki z bielutkich spódniczek.

²⁴ O roli tego kultu traktują między innymi prace zebrane w tomie *Niepokalana. Kult Matki Bożej na Ziemiach Polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988.

²⁵ Jerzy Kwiatkowski w „staropolskiej” scenerii *Kołędy* dostrzegł „związek z barokiem nieporównanie mniej ciekawy intelektualnie i artystycznie niż ten, który można było śledzić w *Srebrnym i czarnym*”. Zob. J. Kwiatkowski, „*Czerwone i Czarne*”..., s. 33.

²⁶ Por. J. Eichstaedt, *Ludowy wizerunek Jezusa Chrystusa*, Wieluń 2016, s. 31 i nn.

²⁷ Tamże, s. 47–48.

Do zabiegu polonizacji motywów biblijnych powrócił Lechoń po latach w powstałym już na emigracji wierszu *Wielkanoc* (drukowanym w „Polsce Walczącej” w roku 1940, nr 7–8). Tym razem przedstawiając pogodny poranek Wielkanocny, poeta ukazał na polskiej polnej drodze („wierzba sadzonej wśród zielonej łąki”) zmartwychwstałego Pana Jezusa, kazać Mu („wpołnagiemu i bosemu”) iść pośród pól z „wielkanocną w przebitej dłoni chorągiewką” – znakiem zmartwychpowstania. Zaś ważną misję rozgłoszenia wśród ludu dobrej nowiny o zmartwychwstaniu Chrystusa poeta nieprzypadkowo powierzył spotkanej przez Syna Bożego na polnej ścieżce polskiej chłopce (w „łowickiej spódniczce” i „pięknej zapasce”). Tym sposobem to właśnie ją – złotowłosą polską wieśniaczkę – czyniąc „wybraną” spomiędzy innych niewiast (*Wielkanoc*, s. 61–62).

W latach 20. tematyka religijna w poezji Lechonia najwyraźniej zaistniała jednak w tomie *Srebrne i czarne*, przede wszystkim w cyklu *Siedem grzechów głównych*, przywołującym charakterystyczne dla zachodniego chrześcijaństwa wyobrażenie tytułowych „grzechów głównych”. W zamieszczonych we wspomnianym cyklu utworach tematyka religijna wiązała się z zawartymi tam – mającymi zabarwienie filozoficzne – poetyckimi refleksjami o śmierci i przemijaniu inspirowanymi trzema tradycjami literackimi: barokową²⁸, klasycystyczną („klasycystyczna wyrazistość kompozycji tomu”) i romantyczną²⁹. Bohater (a zarazem podmiot liryczny) *Siedmiu grzechów głównych* „stargany męką straszną zapasów nierównych”, doświadczający owych „siedmiu grzechów głównych” (*Pychy, Łakomstwa, Nieczystości, Zazdrości, Obżarstwa i pijactwa, Gniewu, Lenistwa*) został ukazany przez poetę jako istota pełna sprzeczności. Człowiek, którego wizerunek Lechoń zamieścił w cyklu *Siedem grzechów głównych*, obarczony z jednej strony grzesznym ciałem pragnącym zmysłowej „rozkoszy”, a z drugiej duszą dążącą do świętości, zaś w tej perspektywie skazaną na „wieczny smutek” (***) [*Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...*]), miotał się między pogardą dla świata a pragnieniem jego używania. Wplątany „w sieć sprzeczności wewnętrznych jako w konsekwencję własnej niezawinionej natury”³⁰,

²⁸ Por. J. Kwiatkowski, „Czerwone i Czarne”..., s. 23.

²⁹ Por. C. Zgorzelski, „Srebrne i czarne” Lechonia..., s. 101.

³⁰ Tamże, s. 120.

bohater Lechoniowego cyklu doświadczał dramatycznych antynomii życia i śmierci, miłości i rozpaczy połączonych z zachwytem nad życiem, światem i jego stwórcą – Bogiem.

„Na walkę z sobą – jest tylko modlitwa”:
motywy i wątki religijne w powojennej poezji Lechonia

Mimo iż sam Jan Lechoń był zdecydowanie przeciwny temu, aby twórczość literacką (poetycką) traktować jako „dokument” biograficzny, co wyraził w rozmowie z Wiktorem Weintraubem, stwierdzając: „Z moich wierszy nikt nic nie wyczyta”³¹, to jednak w odniesieniu do jego aktywności twórczej kontekst biograficzny wydaje się istotny. Zwłaszcza wiersze powstałe w ostatnich sześciu latach życia poety można spróbować odczytywać (mimo pewnych zastrzeżeń) jako swoisty poetycki zapis jego ówczesnych duchowych doświadczeń, tak jak uczyniono to w niniejszej rozprawie. Oczywiście, jak wiadomo, zawsze w takich przypadkach nasuwa się pytanie o prawdziwość tego rodzaju interpretacji.

Chociaż, jak pokazano, tematyka religijna pojawiała się w twórczości Lechonia już w okresie międzywojennym, to w następnych dekadach jego życia znacznie częściej się do niej odwoływał. Wśród badaczy istnieje przeświadczenie wyrażone przed laty między innymi przez Jerzego Kwiatkowskiego, iż „u podstaw przejawiającej się w wojennej i powojennej poezji Lechonia religijności leży niewątpliwie pragnienie reprezentowania szarej rzeszy emigracyjnej, leżą marzenia o duchowym wodzostwie”³². Owszem, niewykluczone, że w pewnym stopniu Kwiatkowski miał rację, jednak należy podkreślić, iż oprócz tego rodzaju motywacji poety istotną rolę w tym względzie odegrały także inne ważne kwestie. Wyraźne zwiększenie obecności motywów i wątków religijnych w twórczości Jana Lechonia w latach wojennych (40.), a zwłaszcza powojennych (głównie po 1950 roku), prawdopodobnie spowodowane było przede wszystkim trudnymi doświadczeniami twórcy na emigracji. Losy Lechonia także przed wybuchem wojny nie były wolne od wydarzeń dramatycznych (do których można zaliczyć

³¹ W. Weintraub, *Karmazynowe i czarne [w:] Pamięci Jana Lechonia...*, s. 75.

³² Por. J. Kwiatkowski, *„Czerwone i Czarne”...*, s. 34.

próbę samobójczą, którą podjął w 1921 roku), to jednak stany depresyjne poety uległy znacznemu zaostrzeniu po wojnie. Na zakończonym samobójczą śmiercią dramatycznym życiu Lechońa zaciążyły jego skomplikowane osobiste losy, męczące go przeświadczenie niespełnienia, problemy finansowe, a także poczucie osamotnienia wynikające z trudnych kontaktów z amerykańską Polonią³³. Jak pisał bliski poecie Józef Wittlin w poświęconym zmarłemu poecie eseju *Śmierć i śmiech*:

W swych ostatnich utworach Lechoń już nie chce, na wzór wielkich romantyków polskich, służyć ujarzmionemu narodowi za duchowego przywódcę, nie chce już być wyrazicielem rozczarowań i gorzkich żalów emigracji politycznej. Chce już tylko być samotnym sobą, nagim sobą, takim, jaki ma stanąć na Sądzie Ostatecznym [...]³⁴.

U podstaw religijności przejawiającej się w wojennej i powojennej poezji Lechońa, zwłaszcza tej z lat 50., prawdopodobnie leżały więc nie tyle marzenia o „duchowym wodzostwie”, co raczej pragnienie przeżycia siebie na nowo w kontekście odzyskiwanej (albo już odzyskanej) wiary w Boga. Możliwe, że wzmożone odwoływanie się przez poetę do Boga i religii widoczne w jego twórczości już od lat 40. do końca życia było sygnałem ówczesnego poszukiwania przez poetę nadziei (którą chciał odnaleźć właśnie w Bogu). Być może, tego rodzaju twórczość miała być także rodzajem swoistej autoterapii – podobnie jak i zalecane poecie przez lekarzy prowadzenie dziennika (Lechoń pisał go od 30 sierpnia 1949 roku do 30 maja 1956 roku). Jednak samobójczy skok z okna pokazał, iż obydwie rodzaje literackiej autoterapii okazały się nieskuteczne – może poeta podjął ją już zbyt późno³⁵.

Niezależnie od skuteczności (czy raczej jej braku) poetyckiej autoterapii religijnej Lechońa podczas lektury jego wierszy pisanych po wyjeździe z ojczyzny (a zwłaszcza tych powstałych już po drugiej wojnie światowej) można odnieść wrażenie, iż w szczególnie trudnych

33 Na ten temat por. R. Loth, *Ostatnie dzieło Jana Lechońa* [w:] J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, Warszawa 1992, s. 17–19.

34 J. Wittlin, *Śmierć i śmiech* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000, s. 662.

35 Na temat kontekstów biograficznych twórczości Lechońa pisał T. Witkowski, *Konrad i erynie. O twórczości Jana Lechońa* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, s. 437–475.

dla siebie ostatnich latach życia Jan Lechoń – człowiek o „osobowości neurotycznej”³⁶ – coraz mocniej koncentrował się właśnie na kwestiach religijnych, na relacjach z Bogiem. Znamienne, iż na kilka lat przed śmiercią, na początku lat 50., Lechoń, od lat niepraktykujący katolik, zaczął przyjmować sakramenty święte. Brat poety, Zygmunt Serafinowicz, w swoim *Wspomnieniu o Janie Lechońiu* zanotował:

Mając lat jedenaście przystąpił [Jan Lechoń – M.S.-K.] do spowiedzi i na tym się jego praktyki religijne skończyły. Wznowił je na emigracji jako pięćdziesięcioletni bez mała mężczyzna, wówczas dopiero – wiem to nieomal na pewno – po raz pierwszy w życiu przystępując do Komunii³⁷.

O ożywieniu religijnym poety na emigracji świadczą także jego zapiski z *Dziennika*. Na przykład pod datą 30 maja 1950 roku pozostawił notatkę eksponującą rolę modlitwy w życiu: „Można zawsze znaleźć w swej inteligencji, woli, sercu coś co pomoże nam w walce z życiem, z ludźmi. Ale na walkę z sobą – jest tylko modlitwa”³⁸. Rok później, 21 sierpnia 1951 roku, poszukując na obczyźnie polskich odniesień (jako swoistego pocieszenia w dręczącej go coraz bardziej nostalgii), Lechoń odnalazł je nie tylko w podobieństwie niektórych elementów amerykańskiego pejzażu, ale przede wszystkim w obecności Boga „nad nami”:

Od paru dni po parę chwil na dzień ogarnia mnie poczucie, że świat, w którym żyję, ów Nowy York i te pagórki są częścią tego samego świata, co Warszawa, co Pawłowice czy Wronczyn. Robi to podobieństwo tutejszego i polskiego pejzażu, ale nie tłumaczy to wszystkiego. Po prostu na razie nieśmiało, jakby bez celu spływa na mnie błogie, upajające uczucie łączności z całym światem, uczucie chrześcijańskie jakby pewności, że tam i tutaj zarówno Bóg jest nad nami³⁹.

Dwa lata później, 23 sierpnia 1953 roku, Lechoń zanotował w dzienniku, iż nigdy dotychczas nie modlił się do Boga o swój powrót do Polski,

³⁶ Por. M. Wyka, „*Dziennik*” *Jana Lechońia: autoterapia, sny, przepowiednie*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 192.

³⁷ Z. Serafinowicz, *Wspomnienie o Janie Lechońiu* [w:] *Pan Zygmunt z Lasek. Zygmunt Serafinowicz (1897–1971) we wspomnieniach uczniów, kolegów-nauczycieli i przyjaciół*, red. A. Zgorzelska, Warszawa 1990, s. 135.

³⁸ J. Lechoń, *Dziennik...*, t. 1, s. 309.

³⁹ Tamże, s. 218.

dodając, iż czas zacząć modlić się w tej intencji, gdyż w kwestii powrotu do ojczyzny już „tylko na Boga można liczyć”⁴⁰.

Jak już wspomniano, szczególnie ważnym literackim świadectwem poszukiwań religijnych Lechonia z okresu powojennego są utwory poetyckie, zwłaszcza te powstałe w sześciu ostatnich latach jego życia. W wierszu *Mędrca szkiełko* (z cyklu *Marmur i róża*), ogłoszonym na początku 1950 roku w londyńskich „Wiadomościach” (nr 8), nawiązującym swoim tytułem do słynnego manifestu polskiego romantyzmu, Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, Lechoń wszedł w poetycką polemikę z ateistyczną wizją świata, z racjonalistycznym przeświadczeniem, „że nie ma żadnych cudów, zmarły wszystkie święte”. Tym samym podważał przekonania rozmaitych „mędrców”, podobnych do owego „starca” ze wspomnianej już ballady Adama Mickiewicza uzbrojonego w „szkiełko i oko”, twierdzących, „że to wszystko samo tak się stało”, bez Bożej interwencji, bez cudu stworzenia *ex nihilo*. Jan Lechoń w połowie XX wieku, tak jak Adam Mickiewicz ponad sto dwadzieścia lat wcześniej (a przed nim William Szekspir, od którego polski przedstawiciel romantyzmu zaczerpnął motto do swojej ballady), wciąż przekonywał, iż „są jeszcze przecież rzeczy niepojęte” (*Mędrca szkiełko*, s. 109–110). Poeta chciał wówczas w to wierzyć.

Twórczość poetycka Lechonia z początku lat 50. pokazuje, iż to wtedy właśnie wiara dawała pocie nadzieję na ocalenie, odnalezienie samego siebie oraz na wyjście z egzystencjalnego zagubienia, którego doświadczał na emigracji. Dlatego w wierszu *Święty Antoni*⁴¹ poeta, próbując odnaleźć „sam siebie”, nieprzypadkowo skierował swoją prośbę do patrona tego, co zaginione – św. Antoniego Padewskiego, cieszącego się szczególnym szacunkiem na ziemiach polskich⁴². To właśnie św. Antoni przyodziany w „brunatny samodział”, którego popularne wizerunki nieraz musiał poeta oglądać w kraju, miał mu pomóc odnaleźć siebie samego na obczyźnie:

⁴⁰ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, oprac. R. Loth, Warszawa 1993, s. 444.

⁴¹ Opublikowany w londyńskich „Wiadomościach” 1952, nr 31.

⁴² Na temat kultu św. Antoniego na ziemiach polskich: E. Bilska-Wodecka, M. Ciemborowicz, A. Marciniak-Nowak, I. Soljan, *Kult św. Antoniego w Polsce na przykładzie wezwań kościołów oraz głównych ośrodków*, „Peregrinus Cracoviensis” 2005, z. 16, s. 279–286.

Twój brunatny samodziół
Widzę: idziesz po niebie.
Popatrz, gdzie się zapodział,
Bo zgubiłem sam siebie.

(*Święty Antoni*, s. 128)

W ostatnich latach życia Lechonia najwyraźniej pojawiła się u niego tak zwana potrzeba wiary. Potrzeba wiary dotyczącej – jak pisał przed setkami lat Wilhelm z Saint Thierry – „rzeczy, które dzieją się w doczesności”, a zarazem sprawiającej, że „nasze serca mogą [...] pojmować wieczność”⁴³. Wiary mogącej stanowić brakujący stały punkt odniesienia; będącej swoistym antidotum na brak nadziei, a także na dojmujące poczucie bezsensu i bezcelowości istnienia. Dlatego wtedy poeta tak bardzo pragnął wierzyć „w duchy, we wróżby”, a przede wszystkim „w Pana Boga”, przy okazji współczując tym, którzy tej wiary nie mieli (*Romantyczność*)⁴⁴.

W sposób szczególny tę ówczesną tęsknotę poety za wiarą oraz za cudem (Bożą interwencją) wyraża wiersz *Harfa w nocy*⁴⁵. Jego bohater, a zarazem podmiot liryczny spotkał „Stróża Anioła” z harfą w dłoni, który przerwał swoją grą jego „groźny sen”. Ten anielski „cudny harfy dźwięk”, jak chciał wówczas wierzyć podmiot liryczny, miał być Bożą reakcją na jego zwątpienie i niepokój, mającą go „[...] umocnić w wierze, / Wzbudzić marzenie, złamać lęk” (*Harfa w nocy*, s. 120). To nocne zdarzenie z udziałem Bożego wysłannika przeczyło zarówno ateistycznym przekonaniom o nieistnieniu Boga, jak również deistycznym przeswiadczeniom o braku boskiej ingerencji w ziemskie – ludzkie – sprawy. Reakcja Boga poprzez Anioła Stróża w chwili zwątpienia i niepokoju człowieka była przecież znakiem, iż Bóg czuwa nad światem i ludźmi oraz że reaguje, gdy zajdzie taka potrzeba. W każdym razie właśnie w to potrzebował wierzyć poeta – wówczas, w roku 1951, pięć lat przed swoją samobójczą śmiercią, w taki właśnie cudowny sposób tłumacząc sobie nocne dźwięki dochodzące z kaloryfera.

43 Wilhelm z Saint Thierry, *O kontemplacji Boga. Zwierciadło wiary*, tłum. M. Czubak-Scholle, Kęty 2013, s. 129.

44 „Biedni ci, co nie *co nie* mogą uwierzyć w rusalki, / Ani w *duchy*, we wróżby, ani w Pana Boga!” (*Romantyczność*, s. 126; pierwodruk: londyńskie „Wiadomości” 1952, nr 13). Por. M.Ł. Lutomiński, *Mickiewicz i okolice. Tematy romantyczne na łamach londyńskich „Wiadomości” z lat 40. i 50. XX wieku*, Toruń 2012, s. 234.

45 Pierwodruk: londyńskie „Wiadomości” 1951, nr 9.

Ta potrzeba wiary wyraźnie dominowała wówczas nad pojawiającymi się niekiedy wątpliwościami. W późniejszym o kilka miesięcy wierszu *Niebo*⁴⁶ Lechoń, opisując tytułowe niebo, które odwiedził „we śnie” – zbudowane, jak można było się spodziewać, wiedząc, w jakim stanie psychicznym był wtedy autor, znów z elementów polskiego krajobrazu („zapach koniczyn”, „śpiew skowronka”, „cykające w trawie świerszcze”, „falująca łąka”, „buki”, „jawory”) – nie dostrzegł tam jednak ani Boga, ani aniołów. Przy czym wspomniana już potrzeba wiary w Jego istnienie była tak wielka, że nawet mimo to podmiot liryczny Lechoniowego wiersza nie pozwolił sobie na zwątpienie. Kończący pierwszą strofę wers: „I wiem, że był tam Pan Bóg, choć go nie widziałem” (*Niebo*, s. 117; tom *Marmur i róża*) świadczy o tym, jak bardzo poeta pragnął wtedy wierzyć w istnienie Boga.

Rozbudzona na nowo w ostatnich latach życia Lechonia wiara miała przywrócić mu spokój i złagodzić lęk, a także poszerzyć granice dotychczasowego doświadczenia poznawczego. O tej ostatniej kwestii wspomniał Lechoń w wierszu *Rozchył tylko raz zasłonę*⁴⁷, w którym zwracał uwagę, że to właśnie wiara – zobrazowana tutaj jako tytułowe „rozchylenie zasłony” (zasłony tajemnicy) – pozwala na uzyskanie nowych mistycznych doświadczeń i poznanie prawdy także o sobie samym:

Rozchył tylko raz zasłonę
Z niewidzialnej bieli,
A zobaczysz taką stronę,
od której wzrok dzieli.
[...]
W twojej tylko, twojej mocy,
Byś zobaczył siebie
(*Rozchył tylko raz zasłonę*, s. 141–142)

Obraz Boga w poezji Jana Lechonia. Bóg i Szatan: „metafizyczne siły rządzące życiem człowieka”

Jak wiadomo, w perspektywie psychologicznej wyobrażenie Boga ma charakter wytwórczy, jako obraz czegoś, czego człowiek nie widział, ale

⁴⁶ Opublikowany w londyńskich „Wiadomościach” 1951, nr 20.

⁴⁷ Opublikowany w londyńskich „Wiadomościach” 1953, nr 41.

co potrafi sobie wyobrazić⁴⁸. Mimo iż wśród badaczy często powraca pytanie: „Na ile w ogóle można mieć pełny i «prawdziwy» obraz Boga, skoro człowiek w swoim poznaniu jest zawsze ograniczony i wielorako uwarunkowany”⁴⁹, to jednocześnie dla człowieka wierzącego niejako naturalne jest posiadanie pewnych wyobrażeń i przekonań na temat Absolutu, określanych w literaturze przedmiotu mianem „obrazu Boga”⁵⁰. Tego rodzaju poetyckie „wyobrażenia” Absolutu (wraz z innymi wątkami religijnymi) pojawiły się także w wierszach Jana Lechonia.

Badacze literatury zwracają uwagę, iż, jak pisał Roman Loth, „postawy religijnej” Jana Lechonia nie należy raczej rozumieć „jako wyraz[u] określonej ortodoksji wyznaniowej, lecz jako przekonanie o metafizycznych siłach rządzących życiem człowieka rozpiętych między biegunami wyznaczonymi przez pojęcia Boga i szatana”⁵¹. Trzeba jednak podkreślić, że nieprzypadkowo (co zresztą zaznaczył badacz) jest ona „rozpięta” właśnie pomiędzy Bogiem a Szatanem – dwoma biblijnymi siłami od zarania dziejów determinującymi losy świata i ludzi.

Szatan – ów „Archanioł strącony” (*Rekrutacja*, s. 141; tom *Marmur i róża*) – obok Boga pojawia się już w międzywojennym Lechoniowym cyklu *Siedem grzechów głównych*, stając się siłą sprawczą tytułowych „grzechów głównych” i ściągając człowieka „starganego męką straszną zapasów nierównych” do piekielnych czeluści (***) [*Stargany męką straszną zapasów nierównych...*], s. 40)⁵². W tej perspektywie ludzkie losy

⁴⁸ J. Król, *Postawy rodzicielskie, poziom samoakceptacji a pojęcie Boga. Studium psychologiczne*, Lublin 1989, s. 15 i nn.

⁴⁹ M. Walczak, *Problem tak zwanego obrazu Boga w świetle tezy Paula Tillicha o objawieniu finalnym*, „Teologia w Polsce” 2016, nr 2, s. 197.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Por. R. Loth, *Wstęp...*, s. LXIV.

⁵² Przykładowo, w cyklu *Siedem grzechów głównych* postać Szatana pojawia się, gdy mowa o „lekkim szumie skrzydeł aniołów ciemności” (***) [*Stargany męką straszną zapasów nierównych...*], s. 40; tom *Srebrne i czarne*), a także w utworze *Łakomstwo* (s. 41; tom *Srebrne i czarne*) w refleksji o „Tajemniczych oczach Lucyfera”. W kolejnych dekadach, w powstałym na początku lat 50. wierszu *Pan Twardowski* pojawia się wizerunek swojskiego ludowego diabła Boruty – „biednego polskiego diabła” – bezskutecznie próbującego egzekwować od Twardowskiego dawne należności. Diabła stanowiącego komiczne przeciwieństwo diabłów światowych – „szatanów potężnych [...] bosko dumnych” („Nigdy z ciebie, Boruto nie będzie Mefista”; *Pan Twardowski*, s. III–113; tom *Marmur i róża*).

jawią się jako bezustanna oscylacja między piekłem, do którego ciągnie człowieka grzech, a niebem, którego obietnicę niesie walka z grzesznymi pokusami. Trzy lata wcześniej w wierszu *Spotkanie*⁵³ włączonym do tego samego tomu poetyckiego co i *Siedem grzechów głównych*, Lechoń punktem odniesienia ludzkiej egzystencji uczynił nie piekło ani nie niebo, ale miłość, której symbolem stała się wprowadzona na karty wiersza Beatrycze – ukochana spotkanego we śnie mistrza Dantego – w którego usta włożył poeta znamienne słowa:

„Nie ma nieba i ziemi, otchłani, ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

(*Spotkanie*, s. 32)

Tym samym Lechoń „w sposób niezrównany, w poincie zapierającej dech w piersiach, zaklął [...] w poezję swą metafizykę”⁵⁴ – jak trafnie skonstatował niegdyś Jerzy Kwiatkowski. Dodajmy, metafizykę, w której nad niebem i piekłem Lechoń postawił miłość.

Jednocześnie, jak pokazuje cykl *Siedem grzechów głównych* (a także dalsza twórczość poety), pomimo owej deklaracji zarówno piekło, jak i niebo nadal miały pozostać dla Lechonia ważnym punktem odniesienia. Świadczy o tym choćby pochodzący z tego samego cyklu wiersz *Pycha* zawierający refleksję nad formą boskiego istnienia i nad Bożym „charakterem”, połączoną z pytaniem o pośmiertne losy duszy ludzkiej:

Lecz gdziez odejdzie dusza, ten człowiek prawdziwy?
Jeśli Bóg jest nicością, pójdzie do nicości
Do nieba – jeśli dobry; do piekła – gdy mściwy

(*Pycha*, s. 40–41)⁵⁵

Wokół relacji: Bóg – człowiek, człowiek – Bóg

Szczególne miejsce we wspomnianym już Lechoniowym zestawieniu metafizycznych sił rządzących życiem człowieka zajmuje jednak nie Szatan, ale Bóg umieszczany przez poetę, tradycyjnie, w relacji do

53 Pierwodruk: „Skamander” 1921, z. 5–6.

54 J. Kwiatkowski, „Czerwone i Czarne”..., s. 26.

55 Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1924, nr 34.

człowieka i świata. Dlatego Lechoniowa poetycka „opowieść” o Bogu jednocześnie jest także opowieścią o człowieku oraz o świecie. W poezji tej Bóg jest stale obecny. Imię Boże, postać Boga Stwórcy, Sędziego, przywoływane są zarówno w wierszach z pierwszych dekad XX wieku (między innymi *Polonez artyleryjski*, s. 15⁵⁶, *Chełmoński*, s. 136⁵⁷), jak i tych emigracyjnych powstałych pod koniec życia Lechonia.

Niejako na marginesie należy zauważyć, iż mimo że Bóg jest obecny jako ważny temat w twórczości tego autora, to jednak poeta właściwie bardzo niewiele mówi o samej Jego zewnętrznej postaci. Jeśli już taki obraz się pojawia, jak w wierszu *Mędrca szkietko*, to Lechoń nadaje mu konwencjonalne, zantropomorfizowane cechy znane z licznych literackich wyobrażeń ikonograficznych – „starca z brodą rozechwianą” (*Mędrca szkietko*, s. 109–110). Zwraca tym samym uwagę na analogię wyglądu Boga do Jego stworzenia powołanego na „obraz i podobieństwo” (Rdz, 1,26–27).

Lechoń skupia się natomiast na czymś innym. Szczególnie istotny – i to od lat 20. – był dla poety przede wszystkim problem relacji Boga i człowieka (człowieka i Boga) oraz związane z nim zagadnienie wiary człowieka w Boga, a także jego wierności Bożym przykazaniom. Ślady owego poetyckiego namysłu znajdziemy już we wspomnianym międzywojennym cyklu *Siedem grzechów głównych*. W zamykającym go wierszu *Lenistwo*, w strofie pierwszej, pojawia się znamienna refleksja podmiotu lirycznego, rozgoryczonego, znudzonego „bezmyślnością” własnych grzechów, zniechęconego do siebie i ludzi („Nie umiem sam być z sobą, uciekam od ludzi”), agnostyka niedowierzającego, że Bóg istnieje, a jednocześnie zaniepokojonego możliwością Jego istnienia: „A nuż Pan Bóg jest w niebie i wszystko to liczy?” (*Lenistwo*, s. 44).

To ważne pytanie kończące pierwszą strofę Lechoniowego *Lenistwa* przywodzi na myśl słynny zakład Pascala⁵⁸. Dotychczas niedowierzający podmiot liryczny (a zarazem bohater utworu), biorąc pod uwagę możliwość istnienia Boga, w ostatniej strofie wiersza, niejako asekuracyjnie, wyznaje, iż „Pan Bóg jest na pewno” – Bóg sprawiedliwy, który „nikczemnych sędzi / A ufnych wyprowadza na gwiazdzistą drogę”. Tego

⁵⁶ Pierwodruk: „Pro Arte et Studio” 1916, z. 4 (*Karmazynowy poemat*).

⁵⁷ Pierwodruk: londyńskie „Wiadomości” 1953, nr 30.

⁵⁸ Por. J. Kwiatkowski, „Czerwone i Czarne”..., s. 24.

rodzaju postawa podmiotu lirycznego w istocie wiedzy czytelnika do wniosków wyprowadzonych przez Blaise'a Pascala, zwracając uwagę, iż chociaż w gruncie rzeczy nie wiadomo, czy Bóg „jest w niebie”, czy Go tam nie ma, to – na wszelki wypadek – należałoby żyć tak, jakby tam był.

Przy czym sam podmiot liryczny, nawet mimo świadomości swojej „opłaczalności” wiary w Boga, jednak okazuje się zbyt słaby – przeniknięty grzechem tytułowego lenistwa – a w efekcie niezdolny do jakiegokolwiek aktywności pozwalającej wyciągnąć praktyczne wnioski z zakładu Pascala. Nie potrafi bowiem ani podjąć decyzji o zmianie swojej grzesznej egzystencji i rozpoczęciu życia zgodnie z Bożymi przykazaniami, ani nie ma siły na modlitwę do Boga:

Ach! Pan Bóg jest na pewno i nikczemnych sędzi
A ufnych wyprowadza na gwiazdzistą drogę.
I nie wie nikt, gdzie zajdzie, gdy po ziemi błądzi.
Lecz teraz chcę spoczynku. Modlić się nie mogę⁵⁹

Z tego względu dalej tkwi on w grzechu, zmęczony, znudzony, a przy tym zaniepokojony możliwością istnienia Boga – sprawiedliwego sędziego „nikczemnych”.

Siłę, by kierować słowa do Boga, znajduje natomiast bohater wiersza *Modlitwa* (s. 33–34), pochodzącego z tego samego tomu *Srebrne i czarne*⁶⁰. Podmiot liryczny (swoisty reprezentant „zmęczonej” ludzkości)⁶¹, podobnie jak i bohater *Lenistwa*, doświadcza „męki bycia”, jednak w przeciwieństwie do niego pewny jest istnienia Boga – Stwórcy („Gwiazd siewcy i księżyców, co w eterze wiszą”), do którego kieruje swoją poetycką modlitwą. Jaka w istocie jest ta jego modlitwa, skoro prosi on Boga Stwórcę tylko o pogrążenie w niebycie, o przeniesienie w stan bezczucia, o roztopienie w „milczącym obszarze”? Znużony ziemskim życiem nie pragnie od Boga tradycyjnie rozumianego „życia wiecznego”. Chce jedynie „napojenia ciszą”, „utopienia [...] w światów bezmiernej głębinie”, a wreszcie „oswobodzenia [...] od duszy i wybawienie od siebie!”. Zmęczony doczesnością, udręczony i przesycony

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Pierwodruk: „Skamander” 1921, z. 10–13.

⁶¹ Jerzy Kwiatkowski pisze o „przywódcy znudzonych na śmierć wędrowców”. Zob. tenże, *Czerwone i Czarne*..., s. 31.

ziemskimi emocjami po prostu pragnie przestać istnieć w jakiegokolwiek postaci, a zarazem przestać odczuwać cokolwiek:

Gwiazd siewco i księżyców, co w eterze wiszą,
O! Panie nad deszczami i Panie nad skwarem!
Porównaj nas zmęczonych z milczącym obszarem,
Niebios a ku nam nachył i napój nas ciszą.

(*Modlitwa*, s. 33)

O Bogu ingerującym w historię

Jak już wspomniano, szczególnie istotnym kontekstem dla wątku Bożego pojawiającym się w twórczości poetyckiej Lechonia – jeszcze w czasach poprzedzających odzyskanie niepodległości przez Polskę, zaś rozwiniętym w wierszach późniejszych – był kontekst patriotyczny/polski⁶². Zamieszczony półtora roku przed odzyskaniem niepodległości na łamach „Kuriera Warszawskiego” (15 kwietnia 1917, nr 103) słynny wiersz *Z cyklu Polonia Resurrecta* zwraca uwagę, iż osiemnastoletni wówczas poeta sprawę zmartwychwstania Polski powierzył Bogu, czyniąc Go powiernikiem swoich niepodległościowych marzeń.

Da Bóg nam kiedyś zasiać w Polsce wolnej,
Od żyta złotej, od lasów szumiącej,
Da Bóg, a przyjdzie dzień nieustający
Dla srebrnych pługów udręki mozolnej.

(*Z cyklu Polonia Resurrecta*, s. 153)

Jak pokazał kolejny rok, nadzieję ziszczoneą, bowiem zgodną z wolą Bożą o „Polsce wolnej”.

Bóg przedstawiony w wierszach Lechonia był więc Bogiem ingerującym w historię, Bogiem ocalającym narody i jednostki. Dlatego w wierszu *Spowiedź wielkanocna* zamieszczonym w „Wiadomościach” londyńskich w 1951 roku (nr 29) poeta podkreślał, iż ci Polacy, którzy przeżyli drugą wojnę światową za cud swojego ocalenia („że to Bóg ciebie wybrał, że On cię ocalił”) winni dziękować właśnie Bogu. To On

⁶² W poezji Lechonia już w okresie międzywojennym nastąpiło swoiste zrównanie Boga i Ojczyzny (*Hymn Polaków z zagranicy*, s. 175).

bowiem, ingerując w ludzkie dzieło zniszczenia, nie pozwolił im zginąć „na murach Warszawy”, „utonąć w krwi polskiej rzece” czy spłonąć w „Oświęcimia piecach” (*Spowiedź wielkanocna*, s. 210).

Trudno zgodzić się z Jerzym Kwiatkowskim, który w Lechoniowej *Spowiedzi wielkanocnej* dostrzegł obok „prymitywizmu” religijnego, niewykraczającego „poza tradycje sarmackie”, przede wszystkim emanację rzekomego „utajonego egoizmu” poety:

Lechoń przeraża swego lirycznego rozmówcę ogromem dobrodziejstw, jakimi Bóg obdarzył go, ocalając przed wszystkimi klęskami wojny – tak jakby rozrachunek człowieka z losem ograniczał się jedynie do życia osobistego. Wyziera z tego wiersza [...] utajony egoizm⁶³.

Odnosząc się do wyeksponowanego przez badacza zarzutu, należy podkreślić, iż chociaż ów wiersz Lechońa w istocie posiada odniesienia autobiograficzne, to jednak poeta zawarł w nim nie tylko (i nie tyle) swoje osobiste doświadczenia wojenne i powojenne, ale przede wszystkim doświadczenia, które stały się udziałem setek tysięcy Polaków, którzy ocaleni dzięki Bożej ingerencji przeżyli wojnę⁶⁴. *Spowiedź wielkanocna* jest więc swego rodzaju podziękowaniem złożonym Bogu za cud ocalenia narodu polskiego.

Za kolejny etap owego „ocalenia” – nie tylko Polaków, ale i całej ludzkości – uznawał poeta śmierć Stalina, która nastąpiła 5 marca 1953 roku. Fakt ten postrzegał Lechoń jako Bożą ingerencję w dzieje „oszałałej” ludzkości. W swoim dzienniku pod datą 4 marca zanotował:

O jakiejś ósmej zbudziła mnie Kara Falencka wiadomością, że Stalin umiera albo umarł. Słowem, P a n Bóg wmieszał się w tę sprawę, z której oszałała ludzkość chciała go wyłączyć [wyróżnienie – M.S.-K.]⁶⁵.

⁶³ J. Kwiatkowski, „Czerwone i Czarne”..., s. 33.

⁶⁴ Sam poeta wojnę spędził przecież poza granicami Polski, nie doświadczając bezpośrednio tragedii z nią związanych (na przykład walk z okupantem z bronią w ręku, wybuchu i klęski powstania warszawskiego, obozu koncentracyjnego), które stały się udziałem milionów jego rodaków.

⁶⁵ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3..., s. 56.

Zakończenie

Namysł nad Bogiem oraz Jego relacjami z człowiekiem towarzyszył poecie aż do jego samobójczej śmierci w połowie 1956 roku. Na początku lat 50. w poezjach Lechonia pojawiły się znaczące w tym kontekście wyobrażenia Sądu Ostatecznego oraz powiązane z nimi wizje człowieka „nagiego” – stającego w prawdzie wobec wszystko widzącego Boga. Obrazy człowieka, z którego „opadły szczytne cnoty, dla których gwarny świat nas chwali” i „czyny, których przykładem przyszłość ma się ćwiczyć”.

Wtedy wyda głęb nasza, nareszcie odkryta,
Grzech który cię przeraża, cnotę co cię wstydzi.
Gdy wokół szumi życie, nikt o nie nie pyta.
Tylko miłość w nie patrzy, tylko Bóg je widzi.

Tak pisał Lechoń w wierszu *Sąd Ostateczny* (s. 123, tom *Marmur i róża*)⁶⁶, podkreślając, iż w istocie dopiero wtedy dokona się odsłonięcie wszystkich tajemnic dotyczących człowieka i Boga⁶⁷.

Jednak związana z Sądem Ostatecznym wizja stanięcia w prawdzie przed Bogiem nie przerażała wówczas poety, który chciał mocno wierzyć (i zdaje się, wierzył) w miłość Boga do człowieka i w Jego miłosierdzie. W tym kontekście nie bez znaczenia pozostawało także i to, iż na początku lat 50. poeta był przekonany (zgodnie z przekazami zawartymi w *Piśmie Świętym*), iż Boga najbardziej radują nawróceni grzesznicy, ludzie tak jak on sam powracający do Boga⁶⁸. W wierszu *Hosanna*, włączonym do zbioru *Marmur i róża*⁶⁹, Lechoń pisał:

Bo dopiero niebo pęka,
Kiedy wielki grzesznik klęka;
Wtedy radość wśród aniołów,
Wtedy Pańska ręka.

(s. 127)

⁶⁶ Pierwodruk: londyńskie „Wiadomości” 1951, nr 9.

⁶⁷ Poetycka wizja Sądu Ostatecznego pojawiła się także w *Wierszu dla Warszawy*.

⁶⁸ „Powiadam wam: Tak samo w niebie większa będzie radość z jednego grzesznika, który się nawraca, niż z dziewięćdziesięciu dziewięciu sprawiedliwych, którzy nie potrzebują nawrócenia” (Łk 15,7, *Biblia Tysiąclecia*).

⁶⁹ Pierwodruk: „Wiadomości” 1952, nr 31.

To przekonanie musiało dawać mu nadzieję.

Niewykluczone bowiem, iż nawiązując do teologicznego problemu nawrócenia na kartach *Hosanny*, poeta myślał właśnie o sobie, „grzeszniku”, który na nowo odkrył Boga. Prawdopodobnie Lechoń, pisząc w 1952 roku *Hosanę*, miał więc jeszcze nadzieję, iż także jemu – nawróconemu grzesznikowi – dopomoże „Pańska ręka”, że uda mu się pochwycić wodze owej „srebrnej gwiazdy” zsyłanej przez Boga zagubionym i dzięki temu wyjść z „trwogi”, o której pisał w swoim wierszu. Można przypuszczać, że w tym czasie wierzył jeszcze w cud, który jak pisał kilka lat wcześniej, „Im [...] jest bardziej trudny, tym bardziej prawdziwy” (*Wielki Piątek*, s. 105; tom *Aria z kurantem*)⁷⁰. Jednak jak pokazały następne lata, upragniony cud się nie zdarzył, zaś tak bardzo oczekiwane przez poetę wyjście z „ciemności” i „trwogi” okazało się już niemożliwe.

Kilka miesięcy przed swoją samobójczą śmiercią w *Rozmowie z aniołem*⁷¹ poeta przywołał postać „anioła polskiej doli”, który boleśnie uświadomił mu jego dramatyczną sytuację – powolne, acz sukcesywne obumieranie – ostatecznie przypieczętowując jego ziemski los wyrokiem:

„Umierasz powoli,
Samotny, tak daleko od rodzinnej ziemi”

(*Rozmowa z aniołem*, s. 192)

Ów „anioł polskiej doli” okazał się dla poety aniołem śmierci, która nastąpiła pół roku później.

Bibliografia

- Bilska-Wodecka E., Ciemborowicz M., Marciniak-Nowak A., Sołjan I., *Kult św. Antoniego w Polsce na przykładzie wezwań kościołów oraz głównych ośrodków*, „Peregrinus Cracoviensis” 2005, z. 16.
 Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Paryż 1978.
 Dorosz B., „Coraz trudniej żyć, a umrzeć strach”. *O dramatycznej przyjaźni poety i malarza* [w:] J. Lechoń, Z. i R. Malczewscy, „Coraz trudniej

⁷⁰ Pierwodruk „Tygodnik Polski” [Nowy Jork] 1944, nr 15.

⁷¹ Pierwodruk: londyńskie „Wiadomości” 1955, nr 46.

- żyć, a umrzeć strach”. *Listy 1952–1955*, z autografu do druku przygotowała i wstępem opatrzyła B. Dorosz, Warszawa 2008.
- Eichstaedt J., *Ludowy wizerunek Jezusa Chrystusa*, Wieluń 2016.
- Iwaszkiewicz J., *Lechoń* [w:] tegoż, *Aleja przyjaciół*, Warszawa 1984.
- Kisielowa J., *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Katowice 2002.
- Król J., *Postawy rodzicielskie, poziom samoakceptacji a pojęcie Boga. Studium psychologiczne*, Lublin 1989.
- Kwiatkowski J., „Czerwone i Czarne”. *O poezji Jana Lechonia* [w:] tegoż, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960.
- Lechoń J., *Poezje*, oprac. R. Loth, BN 1/256, Wrocław 1990.
- Loth R., *Wstęp* [do:] J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth, BN 1/256, Wrocław 1990.
- Loth R., *Ostatnie dzieło Jana Lechonia. Wstęp* [do:] J. Lechoń, *Dziennik*, t. 1, Warszawa 1982.
- Lutomierski A.Ł., *Mickiewicz i okolice. Tematy romantyczne na łamach londyńskich „Wiadomości” z lat 40. i 50. XX wieku*, Toruń 2012.
- Niepokalana. Kult Matki Bożej na Ziemiach Polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988.
- Sawicka J., *Późna twórczość Jana Lechonia* [w:] *Szkice o twórczości Jana Lechonia*, seria „Skamander”, t. 7, red. I. Opacki, Katowice 1991.
- Serafinowicz Z., *Wspomnienie o Janie Lechoni* [w:] *Pan Zygmunt z Lassek. Zygmunt Serafinowicz (1897–1971) we wspomnieniach uczniów, kolegów–nauczycieli i przyjaciół*, red. A. Zgorzelska, Warszawa 1990.
- Stradecki J., biogram: „Lechoń Jan” [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, Wrocław 1971.
- Witkowski T., *Konrad i erynie. O twórczości Jana Lechonia* [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982.
- Walczak M., *Problem tak zwanego obrazu Boga w świetle tezy Paula Tillicha o objawieniu finalnym*, „Teologia w Polsce” 2016, nr 2.
- Weintarub W., *Karmazynowe i czarne* [w:] *Pamięci Jana Lechonia*, praca zbiorowa, Londyn 1958.
- Wierzyński K., *O poezji Lechonia* [w:] *Pamięci Jana Lechonia*, praca zbiorowa, Londyn 1958.
- Wilhelm z Saint Thierry, *O kontemplacji Bożej. Zwierciadło wiary*, tłum. M. Czubak-Scholle, Kęty 2013.
- Wittlin J., *Śmierć i śmiech* [w:] tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000.

Wyka M., „Dziennik” Jana Lechonia: autoterapia, sny, przepowiednie,
„Teksty Drugie” 1991, nr 1–2.

Wyskiel W., *Kreggi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie (Krag pierwszy
i drugi)*, Wrocław 1988.

Zgorzelski C., „Srebrne i czarne” Lechonia, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 1.

Ewa Goczał

UNIwersYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE

Wokół nicości, w oku nocy

Apofatyczne przedstawienia Boga w poezji Aleksandra Wata

Poeta gdy inni śpią
nie śpi. Czuwa. Nad wielkim okiem
które nie należy do niego.

Wojciech Bonowicz¹

Wstęp

Przyczynkiem do rozwoju myśli apofatycznej był sprzeciw wobec przekonania o wystarczalności ludzkiego języka dla mówienia o Bogu; jego siłą napędową – przemożne pragnienie dotarcia do ciągle usuwających się boskich tajemnic. Efektem działalności myślicieli przynależnych do tego nurtu było zaś pielęgnowanie świadomości, że pomiędzy bytem absolutnym a doczesnym istnieje przepaść, którą starała się zasypać – i której nigdy zasypać nie mogła – myśl filozofów dążących do ujęcia świętości w racjonalne formuły. Z koncyptowanych przez nich abstrakcyjnych pojęć drwił Aleksander Wat w swoim młodzieńczym poemacie, prowokacyjnie definiując „ABSOLUT” jako „kurwę bezpłciową o brązowym czole nieruchomą poprzez wibracje lat i kosmosów”². Ta słynna fraza wyznacza kierunek, w którym podąży zorientowana na *sacrum* wyobraźnia literacka autora *Ciemnego świecidła*. Dekonstruując utrwalane w kulturze – mocą doktryn zinstytucjonalizowanych religii oraz rytualnych nawyków ich wyznawców – obrazy Boga, skostniałe

¹ W. Bonowicz, *Poeta* [w:] tegoż, *Polskie znaki*, Wrocław 2010, s. 6.

² A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 136. Zapis wszystkich cytatów zgodnie z ortografią przyjętą w tym wydaniu.

i iluzoryczne, będzie się on zbliżał do wyrażania prawdziwej, niejasnej, zmiennej i naznaczonej sprzecznościami relacji między człowiekiem, żyjącym w świecie opanowanym przez immanencję, a Bogiem doskonale transcendentnym, niedającym się pojąć, nazwać i wy(ob)razić. Wszelkie obrazowanie Boga będzie się więc u Wata dokonywało ze świadomością jego niemożliwości i zgodnie z logiką negacji.

Pozornie pozytywne wyobrażenia Boga – przedstawiające Go jako osobę, odwołujące się do archetypów biblijnych lub symboli religijnych – są w twórczości autora *Bezrobotnego Lucyfera* zawsze obrazoburcze. To antykanoniczne apokryfy, które objawiają skrytość boskości i porażkę ludzkiej wyobraźni – tym dotkliwszą, że sprzęgniętą z sztuką nowoczesnej liryki. Taką porażkę przekuwa jednak Wat na bolesne zwycięstwo, z ułomności czyni siłę – doprowadza bowiem do granic możliwości języka i twórczej imaginacji, nie tracąc nigdy świadomości swych ograniczeń. Bóg upostaciowiony jest w jego utworach wyjątkowo wyrazisty dlatego właśnie, że zawsze okazuje się tworem skończeniem ludzkim. Nieokreślone symbolizacje nicości i nocy dają wrażenie autentyczności i głębi, ponieważ wysnuwane są z niedopowiedzeń i aporii. Wszystko to sprawia, że Bóg jest w tej twórczości zarazem wszechobecny i zupełnie nieuchwytny. Samo to słowo – pojawiające się u Wata z wysoką frekwencyjnością, w ponawianych wtrąceniach typu „na Boga” i „mój Boże”, pełniące tutaj często funkcję, *nomen omen*, fatyczną³ – służy upłynnieniu lirycznej narracji, naśladowującej żywą mowę, wzmacnia efekt dialogiczności, a jednocześnie, jako wyraz bez treści, pustka, nic, jest znakiem apofatyczności⁴.

Jak twierdzi Pseudo-Dionizy Areopagita, „cały świat mu [człowiekowi – E.G.] o Nim mówi, jest jednym wielkim symbolem tej niezgłębionej prawdy, ale to, co o Nim mówi, jest tak mętne i nikłe, że raczej zaćmiewa to nieświadome pojęcie Boga, które w sobie nosimy, niż je nam

3 Na stronach *Poezji zebranych* Wata pojawiają się następujące tego rodzaju wtrącenia i wykrzyknienia: „mój Boże!” (s. 331, 342, 430), „Boże mocny...” (s. 200), „Bóg zapłać i za to” (s. 332), „na Boga żywego” (s. 201), „na Boga, nie mówcie nikomu!” (s. 224), „Boże Boże, tak mi się smutno zrobiło!” (s. 187).

4 Szerzej na temat apofatyzmu oraz jego funkcjonalności i zasadności w interpretowaniu utworów Wata piszę w artykule *Ku światłej ciemności. Myśl apofatyczna jako klucz do poezji Aleksandra Wata* [w:] *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Kraków 2018.

rozjaśnia”⁵. Jego obrazowi jak najdalej więc do jasności i jednoznaczności – realizuje się on raczej w modalnościach rozciągniętych między Dionizjańskimi biegunami „wszechnazywalności” i „nienazywalności”, rozprasza w znakach o różnym – i żadną miarą niedającym się zmierzyć – stopniu podobieństwa do Boga. Modalności te dobrze, jak się wydaje, uporządkuje metafora teatru. Przyglądając się wierszom i poematom Wata, widzimy przedstawienie. To, co dzieje się na scenie, oddziałuje na dwa sposoby: albo ujawnia swoją sztuczność przez prowokacyjną tandetność i prowizoryczność, albo ją ukrywa pod zasłoną symboli tak niejasnych, masek tak wieloznacznych, że lepiej udających prawdziwość i szlachetność, choć równie jak tamte fałszywych. W dali rozciąga się jednak jeszcze coś – czerń kulis, ciemność osłaniająca nieznanne miejsce, w którym, być może, znajduje się ten, kto to wszystko stworzył i kto tym wszystkim kieruje – a być może, wcale go (Go?) tam nie ma.

Znaki niepodobieństwa (palimpsest papierowych bóstw, aktor, świętek)

Legendarny *Piecyk*, dzieło młodego awangardzisty-ateisty, odczytany w kontekście późniejszej twórczości Wata odsłania źródła jego religijnej wyobraźni, pokazuje rządzące nią mechanizmy. Świat przedstawiony w poemacie to kompilacja wariacji na temat różnych mitologii, skrawków licznych lektur i surrealistycznych wizji. Jego palimpsestowość – do której odwołują się wszyscy badacze sięgający po ten utwór – szczególnie mocno akcentuje Adam Dziadek, pisząc, że został on „napisany na innych tekstach literackich [...] oraz filozoficznych i innych tekstach kultury”⁶. W ostentacyjnie „montażowej” konstrukcji utworu Małgorzata Baranowska widzi rodzaj autoironicznej kpiny z awangardowości: „Szczególnego rodzaju groteskę demaskującą zblazowaną sztuczność przestrzeni kolekcji, gromadzącej rzeczy poza ich naturalnym

⁵ E. Bułhak, *Krótki wykład filozofii św. Dionizego* [w:] *Dzieła świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum., wstęp E. Bułhak, Kraków 1932, s. cxv.

⁶ A. Dziadek, *Wstęp* [do:] A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008, s. xxiv.

środowiskiem i właściwą funkcją⁷. Ową demaskację określić można – za podmiotem poematu – mianem „radosnej wiedzy maski”⁸ – co z kolei skojarzyć trzeba z *Wiedzą radosną* Friedricha Nietzschego, punktem odniesienia dla wszystkich dwudziestowiecznych diagnoz o „śmierci Boga”⁹. *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* to z pewnością Watowskie „saturnalie ducha”¹⁰ – święto swobodnego tworzenia, celebrowanie emancypacji podszyte lękiem przed zniewoleniem, świadectwo radości z zyskanej świadomości i jednocześnie wyraz niepewności, pogrążenia w fundamentalnym dla człowieka nowoczesnego poczuciu nietrwałości wszystkiego, co istnieje.

Przystępując do obszernego opisu występujących w *Piecyku* wątków gnostycznych, Tomas Venclova określa jego wymiar religijny jako „dość oczywisty” i sprowadzający się do „popisu bluźnierstwa”¹¹. Taką niesprawiedliwie uproszczoną ocenę niuansuje następnie tak:

Wszystkie religie (ściśle mówiąc, wszystkie ustalone symbole religijne) są przedstawione jako totalne oszustwo. Wat nie próbuje nawet ogłaszać śmierci Boga: przyrównuje całą historię biblijną do nieudanego przedstawienia z żalonymi, źle obsadzonymi aktorami. A jednak sama gorycz tego szyderstwa i deliryczność inwektyw świadczą o zmyśle metafizycznym i o rozpaczach poety w świecie pozbawionym Boga¹².

7 M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)* [w:] tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 196.

8 A. Wat, *JA z jednej...*, s. 117.

9 Zob. na ten temat M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner, *Bez fundamentów. Wprowadzenie do problematyki nihilizmu i nowoczesności* [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012. Wątek Watowskiej „wiedzy radosnej” nie został rozwinięty w żadnym opracowaniu *Piecyka*, choć niektórzy badacze podejmują temat związków tego poematu z myślą Nietzschego. Zob. M. Januszkiewicz, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998, zwł. s. 66–73; W. Kunicki, *Rozsypywanie zawitych przeplotów. Aleksander Wat i Fryderyk Nietzsche* [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, red. W. Kunicki, Poznań 2002.

10 F. Nietzsche, *Przedmowa do wydania drugiego* [w:] tegoż, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa 1911, s. 1.

11 T. Venclova, *Gnostyczny piecyk Aleksandra Wata*, tłum. J. Zach-Błońska, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 61.

12 Tamże, s. 62.

Osiągnięta i objawiana przez Wata w *Piecyku* „wiedza radosna masek” to świadomość, że wszelka boskość ustalona przez systemy religijne i przyobleczona w wyobraźną formę jest już tylko kostiumem, zewnętrzzną powłoką, pod którą kryje się nie wiadomo jakie, być może zupełnie puste, wnętrze. Wraz z zyskaniem tej świadomości człowiek uśmiercił swoich bogów, którzy nie są już nawet symbolicznymi nośnikami wartości etycznych. Wobec tego prawdziwe będzie jedynie uznanie i podkreślanie pozorności wszelkich pozytywnych określeń dla Boga, które – jako wymyślane przez ludzi – są i tak jednakowo bluźniercze. W poemacie przyjmuje to postać panoptikum masek pośmiertnych bóstw i świętych – zarówno tych kanonicznych dla wielkich religii, jak i odszczepieńczych lub w ogóle będących tylko artystycznym wymysłem. Nagromadzenie takich postaci – których charakterystyka ogranicza się do przywołania znanego imienia i prostych, wyrazistych gestów albo określenia roli, jaką pełnią (a więc są one umowne i pozbawione indywidualizmu jak antyczne maski) – dobrze oddaje taki fragment:

Umarły Bóg Panurg w chalcedońskim sarkofagu z onyksu i selenitu kieruje jeszcze armją Sylenów, tjad i archaniołów, których wodzem jest Michał. Smutni i mądrzy aniołowie upadli uśmiechają się do Lilit. Znużona, z podkrążonemi oczami w pstrokacizmie i melancholji wertepów Sanct-Francisco. Pije bladoturkusowy absent¹³.

Biblijna symboliczność misterium traci znaczenie przysłonięta przez cielesną rzeczywistość podrzędnego spektaklu – groteskowych aktorów, taniej scenografii i przypadkowej publiczności. Czytamy, że „aktor grający w misterji Boga-Ojca zwiariował, aktor przedstawiający Boga-Syna spił się, a aktorka łajdaczy się po kątach z czeladzią, jedynie rzeczywista”¹⁴ – do czego dokłada narrator „mesjańską” wizję przyszłości, kiedy to „z mroków trzeciego kąta wyjdzie Jezus Chrystus i zasłoni dymem cygaretki pijaną kompanję”¹⁵. Chrześcijański „Bóg”, pisany wielką literą, ma status równy innym, nieokreślonym „bogom”. W *Piecyku* pojawia się pytanie: „Słyszycie, jak w kącie szafy pod paznogciem oszalałego boga

¹³ A. Wat, *JA z jednej...*, s. 130.

¹⁴ Tamże, s. 134.

¹⁵ Tamże, s. 131.

chrustnęła wesz?”¹⁶, za czym podąża inny obraz boskiego szaleństwa zawarty w jednym z młodzieńczych wierszy Wata:

Przykucniętemi oczami siedząc na dachu
przyglądałem się chromatyzmom na pantoflach dam
a na dole Bóg biegł oszalały ze strachu
poszarpawszy odzież o ostre gwoździe ram.

A na dole przejeżdżała poszarpana dorożka
jakiś ktoś tam palcem groził mi z kół
i na głowę Boga łąza kapnęła jak z rożka,
że gdzieś, w Mołdawji, w słońcu, zdycha ślepy muł¹⁷.

Motyw zwierzęcego, niezawinionego cierpienia każe z kolei pomyśleć znów o Nietzschem i jego koniu turyńskim lub o drugim z „inicjatorów nowożytnego nihilizmu”¹⁸, również bliskim Watowi Fiodorze Dostojewskim i kobyłce ze *Zbrodni i kary*. Współczucie uwzniośla tutaj człowieka. Sam Bóg widziany jest z góry, zajęty bez reszty własnym, do obłądu doprowadzającym lękiem, skrajnie uczłowieczony, ale jednocześnie odczłowieczony, zdehumanizowany, pozbawiony wolnej woli. Biegnie, jest to jednak nie wyraz witalności, ale odruch panicznej ucieczki, wywołany przez niejasno określone źródło strachu – być może, przez to, że został wypchnięty z ram. Gwoździe, symbol męki krzyżowej, szarpia w tym wierszu nie żywe ciało Chrystusa, ale „odzież” Boga – kostium, łatwo ulegający zniszczeniu. Kolejnym, antynomicznym wobec tego, poetyckim obrazem z wczesnego okresu twórczości autora *Ciemnego świecidła* jest Bóg wyniesiony ponad świat, ten, który „fruwa na białych latawcach”¹⁹ – i również pozostaje obojętny na los ziemskich stworzeń. Łączą się te obrazy i kulminują w trzech ostatnich strofach wiersza *Miliard kilowatów. Śpiew Adamów i Ew*, tak brzmiących:

O puste w głąb pędzące powietrzne groty,
łudzące nas barwami prarajskich zórz!
znikacie, gdy wśród gromu miedzi i pozłoty
bóg z niebios spada na wełnę mórz.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 148.

¹⁸ Zob. M. Januszkiewicz, *Tropami egzystencjalizmu...*, s. 66.

¹⁹ A. Wat, *Odwiedziny doży [w:] tegoż, Poezje zebrane...*, s. 146.

Lśniącymi skrzydłami przerzynając powietrze,
nad morzem latający unosił się bóg,
i cisza wkrąg za nim jak gdyby po wietrze
trąbiła w skręcony i ognisty róg.

Wszystkie twory wyłaziły z elementów i z żywiołów,
z fal frunęły lewiatany i morskie psy.
I pośród lamentów mordowanych aniołów
bóg rozlewał komuś ofiarę krwi²⁰.

Taka wizja, na poły apokaliptyczna, na poły genezyjska, to (obok wcześniej przywołanych cytatów) jeden z przykładów Watowskiej wersji „monstrualnego symbolizmu biblijnego”²¹, który Pseudo-Dionizy uznawał za pierwszy element apofatycznego systemu wyrażania relacji z niepojmowalnym i niedającym się zobrazować Bogiem. Jego obrazy muszą być niewiarygodne: sprzeczne, absurdalne, wulgarne i niepochlebne. Są świadectwem absolutnej dowolności w pisaniu o Bogu, któremu nadaje się najgorsze cechy ludzkie, by tym bardziej zaznaczyć „niedostatek ludzkiej mowy, niezdolnej wyrazić Boga, który wciąż wymyka się dyskursowi, Boga upojonego własną pełnią”²². Jak twierdził myśliciel:

Cechą właściwą znakom niepodobnym jest ich negatywny charakter pozwalający najskuteczniej nazwać absolutną transcendencję boskości. To właśnie opisując niebieskie zastępy za pomocą obrazów, które nie są do nich w żaden sposób podobne, ukazać można, w jakim stopniu duchowe byty odległe są od świata doczesnego²³.

Bywa, że Bóg przybiera u Wata kształt potworny (kiedy przychodzi „w postaci dżdżownicy”²⁴ – w wierszu o „P. B.” – Panu Bogu lub Panu Bólu²⁵). Częściej, odwołując się do historii staro- i nowotestamentowych, tworzy poeta apokryficzne opowieści o Stwórcy albo Chrystusie

²⁰ Tenże, *Miliard kilowatów. Śpiew Adamów i Ew* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 161.

²¹ J. Miernowski, *Bóg-Nicość. Teologie negatywne u progu czasów nowożytnych*, tłum. M. Abramowicz, Warszawa 2002, s. 15.

²² Tamże, s. 16.

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ A. Wat, *** [*Tęj znów nocy...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 337.

²⁵ Zob. M. Łukaszyk-Piekara, [*Tęj znów nocy, dobrze po północy...*] *Aleksandra Wata* [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa

najzupełniej ludzkim: cierpiącym, upodlonym, wątpiącym lub też: mściwym, okrutnym, skłonnym do przemocy. Czytamy o tym, jak „drży z zimna i samotności jeden Bóg o spuchniętym wodnistym ciele”²⁶. Można w tym widzieć – jak to zwykle się czyni – poetycką, blasfemiczną prowokację, opartą na zamiśle szokowania czytelników, których wyobraźnię ograniczają ramy tradycji religijnych, a więc walkę z Bogiem takim, jaki jest On przez te tradycje rozumiany. Warto przy tym dostrzec, że „boscy” bohaterowie liryczni to w tej twórczości aktorzy odgrywający role albo wręcz przedmioty sceniczne – maski, kostiumy i rekwizyty. Bóg osobowy jest kreowany na obraz człowieka, a więc celowo wtórny, prowizoryczny, fałszywy. Niekiedy porusza się i wypowiada z przesadną teatralizacją – jak w znanym wierszu *Wielkanoc*, w arcyironicznym skrócie banalizującym historię zbawienia, przekładającym ją na przedstawienie ulicznego teatru. Mesjasz to w nim „starozakonny staruszek”, który

w cylindrze na głowie
jedzie z synagogi
kiwa się, mówi do siebie:
królem jestem, królem jestem, jestem królem.
[...]

Wtem Jahwe wyciągnął rękę
zdarł jemu z głowy cylinder
nasadził ciernistą koronę.
Zaczem karetą dwukonną
staruszek starozakonny
wjechał prosto do nieba²⁷.

Podobny zabieg stosuje pisarz w krótkiej prozie poetyckiej pod tytułem *W Lasku Bulońskim*, której bohaterem jest Jahwe – impulsywny, zmysłowy, zwyczajny – przechadzający się po tytułowym parku jak po rajskim ogrodzie i na widok „nagiej pary meteków splecionej w ciepłym strumieniu snu” nakrywający „wstydlive oczy kruchą dłonią, różu

1999, s. 134. Por. T. Żukowski, *Dwa wyobrażenia śmierci w „Trzech sonetach” Aleksandra Wata* [w:] *Szkice o poezji...*, s. 96.

²⁶ A. Wat, *JA z jednej...*, s. 126.

²⁷ Tenże, *Wielkanoc* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 204–205.

trawioną światłem”²⁸. Także w najsłynniejszym i najczęściej interpretowanym wierszu „chrystologicznym” Wata, który rozpoczyna się od incipitu: „Długo bronilem się przed Tobą...”²⁹ i do którego przyjdzie jeszcze wrócić, usłyszeć można emfaticzną deklamację człowieka, który wczuwa się w cierpiącego Jezusa i wygłasza monolog skierowany do Boga Ojca, ale cud wcielenia, a zwłaszcza zmartwychwstania pozostaje dla niego nieprzeniknioną tajemnicą, jakiej jego ludzka wyobraźnia nie może osiągnąć – skutkiem czego albo pogrąża się w ciemności, albo przeciwnie – w tandetnej feerii barw i kształtów, uderzających swoją przyziemnością. Tak dzieje się w Watowskiej wizji *Sądu Ostatecznego*, który sprawuje nienazwany imieniem „On” i „Jego Matka”. Przedstawionej w wierszu paruzji towarzyszą wprawdzie znaki na niebie i ziemi, ale wszystko okazuje się jedynie próbą i rozbija o groteskowe, pozbawione powagi zakończenie:

Wody wystąpiły i cofnęły się
 Gwiazdy zapalały się i gasły
 Zwierzęta wyjrzały ze swoich borów – lasów
 Nawet zmarli pustelnicy wygrzebali się z jaskiń
 A księżyc był po dawnemu pomarszczony i brudny
 I był dzień i była noc
 Jedna latarnia gdzieś się tam jeszcze na świecie świeciła

w knajpie, gdzie nad pustym kieliszkiem zapomniany zasnął jeden jak palec
 pijaczyna.

I były jeszcze inne dni i noce
 o których nikt nic nie pamięta bo wszyscy byli zamroczeni

²⁸ Tenże, *W Łasku Bulońskim* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 304.

²⁹ Tenże, *** [*Długo bronilem się przed Tobą...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 261–262. Na temat tego wiersza zob. na przykład: A. Micińska, „*Długo bronilem się przed Tobą...*” (*Elementy do portretu Aleksandra Wata*), „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 13, s. 4; K. Brakoniecki, *Światłość w ciemności. O wierszach Aleksandra Wata*, „Poezja” 1982, nr 10, s. 18; J. Borowski, *Męczennik własnej konwersji – świadectwo porażonej wiary (o doświadczeniach sacrum w poezji Aleksandra Wata)*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 1, s. 24; tenże, „*Między bluźniercą a wyznawcą. Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*”, Lublin 1998, s. 209–212; M. Walczak, „*Uciekałem przed Tobą w popłochu. Lieberta i Wata poetyckie świadectwa dialogu z Nieskończonym*”, „Polonistyka” 1992, nr 7–8, s. 430–437; J. Olejniczak, *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*, Katowice 1999, s. 121; S.J. Żurek, *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Lublin 2004, s. 46.

aż o godzinie szóstej rano minut szesnaście
ptaszek zwany czyżyk usiadł Mu na ramieniu

i zatrąbił na małej blaszanej trąbce
którą dostał na św. Mikołaja
zapraszając wszystkich obecnych na Sąd Ostateczny³⁰.

Obok wierszy, w których Bóg, Chrystus i Matka Boska ulegają uczłowieczeniu i teatralizacji, znajdują się takie, w których dochodzi do ich uprzedmiotowienia (w postaci dzieła sztuki albo na przykład kamienia) i estetyzacji. Obraz lub rzeźba może pełnić funkcję ikony, a kamień nasyconego boskością symbolu, ale na takie ich postrzeganie będzie miejsce na drugim etapie apofazy. W pierwszym uwidacznia się powierzchowność i materialność rzeczy. Jeden z utworów, w których odnosi się Wat do swego nawrócenia, zaczyna się od takiego wyznania:

Ja Boga się wyparłem oraz jego Syna
i Matkę Bożą czciłem tylko Pier Francesca,
i Wszystko było mi – Niczyją Kpiną,
i było Wszystko – Koszmar & Groteska³¹.

Widać tutaj, że autor oddziela artystyczną reprezentację boskości od boskości prawdziwej, do której człowiek nie ma przystępu (powtarza się w tym wierszu zwrot: „nie widzę Cię, nie słyszę”³²). Neguje pisarz swoje własne, młodzieńcze, groteskowe i lucyferyczne imaginacje na temat Boga – traktując je jednak jako punkt odniesienia. W tym kontekście ciekawy jest także liryczny monolog Michała Anioła, składającego do grobu swoją „ostatnią Pietę”³³, łamiącego dłuto i milknącego („Bo ja nie jestem Boży / ale człowieczy – robak”). Wyływa z niego przekonanie, że wytwór artystyczny, choćby najwybitniejszy, pozostaje tylko próchniejącą materią, obrazem ludzkiej natury Jezusa, radykalnie oddzielonej od jego boskości. Każdy ziemski wizerunek Boga to tani konterfekt, figurka z „pracowni światełków oliwnych”³⁴. Nie spo-

³⁰ A. Wat, *Sąd Ostateczny* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 266–267.

³¹ Tenże, *** [*Ja Boga się wyparłem...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 318.

³² Tamże, s. 319.

³³ A. Wat, *Przed ostatnią Pietą Michała Anioła* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 243.

³⁴ Tenże, *Pieśni Wędrowca* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 276.

sób przedstawić Go adekwatnie – można więc czynić to na wszelkie sposoby, ponieważ żaden nie będzie lepszy ani gorszy od innych. Taka świadomość otwiera dopiero na kolejny etap apofatycznego mówienia o Bogu – pozwala uszlachetnić własne spojrzenie na to, co widzialne, i posługiwać się „znakami podobnymi”: symbolami.

Znaki analogii (oko i ręka, kamień, Jezus)

Jakkolwiek apofatycy uważają wszystkie uczynione ludzką ręką znaki za nieodpowiednie do wyrażenia rzeczywistości ostatecznej, to jednocześnie całą rzeczywistość doczesną traktują jako odbicie tamtej. Jak zauważa Edyta Stein w swoich rozważaniach nad myślą Areopagity: „Bóg jest prateologiem [*Ur-Theologe*]. Jego teologię symboliczną stanowi całość stworzenia”³⁵. We wszystkim można dostrzec Boga, o ile pamięta się, że zasadniczą cechą Jego obrazu jest nieoczywistość, niepełność, nieprzekraczalność dystansu wobec źródła – który to dystans w trakcie rozwoju ludzkości zdaje się ciągle powiększać. Nawet (a raczej: zwłaszcza) „śmierć Boga” staje się w tych warunkach symbolem Jego istnienia. Komentując myśl apofatyczną św. Tomasza z Akwinu, który postulował „drogę odrzucania” pojęć na drodze do poznania teologicznego, i uznając za jego kontynuatora jednego z mistrzów nowoczesnej hermeneutyki, pisze badacz, że:

Paradoksalnie jednak śmierć Boga to nie nowość dla chrześcijańskiego mitu; to raczej wydarzenie konstytutywne. Kiedy umiera chrześcijaństwo, wtedy dopiero rodzi się ono do swej postaci właściwej – te idee propaguje [...] Gianni Vattimo. Próbuje formułować wiarę religijną w epoce ponowoczesnej na gruzach religijnej wyobraźni. Dysponuje już tylko jednym obrazem, jedną metaforą, która zachowała swą siłę wyrazu: śmierć rodząca życie, śmierć jako brama życia, śmierć, która nie potrafi powstrzymać przemożnej siły życia. Oto wiara religijna w czasach niewiary³⁶.

W poezji Wata, obok obrazoburczego wykpiwania prowizoryczności ustalonych symboli religijnych, widoczna jest skłonność do postrzegania

³⁵ E. Stein (św. Teresa Benedykta od Krzyża), *Drogi poznania Boga. Studium o Dionizym Areopagicie i przekład jego dzieł*, tłum. G. Sowinski, Kraków 2006, s. 94.

³⁶ T. Bartoś, *Koniec prawdy absolutnej. Tomasz z Akwinu w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 127–128.

świętości jako rozproszonej w całej rzeczywistości – nieuchwytniej, ale stanowiącej pierwiastek życia (i to: życia wiecznego) w świecie materialnym i świecie literackim. Taką świętość można jedynie zasugerować, zasygnalizować jej obecność – co najlepiej czynią nasycone znaczeniami symbole, pełniące rolę zaślony, ale i reprezentacji – jaką w tradycji prawosławnej przypisuje się ikonie zdolnej oddawać „apofatyczny charakter Boga, prawdę o Jego niepoznawalności”³⁷, a zarazem będącej czymś namacalnym, dostrzegalnym – i pięknym, oddziałującym na zmysły. Ikony są, jak wiadomo, schematyczne – umieszczone na nich przedstawienia postaci nie opierają się na podobieństwie do ludzi, ale na znaczącej, konwencjonalnej kompozycji traktowanych jako mistyczne symbole części ciała i barw. Jednym z najważniejszych elementów ikony są oczywiście oczy i ręce – występujące często w Biblii jako antropomorfizmy określające przymioty Boga i wyjątkowo ważne również w twórczości lirycznej autora *Poematu bukolicznego*³⁸.

Motyw boskiego oka wyeksponowany zostaje w jednym z obscenicznych ustępów *Piecyka*, w którym „Oko się wzdyma i pęka sącząc spermę i piękne błękitne anonse”³⁹, a potem także w postaci sławnego „policjanta o oku buldoga”⁴⁰, w wierszu rozpoznanym jako niezbyt starannie zakamuflowany paszkwil na Boga⁴¹. Motyw boskiej ręki najbardziej wyrazisty jest w czwartej z *Pieśni Wędrowca*. Obecna tam „Ręka Mściwa” to, jak objaśnia autor w przypisie, jedno z tradycyjnych żydowskich określeń Jehowy, „nie dość dokładny przekład z hebrajskiego *bejod hazoko*, zawierającego w sobie pojęcie mocy i przemocy,

37 T. Obolevitch, *Filozofia rosyjskiego renesansu patrystycznego*, Kraków 2014, s. 204.

38 O symbolice oka i ręki na ikonach pisze w swoich klasycznych tekstach Paweł Florenski. Zob. P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum., oprac. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, zwł. s. 80–85. Motyw oka jest również centralny dla apofatycznej poetyki Paula Celana.

39 A. Wat, *JA z jednej...*, s. 138.

40 Tenże, *Policjant* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 162.

41 Zob. na przykład: T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, tłum. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 116; A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 107–108; S.J. Żurek, *Synowie księżycy...*, s. 33–34. Sławomir Jacek Żurek dostrzega w tym koncepcie także związek z „trzecim okiem” jako „terminem kabalistycznym, określającym instrument, za pomocą którego mistyk odkrywa wewnętrzne sensy symbolicznych opisów”. Tamże, s. 33.

ale zapewne i pomsty⁴² – przy czym pierwszy raz w takim kontekście „znak mego Boga, ręka Jahwy” pojawia się w wierszu poświęconym Zagładzie⁴³. Interesująca jest charakterystyczna dla Wata dwuznaczność tych symboli – które w odniesieniu do Boga w końcu rozplývają się w wieloznaczności i przechodzą w *quasi*-mistyczną nicość (puenta jednego z najbardziej negacyjnych wierszy, o którym będzie jeszcze mowa, brzmi: „Oko nie widzi. Ręka nie karze”⁴⁴). Jako symbole opresji, zniewolenia i okrutnej władzy zdają się w końcu odnosić raczej do demonów komunizmu, o którym pisarz często mówił, stosując kategorie religijne. Bóg stworzył świat i jest w nim nieuchwytnie obecny. Góry to

[...] pachółkowie, kiedy czekają na znak Mistrza.
 Jako groźbę wiekiutą ustanowiła je Ręka Mściwa
 ponad kretem i krzewem, nad niespokojną mrówką, nad młodym rodzajem
 ludzkim,
 rodem młodym, wydzielającym klej pracy...⁴⁵

Współczesna przemoc jest jednak raczej wynalazkiem człowieka-boga. W „policjancie o oku buldoga” zobaczyć można cień Stalina, który

zachmurzył się groźnie brwiami
 wargi rozwalił gwizdawką –
 brzęczy mu pierś orderami
 w rękach dzwonią kajdanki.

rozłożył się w jamach Europy
 rozstawił sidła na sidłach
 i patrzy z każdego rogu
 w sieć ulic w miast pajęczydła.

to on był! co śmigłą gumą
 świat do obrotu podcinał
 nad światem nieba pergamin
 jak rolkę praw swych rozwinął.

⁴² A. Wat, *Kilka objaśnień do Pieśni Wędrowca* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 285. Na temat tego wiersza pisałam szerzej w tekście *Ręki Mściwej groźba wiekiuta* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2017.

⁴³ A. Wat, *** [Gdy doprowadzam do precyzji...] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 365.

⁴⁴ Tenże, *** [Tu nie istnieje przestrzeń ni wola...] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 184.

⁴⁵ Tenże, *Pieśni Wędrowca...*, s. 276.

przypiął słońce jak medal
do pustej stronicy praw tych
w dzień pokazuje medal
w nocy gwiazd paragrafy.
on to od lądu morze
oddzielił skinieniem wróżki
ryby kieruje w morze
niby na jezdnię dorożki.

oddzielił światło od mroku
by widzieć jasno i naraz
kogo ma karać mrokiem
kogo ma światłem karać.

uwięził na pasku zodiaku
moc lwa miłość panny i wagę
i syna własnego na krzyżu
rozpiął za prawa zniewagę.

– jakże mam mówić gdy usta miażdżył
że śmiał mu rzec co izajasz.
tak nas przez wieki nakazem chłostał:
milcz czy się najesz czy się nie najesz

lecz ja wiecznie głodny rzeknę po prostu
com widział w duchu, choćby mnie okuł:
że bliski dzień gdy zniknie jak krosta
policjant z góry policjant z rogu⁴⁶.

Wątek ukrzyżowanego syna nie unieważnia tego skojarzenia. Autor *Bezrobotnego Lucyfera* nierzadko opisuje ludzkie dzieje przez śmiałe zestawienia z historiami biblijnymi – być może, nie będzie więc nadużyciem dostrzeżenie w tym wierszu właśnie obrazu władzy totalitarnej, okrutnej dla własnego narodu, roszczącej sobie prawo do boskiej wszechwładzy, bezlitosnej, i jako taka – budzącej lęk. Podobnie antropomorfizuje i hiperbolizuje Wat niewiadomą siłę w takiej strofie, mówiącej o „jego wieku”:

I czyjaś ręka, zda się niczyja,
wbiła w łeb mój na niebie ćwiek.

⁴⁶ Tenże, *Policjant...*, s. 162–163.

I pękając buchnęła ma gruba szyja
i pożarem zalała wiek⁴⁷.

Ludzkość jest przecież – w jakiejś mierze – odzwierciedleniem Boga, ale, jak zdaje się wierzyć Wat, coraz bardziej się od Niego oddala, coraz bardziej degraduje – co przypomina o wspólnej dla neoplatonizmu i kabały żydowskiej koncepcji stworzenia jako emanacji oraz związanej z nią hierarchizacji istnienia. Zgodnie z kabalistycznymi ideami mesjańskimi w najniższej, najcięższej materii ocalały iskry świętości, których zbieranie i łączenie pozwoli dokonać dzieła zbawienia⁴⁸. Do takiej materii należą z pewnością kamienie, w których niedostrzegalnym wnętrzu wyobraźnia poetycka Wata umieszcza Boga. W znanym fragmencie *Pieśni Wędrowca*, odwołując się przy tym do ułomnych oczu ludzkiej mowy – a więc niedoskonałości w poznawaniu i nazywaniu, pisze poeta tak:

W ich świecie wewnętrznym ubogo, jak to ubogo nazwiemy wyklutymi oczami
naszej mowy. Ale wszystko tam znaczące i czyste, wszystko tam wszystkim.
Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni. Także – w ich snach⁴⁹.

Najważniejszym – i specyficznie apofatycznym – symbolem Boga jest u Wata Jezus, z którym pisarz mocno się identyfikował (wiadomo, ile znaczyła dla niego lektura *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza à Kempis). Autor *Ciemnego świecidla*, który w poświęconym biblijnej Dalili wierszu umieścił – jej przypisaną – deklarację: „mój Bóg, Bóg / monofizytów”⁵⁰, nie mógł pogodzić się z chrześcijańską doktryną o podwójnej naturze Jezusa – fascynował Go on swoim granicznym z boskością, a więc doprowadzonym do skrajności człowieczeństwem. Nie wynikało to, jak się wydaje, ani z przywiązania do tradycyjnego judaizmu, ani ze słabości wiary, ale z faktu, że zachowywał poeta, nawet jeśli nie uświadamiał sobie tego w ten sposób, postawę konsekwentnie apofatyczną.

47 Tenże, *Wieś* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 160. Warto pamiętać, że w jednym z nielicznych tekstów Wata poświęconych drugiej wojnie światowej Bóg milczy, a tym, kto wysłuchuje ludzi i działa, jest „dobra niemiecka śmierć”. Tenże, *Rapsod o dwóch Niemcach* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 171.

48 Zob. na ten temat na przykład M.-A. Ouaknin, *Tajemnice kabały*, tłum. K. Pruska, K. Pruski, Warszawa 2006, s. 196–199.

49 A. Wat, *Pieśni Wędrowca...*, s. 273.

50 Tenże, *Przypisy do Księgi Starego Testamentu* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 379.

Jak wykazuje Piotr Sikora, pełnią objawienia – w perspektywie apofatyizmu – był nie żyjący, ale umierający Jezus: „Pełnia ta jest związana ze znikaniem empirycznej, uchwytnej egzystencji, przemianą charakteru jego obecności”⁵¹. Jako człowiek był On symbolem, który przez śmierć zanegował samego siebie – i w chwili śmierci przeszedł całkowicie na stronę boskości, a więc tego, co niepojęte i o czym mówić można już tylko w kategoriach negatywnych. Wszelkie symbolizacje są stopniami na drodze duchowej – i wszystkie trzeba w końcu porzucić, uznając ich tymczasowość oraz prowizoryczność, na rzecz ostatecznej negacji, nicości – przyznając, że język dyskursu religijnego się wyczerpał⁵². Tak czyni Wat we wspomnianym już wierszu o Chrystusie cierpiącym, którego poznajemy w pełni ludzkiego cierpienia, a który w końcu, jak pisali ewangelisti, wykrzykuje: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” – i milknie. Podmiotowość utworu jest tu zresztą płynna – równie dobrze możemy uznać go za monolog człowieka, którego utożsamić trzeba z cierpiącym i wąpiącym poetą, a który wzbraniał się przed Bogiem, by wreszcie w Niego uwierzyć i – zgodnie z logiką apofazy – przerwać potok mowy, zamilknąć, prawdę bowiem odnaleźć można ostatecznie tylko w milczeniu. Całość tego wczesnego, pisanego w kwietniu 1943 roku utworu brzmi tak:

Długo broniłem się przed Tobą
 długo nie chciałem Ciebie poznać
 długo przed Tobą umykałem
 w zaułki ślepe
 w absynt poezji
 i w zapal walki
 i w zgiełk jarmarku,
 gdzie antreprenier z somnambuliczką
 wyczarowują
 raj utracony.

Gdy mnie dopadłeś i znieńcka
 na pal mnie wbiłeś!
 Między łotrami mnie powiesiłeś!

⁵¹ P. Sikora, *Logos niepojęty. Teza: „Jezus Chrystus jako pełnia objawienia” w perspektywie teologii apofatycznej. Analiza filozoficzna*, Kraków 2010, s. 204.

⁵² Por. tenże, *Wiara przekraczająca zrozumienie. Odpowiedź moim krytykom*, „Pressje” 2012, teka 29, s. 246–253.

Potem wbijałeś mi gwoździe w czoło
 w ręce i nogi!
 Bok mi przebiłeś włócznią
 odjętą żołnierzowi!
 I napiłeś mnie piołunem
 i octem!
 Gdy napisałeś: król żydowski,
 to z głowy zdjąłeś
 koronę z cierni
 i rozkrwawiłeś moje czoło.
 Noc wtedy była, trzęsienie ziemi.

Wtedy przejrzałem
 wtedy poznałem
 Eli krzyknąłem
 lamma sabahtani⁵³.

Podobna, podwójna tożsamość podmiotu – i podobne przejście od wyrazistej, barwnej narracji do negacji – występuje w wierszu *Przed ostatnią Pietą Michała Anioła*, również już wspomnianym i także wartym przytoczenia w całości:

Ja jestem Twoim ojcem,
 bo ja Cię do grobu składam.

Ostatnie to dzieło rąk mych.
 Dłuto połamię
 pędzel utopię.
 Bo Ciebie do grobu składam,
 Synu mój, Synu.
 I to jest wszystko.
 Dalej jest noc.
 Nic.

Wszystko, co przecierpiałeś,
 i ja przecierpiałem z Tobą.
 Ale cierpiałem dłużej
 i nie przestaję cierpieć.

Wszystko, co przemyślałeś
 i ja przemyślałem z Tobą.

53 A. Wat, *** [*Długo bronilem się przed Tobą...*]..., s. 261–263.

Teraz dłuto połamię
 pędzel utopię zdradziecki
 kaptur założę zakonny

i będę milczał.
 Ale cierpiałem dłużej
 ale cierpiałem gorzej.

Bo ja nie jestem Boży
 ale człowieczy – robak.

Bo mnie mój Ojciec opuścił
 nie wczoraj
 – ale od zawsze.

Bo mnie jaka czeka nagroda
 – prócz Gehenny ogniowej?

Nicość
 może
 Morze milczenia⁵⁴.

Dosłowność i sugestywność mistrzowskiej sztuki okazuje się bałwochwaltstwem – kultem fałszywego Boga, podobnie jak wiara w Chrystusa objawiającego się po zmartwychwstaniu w ludzkiej postaci. W przyjętej przez Wata perspektywie Jezus w chwili śmierci przechodzi na stronę transcendencji – a więc znika i cichnie, niedostępny zmysłom – odtąd nie można już orzec o Nim niczego pewnego. W jednym z utworów poeta przeznaczy „Ukrzyżowanemu noc”⁵⁵. To, co pozostawia On po sobie, to znak krzyża, znak cierpienia – „rany Człowiecze”, które „się zaiste nie goją. Nigdy. / Poza tym jest milczenie”⁵⁶. Ostatnie zdanie – wskazujące na dojście do granicy poznania i wypowiedzenia, sankcjonujące zamysł porzucania pojęć – powtórzy poeta dokładnie w innym wierszu pasyjnym, w którym przypomni także o tym, że cierpienie jest najlepszą drogą do Jezusa, a śmierć – jedyną, choć nie wiadomo, jak się kończącą, drogą do Boga. W modlitewnym rytmie, wzmocnionym rzadkimi w tej twórczości rymami, pisze Wat tak:

Umył ręce i włóczył
 bez zmrużenia powiek

54 Tenże, *Przed ostatnią Pietą Michała Anioła...*, s. 243–244.

55 Tenże, *** [*Wiersz nieznanego...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 165.

56 Tenże, *** [*W Wielki Piątek...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 435.

przebił Mu bok.
I rzekł:
Oto Człowiek.

Ta rzecz się powtarza od wieków wieku
i mówi ona głośniej
od wszystkich głosów
ziemi i nieba
o człowieku.

Poza tym jest milczenie.
Dobrze, że czeka
na każdym rozdrożu
na zdrożonego
człowieka⁵⁷.

Warto przy tym wskazać na pewną notatkę z *Moralioń* świadczącą o tym, że rymowane wiersze łączył poeta ściśle z liryką sakralną – i traktował jako odzwierciedlenie związków między ludźmi a Bogiem:

Rymy wprowadziła poezja średniowieczna. *Dies Irae. Stabat Mater*. Rymy wstrząsały, zbieżność końcowych zgłosek ewokowała inną finalną zbieżność – losów ziemskich z wyrokami boskimi. Nieporozumieniem było stosowanie rymów do tematów świeckich, empirycznych, racjonalnych!...⁵⁸

Znaki negacji (nic, noc)

Droga uwznioślenia języka prowadzi od jednej nicości (niewiary, nieświadomości, odrzucenia Boga) do drugiej (zrozumienia niepojętości Boga i dążenia do pełni negacji), co wyraża się w dwuwierszu: „Dawnoż to było, gdy stałem pomiędzy nicością a krzyżem, / dzisiaj spod krzyża i z krzyża wołam już tylko nicości!”⁵⁹. Zagłębienie się w nic jest kolejnym, trzecim stadium apofatycznego (samo)poznania, które jednak nie przebiega prostą ścieżką, gdyż po jego osiągnięciu trzeba ciągle wracać

57 Tenże, *** [*Umył ręce i włóczył...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 213.

58 Tenże, *Moralia* [w:] tegoż, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutowski, Warszawa 1990, s. 53 [wyróżnienie – E.G.].

59 Tenże, *** [*Czemu mnie z trumny wyciągasz...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 182.

na wcześniejsze etapy w pewnego rodzaju kole hermeneutycznym – niejako tracić i na nowo zyskiwać świadomość. Dlatego, choć droga twórcza Wata jest z pewnością świadectwem rozwoju duchowego, to poszczególne, wymienione już tutaj i oczekujące jeszcze na wskazanie motywy pojawiają się w różnych jej okresach. Nicość jest elementem ostatecznym, ale także centralnym – i źródłowym. Znowu pierwszych przejawów jej intensywnej obecności w dziele poety szukać trzeba w pierwszym poemacie Wata, w którym objawiają się zaczątkowo wszystkie jej atrybuty, które nie są już nią (istoty nicości, jak i Boga wyobrazić sobie ani nazwać nie sposób) – ale jej przejawami, odzwierciedleniem w tym, co wyobrażalne, przy czym jest to raczej ciemny (jak „ciemne świedidło” poezji) odbłask niż jasne, wyraźne odbicie. Przestrzeń nicości stanowi ciemność, porę – noc, brzmienie – milczenie, barwę – czerń, stan zaś, w którym człowiek się jej oddaje – sen, najbliższy śmierci. Pisze Wat, trywializując, że „Noc milczała czasem tylko mruczając jak krowa”⁶⁰, a dalej, mnożąc przeczenia:

Nie wiem co czynić z nocą? Dzień mija jak perły, jak muszle barwne osypuje się jego smak. Fioletowe flety złożą go w ewangeliczny grobowiec znużonych. A noc? i gdy niemasz pantakle przeciwko grozom nocy? Co czynić z nocą która trapi pierś. Czy rybą skoczyć oknem i skwiecić mózg pięknie brukiem. Co? Powiedzcie. Noce są wieczne i nigdy nigdy nie mijają⁶¹.

Charakterystyczne zrównanie nicości i wieczności, niczego i wszystkiego, powróci echem w *Poemacie bukolicznym*, w którym stworzenie świata narrator określa i uzasadnia następująco: „Co rozpoczęło się? Wszystko wszystko wszystko. Nasza kochana ucieczka od nic nic nic”⁶². „Wszystko” to w tej optyce rzeczy i istoty stworzone – cała zróżnicowana, podzielona oraz nietrwała materia żywa i nieożywiona. Różni się ona radykalnie od Boga, który był na początku – jeden i niepodzielny. Jego istotę charakteryzuje czysta czerń – i właściwie tożsame z nią czyste światło. To wraz z człowiekiem pojawiły się barwy – z pierwszym morderstwem, kiedy Kain zabił Abła i przelał krew. Jak czytamy w apokryficznym monologu:

⁶⁰ Tenże, *JA z jednej...*, s. 120.

⁶¹ Tamże, s. 121.

⁶² A. Wat, *Poemat bukoliczny [w:] tegoż, Poezje zebrane...*, s. 398.

Czerwieni nie było przed zabójstwem mego brata Abła. Owszem, dużo światła. I dużo ciemności. Jeszcze nie skończyły się, odseparowały do końca. Choć były na wodach i w wodzie, ale nie zmieszane z nią substancjonalnie. Każde bytujące swoim własnym bytem, nie zmieszane nie odseparowane. Tylko woda i lęk. Żeby bodaj kupka błota, mysz, bylinka, echo. Nic⁶³.

Wyrażona w wierszu *Na wystawie Odilon Redona* tęsknota Wata do niemożliwej syntezy, „czystej czerni”, to tęsknota za rzeczywistością sprzed upadku człowieka – i do rzeczywistości przyszłej, mesjańskiej, którą ludzkość ma nadzieję osiągnąć za sprawą przelanej znów krwi:

Czerniom się przyjrzyj Redona
Cierniom się przyjrzyj Rembrandta.

Dałbym sobie krwi utoczyć
kwartę
czerwonej
najczerwieńszej
krwi kwartę
utoczyć
żeby osiągnąć syntezę:
czystą
czarną
czerń...⁶⁴

Podobną antynomię, absolutyzując nicość, wypowiada poeta poprzez *Głos drugi w Wierszach somatycznych*:

Tymczasem
nicość jest z nami nicość za nami nicość wokoło i w nas
wielość nicości.
A to co nazywamy ruchem dzianiem się życiem
to przerwy między nicościami, wieloma nicościami, czyżby tożsamemi?⁶⁵

Do owej niedającej się osiągnąć w widzialnym ludzkim świecie syntezy sięga twórca poetyckim gestem, konstruując paradoksalne *Ciemne światło* – promieniującą ciemność, dającą się utożsamiać z Bogiem kabalistów, który najpierw ograniczył się do punktu, stworzył nic – by następnie

⁶³ Tamże, s. 387.

⁶⁴ A. Wat, *Na wystawie Odilon Redona* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 218–219.

⁶⁵ Tenże, *Wiersze somatyczne* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 238.

wyemanować z siebie wszystko⁶⁶. Słynny wiersz pod tym tytułem mówi o opresyjnym systemie stworzonym przez człowieka – o mieście platońskim, z którego wyrugowano poetów (a to w poezji, zdaniem Wata, szczególnie uaktywnia się irracjonalny pierwiastek *sacrum*)⁶⁷. Marian Stala przypomina, że „Platon jest tu, jak łatwo przewidzieć, czytany poprzez pryzmat xx-wiecznego doświadczenia społeczeństwa totalitarnego”, cały zaś wiersz wiąże się z „pytaniem o uzasadnienie egzystencji pogrążonej w bólu, a będącej udziałem milionów ludzi xx wieku”⁶⁸. Specyfika duchowych doświadczeń Wata polega istotnie na tym, że nieustannie przysłaniają je doświadczenia egzystencjalne czy wręcz historyczne. Nawet symbole, które potencjalnie odsyłają do doświadczeń mistycznych, nie są nigdy wolne od pamięci o zewnętrznej rzeczywistości, skażonej zadawanym i przeżywanym cierpieniem. Wataowska „noc ciemna” to noc, w której słycać krzyki więźniów Łubianki. Kiedy poeta pyta, za Nietzschem, „Co mówi noc?” – i odpowiada, że „Nic / nie mówi”, to dlatego że ulega ona, upersonifikowana, przemocy – nie może mówić, ale krzyczy:

[...] Noc
ma usta
zagipsowane.

⁶⁶ W kontekście rozmaitych wątków kabalistycznych umieszcza twórczość Wata Sławomir Jacek Żurek w przywoływanej już książce, w której zestawia autora *Ciemnego świecidła* z Henrykiem Grynbergiem, a także w dość licznych artykułach, spośród których w tym miejscu należy zwrócić uwagę na następujący: „AJIN” *znaczy „NICOŚĆ”. O pewnym motywie kabalistycznym w poezji Aleksandra Wata*, „Scriptores Scholarum” 1995, nr 7, s. 200–204. Niniejszy artykuł uzupełnia jego analizy, stanowiąc próbę wypełnienia pewnego braku, na który w recenzji z *Synów księżycy* zwrócił uwagę Wojciech Ligęza, w komentarzu do stwierdzenia Żurka, że „mistyka żydowska chyba jako jedyna zna określenie dla [...] negatywnego doświadczenia wiary”, upominając się o „przypomnienie chrześcijańskiej teologii apofatycznej bądź teologii negatywnej”. W. Ligęza, *Poezja Wata i Grynberga wobec odzyskanego dziedzictwa*, „Studia Judaica” 2006, nr 1, s. 243. O kabalistycznym *Ejn-Sof* (ukrytej, nieskończonej istocie Boga) pisze, interpretując wiersze Wata, także Michalina Kmiecik, *Lęk przed światem albo o nadziejach płynących z ciemności: przypadek Aleksandra Wata*, „Ruch Literacki” 2014, z. 3.

⁶⁷ A. Wat, *Ciemne świecidło* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 308.

⁶⁸ M. Stala, *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Lublin 2016, s. 57.

[...]

A jednak słyszałem krzyk
w nocy. Każdej. W słynnym
więzieniu na Łubiance
Co za piękne kontralto. Z początku
myślałem, że Anderson Marian
śpiewa spirituals. A to był krzyk
nie na ratunek nawet. W nim
był początek i koniec
tak zespolone że nie ustalić gdzie
koniec kończy się
początek zaczyna. To
krzyczy noc.

To krzyczy noc.
Chociaż ma usta
zagipsowane.
To krzyczy noc. [...]
Noc – ta nie skona.
Noc nie umiera
choć ma usta
zagipsowane⁶⁹.

Spokój mącą dramatyczne wspomnienia. Osiągnięcie upragnionej mistycznej pustki/pełni uniemożliwia natłok myśli – nieustanna praca intelektu, nawyk konstruowania i rozszyfrowywania symboli, dostrzeganych w każdym przedmiocie. Marzenie o uwolnieniu się od nich wyraża taka apostrofa, skierowana do nieczęstego w tej poezji adresata zbiorowego (do wszystkich, co znaczące – a tym samym: do nikogo):

ach, obrazy – symbole symbole symbole
powiedzcie wy mi ach jak pozbyć się symboli?
kiedy opadają sforą
kiedy osaczają
kiedy zapędzają mnie w kąt w róg w punkcik
skąd obrzmiałymi oczyma
wołam w ciemność
aby już zapadła

69 A. Wat, *** [*Co mówi Noc?*...] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 190–191.

najwieczniejsza!
aby się dokonało...⁷⁰

Życie jest dialektyczną grą pomiędzy odruchem gromadzenia symboli i obrazów, nadawania zrozumiałego znaczenia wszystkiemu, co zobaczone, a potrzebą ich porzucenia, uwolnienia się od ciężaru przyziemnego sensu i uzyskania prawdziwej mądrości. Jest także – jak u „mądryego Heideggera”⁷¹ – byciem-ku-śmierci, która będzie upragnionym kresem, ale zupełnie nieznana budzi lęk. Człowiek próbuje uporządkować chaos świata, w którym został porzucony – i zмага się z absurdem swojego istnienia. Bóg jawi się – negatywnie – jako odmowa, milczenie, nic, a oczekiwane połączenie z Nim w nieokreślonej mesjańskiej przyszłości jest, by odwołać się znów do autora *Bycia i czasu*, „*de facto* figurą pewnego przyszłościowego projektu przemiany naszego myślenia w akceptację odmowy jako ostatecznej”⁷². O Bogu pisze Wat w końcu jako o tym, którego nie ma, a raczej: jako o jednym z wielu pojęć, które zostają zane-gowane, usunięte – choć zarazem, jako zapisane, i to w efekownych, ekspresywnych kombinacjach słów, jednak się konstytuują i utrwalają. Taką liryczną ścieżkę denominacji przemierza poeta w *Dytyrambie*, pisząc:

...ani nocy ani Boga
ani piękna ani klątwy
ani twarzy ani ptaka.
Ptaka, który tnie tetraedr nocy, pryzmat z morza, nieba
i z czarnych teraz zboczy nad Marina Grande...
ptaka, który wyleciał z krzykiem z ciepłego gniazda wysoko
stamtąd ze skał Monte Solaro...
Ani księżycy w kwadrze, księżyczka, małego księżyczka, picassow-
skiego oka, które jak zwykle u tego genialnego malarza
umieszczone jest nienaswoim miejscu, a przy tym błyszczący
na pewno ponad stan...
Ani ciepłych czujnych czułych światełek w gajach oliwnych...
Ani „eheu” bogów na zboczach wzgórz, które to bóstwa zdążyły

⁷⁰ Tenże, *** [*I pomyśleć, że ta szczoteczka do zębów...*] [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 367.

⁷¹ Tenże, *Czym jest? Czymże?* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 192. Z Heideggerem Wat polemizuje, wiele jednak czerpiąc z jego myśli, o czym pisze obszernie Marek K. Siwiec, *Egzystencja w obliczu śmierci i ku tajemnicy. Poezja Aleksandra Wata a myśl Sorena Kierkegaarda i Martina Heideggera*, „*Filo-Sofija*” 2003, nr 1.

⁷² K. Tarnowski, *Tropy myślenia religijnego*, Kraków 2009, s. 119.

zdziczeć w długiej, acz bez końca, erze chrześcijańskiej
 cywilizacji...
 Ani trzech prostaków, którzy wracają z szynku podochoceni,
 z przekleństwem i piosnką na ustach...
 Ani córy Dione, która tu właśnie, w tej malej zatoczce, kąpała się
 nie w pianie, jak gadają, ale w zielonowodnych okach nad
 bazaltem dna, które teraz, po nocy, łyśka czarnosrebrnie...
 Ani zapachu winogrodu, który rano dochodził w słońcu roz-
 wieszony w kosmatych festonach a słodki jak zew fujarki...
 Ani płaczu niemowlęcia
 ani jęku kobiety
 ani ręki ani kamienia
 ani śmierci ani głosu⁷³.

W późniejszym o siedem lat wierszu bez tytułu, rozpoczynającym się od słów: „Tu nie istnieje przestrzeń ani wola”, kontynuuje autor tę drogę, przechodząc jednak dynamicznie od negowania pojęć pozytywnych do utwierdzania negacyjnych neologizmów:

tu jest tylko nie-czas, bez-wola
 nie-nic i bez-rzecz – miraż i kamień –
 anty-energia w próżni omamień.

Tu jest tylko tautologicznie
 nigdy i zawsze i bez-ustawicznie.
 Nic nie powstało, nic nie zniszczyje.
 Nic się nie stanie, nic się nie dzieje.

Tu ja nie jestem ja ani nie-ja
 tu nie postanie nigdy nadzieja
 nie ma tu ruchu ani spoczynku
 nie ma odejścia, nie ma ratunku

tu jest tylko bez-chęć i bez-sens
 tu jest tylko bez-głos i bez-deń.
 Nie ma wyroku. Nie ma oskarżeń.
 Oko nie widzi. Ręka nie karze⁷⁴.

73 A. Wat, *Dytyramb* [w:] tegoż, *Poezje zebrane...*, s. 239–240.

74 Tenże, *** [*Tu nie istnieje przestrzeń ni wola...*]..., s. 183–184.

Wat kreuje pustkę absolutną – w której nie ma przestrzeni ani czasu, materii ani energii, powstawania ani niszczenia. Co istotne, równie wiele jak tego rodzaju zewnętrznych wobec człowieka kategorii jest pojęć związanych z ludzką egzystencją. Niejako neutralizują się wzajemnie takie postęпки i stany, które przysparzają czującej jednostce lęku i cierpienia: z jednej strony pojawia się wola, nadzieja, chęć i ruch, a więc działanie, z drugiej – potrzeba ratunku, poczucie bezsensu, oskarżenie i wyrok, odbierający wolność, unicestwiający wszystko, co zdobyć można własną aktywnością. W ostatnim wersie powstrzymana zostaje – siłą sugestywności stworzonej wcześniej wizji – moc boskich atrybutów: śledzącego każdy krok Oka, karzącej Ręki. Wydaje się, że mowa tu raczej o mocach, które przywłaszczył sobie człowiek współczesny. Boga – lub może: heideggerowskiego „ostatniego boga”, jakiego przekraczającego wszelkie przypuszczenia, transcendentnego istnienia – należy dopiero oczekiwać w opustoszałym świecie, dokonując dzieła dalszego oczyszczenia swojego wnętrza.

Doświadczenie zapisane w dziele Wata zestawiano dość chętnie, choć zawsze przyczynkarsko, z doświadczeniami mistyków, takich jak Mistrz Eckhart i św. Jan od Krzyża⁷⁵ lub też, mniej znany, Valentin Weigel⁷⁶ – najbliższy mu może, gdyż twierdzący, co referuje Sergiusz Sterna-Wachowiak, że „odnalezienie Boga, naszej właściwej ojczyzny, następuje przez zagłębienie się w siebie samym, w swojej wewnętrznej duchowości, w duchu, który sam w sobie znajduje się w Bogu i wobec tego, kto ku sobie samemu się zwraca, ten podąża ku Bogu”⁷⁷. Są to, jak uważam, nie tylko interesujące, ale właściwe tropy – choć pamiętać trzeba, że autor *Mojego wieku* mistyczne pojednanie z Najwyższym raczej tylko sobie wyobrażał, a do wiary dochodził – co tak zadziwiało Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – intelektualnie⁷⁸. Należałoby więc mówić raczej o mistycyzowaniu niż rzeczywiście doświadczonym przeżyciu mistycznym, a także o rozproszeniu apofatycznego spojrzenia w nicość – na Nicość boską i ziemskie nic xx wieku.

⁷⁵ D. Czaja, *Noc ciemna. Nihilologia i wiara* [w:] *Nihilizm i nowoczesność...* Por. J.J. Lipski, *Ciemna noc*, „Twórczość” 1963, nr 4.

⁷⁶ S. Sterna-Wachowiak, *Gnothi seauton*, „Przegląd Powszechny” 1988, nr 12, s. 385–397.

⁷⁷ Tamże, s. 390.

⁷⁸ Zob. G. Herling-Grudziński, *Czysta czern* [w:] tegoż, *Wyjścia z milczenia*, oprac. Z. Kudelski, Warszawa 1993, s. 296.

Zakończenie

Aleksander Wat był poetą antytez, sprzeczności, paradoksów. Spojrzenie na religijny wymiar jego twórczości przez filtr zamierzenie paradoksalnej apofazy pozwala dostrzec pewien porządek w tworzonym przez niego rozedrganym, chaotycznym natłoku obrazów, figur i narracji, sprawiających często wrażenie niedokończonych, poniechanych, niweczających własny sens. Logika samozaprzeczenia – rządząca, jak się wydaje, tą poetyką – pozwala ostatecznie uzgodnić szereg tendencji w całość dla tego właśnie spójną, że wewnątrznie skłóconą, dynamiczną, odzwierciedlającą trud poznania świata zewnętrznego (opresyjnego, groźnego, ale i fascynującego) i świata wewnętrznego (zadziwiającego i także budzącego lęk przez obecność elementu inności, tak radykalnie obcej, że, być może, boskiej). Najbardziej dramatycznym przejawem konsekwencji poety w wyborze drogi wątpienia oraz zaprzeczania było – jeśli czytać jego życie jako narrację biograficzną – jej tragiczne zakończenie, akt samobójstwa jako ostatecznej samonegacji. Wykraczając zawsze poza granice języka, poza granice wyrazu, wykroczył on wreszcie poza granice dającego się znieść cierpienia i dającej się zaakceptować niemocy, które uważał zawsze za efekt uzurpującej sobie boską władzę ludzkiej słabości – bo tak chyba rozumiał Wat systemy totalitarne. Do takich wniosków dochodzi się jednak, właśnie odtwarzając drogę twórczą pisarza jako drogę poetyckiego teologizowania, próbując przeniknąć jego rozumienie świętości i samego Boga.

Bóg Wata to Bóg, którego jedynie się przeczuwa – w ciemnym doświadczeniu religijnym – i do którego się tęskni. Proces sublimowania języka poetyckiego, mający do Niego zbliżyć, wiedzie autora *Ciemnego świecidła* od przerysowanych, kpiarskich przedstawień, które są jednak (by posłużyć się terminologią komentarzy do Pseudo-Dionizego) znakami niepodobnymi, same siebie destruującymi poprzez objawienie swojej nieadekwatności – przez znaki podobne, szlachetne analogie i wieloznaczne symbole – aż do ostatecznego stwierdzenia nienazywalności Boga i artykułowania milczenia, nicości. Autor *Ciemnego świecidła* podkreśla przy tym będący znamieniem nowoczesności bezmiar oddalenia – prymat nieobecności, intensywnie odczuwany jako wewnętrzna pustka, która jest wszelako także miejscem do wypełnienia, a więc znakiem nadziei. Swoje przeżycia religijne, opisywane oraz poddawane

w *Moim wieku* gorączkowym autoanalizom, umieszczał pisarz zawsze w „świecie nocnym” i komentował przy pomocy pytań i przeczeń, a nie definitywnych odpowiedzi⁷⁹. Podobnych komentarzy wymagają jego teksty ściśle literackie. Niekończące się (u Wata i w próbach dyskusyjnego, klarownego analizowania jego dzieł) nawarstwianie negacji skontrolować można – a tym samym w jedynej możliwej, gdyż poetyckiej, sposób domknąć – pokrewnym mu, apofatycznym, ale powstałym w innym czasie i naznaczonym niezmaconą pewnością epigramatem Angelusa Silesiusa: „Zaprawdę Bóg jest niczym, a jeśli jest czymś – to tylko we mnie, skoro wybrał mnie dla siebie”⁸⁰.

Bibliografia

- Baranowska M., *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)* [w:] tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Bartoś T., *Koniec prawdy absolutnej. Tomasz z Akwinu w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Bonowicz W., *Poeta* [w:] tegoż, *Polskie znaki*, Wrocław 2010.
- Borowski J., *Męczennik własnej konwersji – świadectwo porażonej wiary (o doświadczeniach sacrum w poezji Aleksandra Wata)*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 1.
- Borowski J., „*Między bluźniercą a wyznawcą*”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998.
- Brakoniecki K., *Światłość w ciemności. O wierszach Aleksandra Wata*, „Poezja” 1982, nr 10.
- Bułhak E., *Krótki wykład filozofii św. Dionizego* [w:] *Dzieła świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum., wstęp E. Bułhak, Kraków 1932.
- Czaja D., *Noc ciemna. Nihilologia i wiara* [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012.

⁷⁹ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, oprac. L. Ciołkoszowa, t. 2, Warszawa 1990, s. 315. Cytat pochodzi z zapisków znalezionych pośmiertnie w papierach Aleksandra Wata i dołączonych do tekstu jego pamiętnika mówionego. W danym fragmencie powtarza się wielokrotnie sformułowanie „nie byłem nawrócony”.

⁸⁰ Cyt. za: L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, tłum. M. Panufnik, Kraków 2012, s. 62.

- Dziadek A., *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- Dziadek A., *Wstęp* [do:] A. Wat, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Florenski P., *Ikostas i inne szkice*, tłum., oprac. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.
- Goczał E., *Ku światłej ciemności. Myśl apofatyczna jako klucz do poezji Aleksandra Wata* [w:] *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Kraków 2018.
- Goczał E., *Ręki Mściwej groźba wiekuista* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2017.
- Herling-Grudziński G., *Czysta czerni* [w:] tegoż, *Wyjścia z milczenia*, oprac. Z. Kudelski, Warszawa 1993.
- Januszkiewicz M., Sokół L., Werner M., *Bez fundamentów. Wprowadzenie do problematyki nihilizmu i nowoczesności* [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012.
- Januszkiewicz M., *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998.
- Kmieciak M., *Lęk przed światem albo o nadziejach płynących z ciemności: przypadek Aleksandra Wata*, „Ruch Literacki” 2014, z. 3.
- Kołąkowski L., *Horror metaphysicus*, tłum. M. Panufnik, Kraków 2012.
- Kunicki W., *Rozsupływanie zawitych przeplotów. Aleksander Wat i Fryderyk Nietzsche* [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, red. W. Kunicki, Poznań 2002.
- Ligęza W., *Poezja Wata i Grynberga wobec odzyskanego dziedzictwa*, „Studia Judaica” 2006, nr 1.
- Lipski J.J., *Ciemna noc*, „Twórczość” 1963, nr 4.
- Łukaszuk-Piekara M., *[Tej znów nocy, dobrze po północy...] Aleksandra Wata* [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Micińska A., „Długo bronilem się przed Tobą...” (*Elementy do portretu Aleksandra Wata*), „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 13.
- Miernowski J., *Bóg-Nicość. Teologie negatywne u progu czasów nowożytnych*, tłum. M. Abramowicz, Warszawa 2002.

- Nietzsche F., *Przedmowa do wydania drugiego* [w:] tegoż, *Wiedza ra-
dosna*, tłum. L. Staff, Warszawa 1911.
- Obolevitch T., *Filozofia rosyjskiego renesansu patrystycznego*, Kraków 2014.
- Olejniczak J., *W-Tajemniczanie – Aleksander Wat*, Katowice 1999.
- Ouaknin M.-A., *Tajemnice kabały*, tłum. K. Pruska, K. Pruski, War-
szawa 2006.
- Sikora P., *Logos niepojęty. Teza: „Jezus Chrystus jako pełnia objawienia”
w perspektywie teologii apofatycznej. Analiza filozoficzna*, Kraków 2010.
- Sikora P., *Wiara przekraczająca zrozumienie. Odpowiedź moim krytykom*,
„Pressje” 2012, teka 29.
- Siwiec M.K., *Egzystencja w obliczu śmierci i ku tajemnicy. Poezja Alek-
sandra Wata a myśl Sorena Kierkegarda i Martina Heideggera*, „Filo-
-Sofija” 2003, nr 1.
- Stala M., *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła* [w:] tegoż, *Chwile
pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Lublin 2016.
- Stein E. (Św. Teresa Benedykta od Krzyża), *Drogi poznania Boga. Stu-
dium o Dionizym Areopagicie i przekład jego dzieł*, tłum. G. Sowinski,
Kraków 2006.
- Sterna-Wachowiak S., *Gnothi seauton*, „Przegląd Powszechny” 1988, nr 12.
- Tarnowski K., *Tropy myślenia religijnego*, Kraków 2009.
- Venclova T., *Aleksander Wat. Obrazoburca*, tłum. J. Goślicki, Kraków 1997.
- Venclova T., *Gnostyczny piecyk Aleksandra Wata*, tłum. J. Zach-Błońska,
„Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- Walczak M., *„Uciekałem przed Tobą w popłochu”. Lieberta i Wata poetyck-
kie świadectwa dialogu z Nieskończonym*, „Polonistyka” 1992, nr 7–8.
- Wat A., *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992.
- Wat A., *Moralia* [w:] tegoż, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutow-
ski, Warszawa 1990.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmo-
wą opatrzył C. Miłosz, oprac. L. Ciołkoszowa, t. 2, Warszawa 1990.
- Żukowski T., *Dwa wyobrażenia śmierci w „Trzech sonetach” Aleksandra
Wata* [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pie-
trych, Warszawa 1999.
- Żurek S.J., „AJIN” znaczy „NICOŚĆ”. *O pewnym motywie kabalistycznym
w poezji Aleksandra Wata*, „Scriptores Scholarum” 1995, nr 7.
- Żurek S.J., *Synowie księżycy. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka
Grynberga w świetle tradycji i teologii żydowskiej*, Lublin 2004.

Magdalena Amroziewicz

UNIwersytet Jagielloński

„Twoje królestwo – to są niepokoje”

Modlitwy Władysława Sebyły

Interesuje mnie Syzyf podczas tego powrotu, podczas tej pauzy.

Albert Camus, *Mit Syzyfa*

Dwa czasy wobec sprzeczności

Bliżej nienazwane przekonanie czy intuicja wiodą mnie ku stwierdzeniu, iż najważniejsze w poezji Władysława Sebyły są momenty kryzysu, rozumianego nie tyle negatywnie, co jako swego rodzaju przewrót, przewartościowanie. Ten kryzys dotyka Boga – Jego obrazu – a manifestuje się pośrednio, przez to, co dostępne wrażliwości człowieka, i z czego buduje on swój most ku transcendencji. Most taki wspiera się na figurach pośredników, którym można nadawać różne imiona. Wśród nich chciałabym wyróżnić tęsknotę, bliskość oraz tęsknotę za bliskością, a także negację, bunt i również tęsknotę, tym razem jednak tę „ciemną”, wynikającą ze sceptycznej niezgody na porządek świata i na takiego Stwórcę, który za niego jest odpowiedzialny.

Dobrze, gdy tak „misterna” typologia wywołuje ironiczny uśmiech – znającym meandryczność poezji Sebyły trudno reagować inaczej. W moich rozważaniach zachowam ją jednak jako oś, wokół której skupi się interpretacja. Kruchy to projekt, natychmiast rodzi się bowiem potrzeba, by podważyć rozrysowany porządek – zaznaczyć jego niewystarczalność, słabość. Istnieje również duże prawdopodobieństwo, że już sam wybór momentów kryzysu podlega nieświadomej relatywizacji (na przykład zbyt arbitralnej decyzji interpretatora lub przecenieniu zwrotów w biografii twórcy), skutkując zawężonym odczytaniem dzieła.

A jednak można, trzeba i warto nie tyle pisać o Sebyle, co Sebyłę na nowo odczytywać. Jego poezja niesie ze sobą pytania aktualne również dla współczesnej wrażliwości. Jej materia jest szczególna, choć przecież charakterystyczna dla poezji odwołującej się do metafizyki – oto twórczość rozgrywająca się w czasie, który pokrywa się z chronologią życia i który jednocześnie, w pewnym „świętecznym” zagęszczeniu, wykracza poza nią. Oczywiście – wyartykułował to Immanuel Kant – czas, podobnie jak przestrzeń, to schemat pojęciowy, który każdy z nas nakłada na zastany świat. Faktem jest również, iż każdy twórca z biegiem lat podlega przemianie, ewolucji artystycznej – i że tę przemianę powinno się obserwować. Dlaczego jednak to właśnie czas miałby być strukturą, w której musiałaby się zmieścić myśl poety? I gdzie wobec takich rygorów należałoby sytuować to, co dzieje się równoległe, co się niejako zaplątuje w czas linearny, przychodząc z innego porządku?

To właśnie poezja, która z premedytacją zanurza się w świat niepoznawalny ani zmysłowo, ani też intelektualnie, może być tą przestrzenią, w której granicach podejmowane są próby oswobodzenia z ograniczającej subiektywności. O Sebyle zaś można myśleć jako o poecie, którego głównym celem było znalezienie języka mogącego złożyć świadectwo z zabłąkania się w nie całkiem ludzkie okolice.

Od czytelnika tej poezji wymaga się zatem myślenia równocześnie o dwóch rodzajach czasu. Pierwszym byłby czas historyczny, w którym są zanurzone życie i twórczość autora, drugim – czas poetycki, który mieści nie tylko wewnętrzny czas danego utworu, ale i wszystko to, co jako nielinearne, nielogiczne i nadprzyrodzone¹ przecina oś życia twórcy, ustanawiając jego myślenie poetyckie². W takiej perspektywie wyraźne staje się to, co najciekawsze, to znaczy – paradoksalne. Naraz kliszowe role, w które chciałoby się, najpewniej właśnie w porządku linearnym, wpisać twórcę, obnażają swoją słabość. Oto bowiem idący z duchem czasu społecznik z Kwadrygi, który sięga tam, gdzie „Wicher płomienie gwiazd po niebie rozmiata”³. Zgadzam się z Katarzyną Gościńską,

¹ Por. A. de Vigny, *Rozważania o prawdzie w sztuce*, tłum. E. Bieńko [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, Warszawa 1975, s. 357–363.

² Zob. H. Vendler, *Poets thinking*, Cambridge 2006.

³ W. Sebyła, *Osiem nokturnów (2)* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wyb. i wstęp H. Michalski, nota biograficzna J. Bandrowska-Wróblewska, Warszawa 1972, s. 68. W celu ułatwienia lektury tekstu wszystkie cytaty z wierszy Sebyły podaję za tym

według której należy zrezygnować z patrzenia na twórczość Sebyły w świetle „ewolucji poezji uspołecznionej w poezję metafizyczną”⁴ na rzecz poszukiwania błyskających w niej drobin sensu, raczej nieskończenie ruchliwych niż zależnych od rygoru chronologii. Podobnie myśleć można o Sebyłowej przestrzeni. Analogicznego dystansu wymaga także kontekst rozmaitych tradycji poetyckich, z których czerpał autor *Spowiedzi szczurołapa*.

Rozróżnienie czasu historycznego oraz czasu poetyckiego pozwala zachować ważne konteksty – realiów epoki oraz faktów z życia twórcy (na przykład kolejność wydawanych zbiorów i charakter każdego z nich) – przy jednoczesnym uszanowaniu innej postaci czasu, która pojawia się w tej poezji w sposób bardziej kapryśny. Nie jest to zatem ezoteryczny gest uwalniania dzieła od chronologii jako takiej, wręcz przeciwnie – to wskazanie pewnej równoległości; zachowanie ramy epoki przy jednoczesnym docenieniu tego, co jako wymykające się opisowi, a równocześnie nadprzyrodzone, skazane jest na metaforę („błysku”, „nici”, „przecięcia”, „błądzenia”).

wydaniem, oznaczając je skrótem PW i podając numer strony. Dodatkowo posługiwałam się innymi zbiorami wierszy Sebyły: *Dialog w ciemności*, red., posł. W. Bonowicz, Wrocław 2012; *Nie wierz moim grzechom*, wstęp Z.J. Peszkowski, wyb. J. Koperski, posł. Z. Jerzyna, nota biograficzna W.R. Szeląg i A. Zygoń, Warszawa 1999; W. Sebyła, *Antologia*, Warszawa 2012.

4 Zob. K. Gościniak, *Nieudana teodycea? Inedita Władysława Sebyły* („Bunt ludzi. Strzępy niescenicznego dramatu. 7 wizji”, „Opowieści o Stalwookim”) jako prolegomena egzystencjalizmu w twórczości poety [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki. Relektury*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016, s. 63–76). Faksymile dokumentu z 1924 roku wydane przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (zbiory Działu Rękopisów, sygnatura 882) jako publikacja towarzysząca wystawie *Władysław Sebyła. Nokturn † 1940*: W. Sebyła, *Bunt ludzi. Strzępy niescenicznego dramatu. 7 wizji*, [Warszawa 2012]. Autorka może zanegować pogląd o takiej ewolucji właśnie dzięki studiom nad najwcześniejszymi pracami Sebyły, w których wymiar metafizyczny jest obecny silniej niż w oficjalnie debiutanckim tomie *Modlitwa*. Powróć do tej myśli na dalszym etapie moich rozważań. Podobny sąd wyrażony został w artykule Doroty Kobylskiej, „W poszukiwaniu słów...” (*Władysława Sebyły sądy o poezji*), „Acta Univeritatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, t. 2, s. 59–71. Wszystkie juvenilia poety zostały przepisane i poprzedzone wstępem przez Zofię Zajęc-Gardelę w publikacji W. Sebyła, *Dzieła młodzieńcze*, Warszawa 2015. Dla ułatwienia przypisy z *Buntu ludzi* podaję za tym właśnie wydaniem.

Przewrotność poezji Sebyły, oparta nie tyle na powtarzalności retorycznych antyfrasz, oksymoronów czy ironii, co na głębokiej kontemplacji sprzeczności, w pierwszym czytaniu może sprawiać wrażenie chaosu, a nawet prowokować sądy o niedoborze kunsztu. Potrzeba wiary w poetę i dobrej woli, by te odczucia przezwyciężyć. Miejscami mgliste, a nawet pozornie sprzeczne utwory, by nie zostać odrzucone, wymagają, być może, innego niż czysto logiczny klucza. Spróbujmy z życzliwą podejrzliwością spojrzeć na zestawienie kilku fragmentów z poematu *Ojciec nasz*. Z części pierwszej:

Ojciec nasz, któryś jest na niebie błękitny i pusty.
Nie święcę twoich imion, nie znam twoich znaków
(PW, s. 111)

Z części trzeciej, środkowej:

Jak cię przywołać? gestem rąk?
modlitwą? klątwą? czy milczeniem?
czy senny zamieszkujesz krąg?
czyś ptakiem, drzewem, czy kamieniem?
(PW, s. 114)

Z części piątej, ostatniej:

O, bezimienny, wiem, że cię nie zgadnę,
bo wszystkie słowa są twoim imieniem.
Z nich narodzony, swym groźnym istnieniem
wdzieraszą się w moje modlitwy nieskładne
(PW, s. 117)

Jak się zachować wobec powyższych słów? Szukam postawy, której przyjęcie nie uczyni z interpretatora ani naprzykrzającego się gościa, ani fałszywego proroka. Można opisywać dzieje pewnej zmiany toczącej się równoległe z rozwojem poematu, pisząc o stopniowych, lecz wyraźnych przeobrażeniach stosunku podmiotu do Ojca. Byłaby to jednak interpretacja zanurzona w czasie, czyniąca z niego jeśli nie bohatera, to niezbywalny składnik (*nomen omen*) procesu zbliżania się do Stwórcy. Na powyższe zestawienie cytatów wołałabym tymczasem popatrzeć z innej, nieco „samowolnej” strony – wyrwać je z kontekstu odmierzanego częściami utworu i zobaczyć, czy takie odczytanie jest prawomocne.

Twórczość Sebyły rozgrywa się – nie wyłączając nawet najbardziej zanurzonych w ówczesnych realiach wierszy społecznych ze zbioru *Modlitwa* – w porządku irracjonalnym. Już same zacytowane powyżej fragmenty *Ojciec nasz* pokazują, iż na pewnym poziomie rozważań poeta wręcz musi zaprzeczać samemu sobie. Nie znaczy to bynajmniej, iż miałby się tą koniecznością usprawiedliwiać. Przeciwnie. Tam, gdzie występują pewne niejasności treściowe – co objawia się również „chaosem” na poziomie formalnym, poetyckim – dzieje się właśnie to najciekawsze; to „kryzysowe”. Tam też spotykają się dwa porządki, jednocześnie wykluczające i przenikające się nawzajem: człowiek i Absolut.

Powyższe rozważania to pokłosie napięcia, jakie rodzi się w zderzeniu niezbywalnej ludzkiej podmiotowości – wraz z towarzyszącymi jej determinantami – z rzeczywistością transhistoryczną, uniwersalną, a być może również (choć to stwierdzenie ustanawia już bardzo silną ontologię) stałą i niezmienną. Zasadne wydaje się otwarcie na pewną jednoczesność, na fuzję – tak jest, przytłaczającą – obecną w umyśle i sercu zwracających się ku Nieskończonemu. Pięć części poematu to jedynie rama.

Zależy mi na ponownym przyjrzeniu się pewnej oczywistości. Według Wiktora Szklowskiego, „aby czynić kamień kamiennym”, poezja powinna się wyemancypować przez sięgnięcie po chwyt udziwnienia, który – za pośrednictwem języka – oczyści rzecz z jej codziennej funkcjonalności, a odbiorcy pozwoli podobnie się nią zdziwić czy zachwycić⁵. U Sebyły inaczej. To właśnie przez zagmatwanie pojęć, za pomocą mglistej dykcji poetyckiej daje on sygnał, iż mamy do czynienia z rzeczywistością niewyrażalną, tajemniczą – a zatem również domagającą się szacunku. Ktoś mógłby powiedzieć, iż rzeczy rosyjskich formalistów, jako powszednie, naprawdę potrzebowały udziwnienia, podczas gdy rzeczywistość, do której odwoływał się Sebyła, jest sama w sobie niedostępna. Zgoda. Zbyt wiele było już jednak prób uczynienia świata pozaziemskiego doskonale dostępnym naszemu poznaniu, by nie pochwałać osobliwości jego opisów.

Większość dotychczasowych rozważań skupia się zatem na poszukiwaniu takiego języka, który mógłby przybliżyć ślad, jaki w poezji

⁵ Zob. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 100.

Sebyła pozostawia spotkanie z rzeczywistością meta-fizyczną. Takie spotkanie to wtargnięcie tego, co przekracza, w to, co jest przekraczane. Jak, dlaczego i kiedy dany ślad jest widoczny u tego akurat twórcy? Jest tak, jakby po „powrocie” ze sfer nieludzkich Sebyła próbował odtworzyć i przyjąć boskie spojrzenie na świat.

Zwykło się zakładać, iż istnienie poza wymiarami czasu i przestrzeni – wolność od nich uznaje się za jeden z atrybutów boskości – konstytuuje harmonię, ład i doskonałość najwznioślejszego ze światów. Przyjmował tak na przykład św. Tomasz, idealną przestrzeń Boga „projektując” jako miejsce statyczne, proste (ściślej: niezłożone) oraz odwiecznie tożsame z samym sobą⁶. Taka harmonia rozgrywa się jednak w granicach tego, co Miłosz nazywał drugą przestrzenią⁷. Natomiast sam poeta, a więc, podążając za Akwinatą, człowiek, jako istota złożona również z niedoskonałej materii, podejmuje dopiero próbę zrozumienia czy też wyobrażenia sobie niedostępnego dla siebie stanu. Podczas tej próby ma on przed sobą, mówiąc w dużym uproszczeniu, dwie drogi – wybór jednej z nich ustanawia jego światopogląd i temperament poetycki. Może podjąć próbę wyobrażenia sobie, a następnie oddania tej doskonałości i ładu w poezji. Albo też mierzyć się z chaosem, zdając z niego sprawę również poprzez formę utworu.

Słowo „harmonia” bynajmniej nie musi świadczyć o większej sprawności artystycznej, a słowo „chaos” mieć wydźwięku pejoratywnego (tego, który w polszczyźnie potocznej posiada funkcję wartościującą). Ponadto „chaos” odsyła do swego macierzystego znaczenia, jakim są greckie wyobrażenia o pierwotnym stanie materii. Jest to wreszcie artykulacja granic naszego poznania – wszak nawet w przypadku poety, który buduje harmonijny świat na kształt boskiego, zasadą *mimesis* jest tylko jego własna wizja.

Pierwszą z postaw poetyckich kojarzyć można z postawą klasyczną, drugą zaś z romantyczną. W wymienionych porządkach Sebyła sytuuje się, rzecz jasna, po stronie romantycznej – po stronie „ja”, wizji i wyobraźni. Jego „zapiski”, czy to z odbytej za sprawą wyobraźni podróży,

⁶ Por. św. Tomasz z Akwinu, *De ente et essentia. O bycie i istocie*, tłum., komentarz M.A. Krąpiec OP, Lublin 1981.

⁷ Zob. C. Miłosz, *Druga przestrzeń* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1217.

czy to z doświadczenia wizyjnego, odsyłają do stanu świata i kosmosu obecnego już w mitach genezyjskich – również w biblijnym Genesis. Te konteksty nie mogą być niewinne. Mówią przecież o rzeczach pierwszych, które są zarazem ostatecznymi. Człowiek, by móc je wyrazić, wykorzystuje strukturę archetypu. Kłębiące się w poezji Sebyły obrazy bywają zatem nie tylko chaotyczne, lecz również archetypowe właśnie. Trzeba im naraz siły czterech żywiołów i stateczności hierarchii, naraz huk i milczenia przestworzy, Aten mitu i Jeruzolimy wiary. Powracam raz jeszcze do *Ojczyzna nasza* – do ostatnich wersów części drugiej:

Twoje królestwo – to są niepokoje
z gwiazd narodzone, z ciemniejących dróg,
które prowadzą w nieznanne przestrzenie,
tam gdzie się dzieją śmierć i narodzenie,
gdzie myśl się budzi, wyzwolona z trwóg,
choć widzi, że przeminie ze swym pokoleniem.

(PW, s. 113)

Jakie sprzeczności może napotkać czytelnik próbujący zrozumieć logikę świata nazwanego przez Sebyłę „królestwem Twoim”? Świat ten przedstawiany jest konsekwentnie jako tak od człowieka odległy, że aż ciemny i lodowaty (co skądinąd ciekawe, wszak to Bóg, uosabiany zwykle jako Słońce i dawca życia, powinien być „centralnym” źródłem tak światła, jak i ciepła; zimno i mrok to śmierć...). Jest to świat człowiekowi obcy, a zatem nie tylko nieprzyjazny, ale również absolutnie niemożliwy do pojęcia. Skąd więc w ostatnim wersie słowo „pokolenie” przynależne przecież bezsprzecznie do porządku ziemskiego, do kręgu bytowania właśnie w skończonym, wszak równie śmiertelnym czasie? „Ze swym pokoleniem” przemija nie Stwórca, lecz „wyzwolona z trwóg” i narodzona w Jego królestwie myśl (co nasuwa zresztą skojarzenia ze stwierdzeniem św. Augustyna: „Idee to myśli Boga”). Nie zmienia to jednak faktu, iż w tych zimnych, doskonałych sferach obecność „pokolenia”, przyziemnej jednostki czasu, burzy spójność myśli, a w świadomości odbiorcy może wywołać pewną nieufność. Od nieufności łatwo zaś przejść do powątpiewania w sprawność samego poety („Czy twórca jest konsekwentny?”). Zamiast tego można jednak dostrzec i docenić aporię – wierną towarzyszkę tych, którzy próbują sięgnąć w „niepokoje // z gwiazd narodzone, z ciemniejących dróg”.

Wiara w Sebyłę jako artystę każe zatem założyć, iż obecny w jego wierszach przestrzenny i pojęciowy „chaos” nie wynika z braków warsztatowych, ale jest zabiegiem całkowicie świadomym. W wierszu z tego samego (1936) roku, zatytułowanym *Młodość Boga*, znaleźć można zresztą podpowiedź, jak rozumieć „brak konsekwencji” w użyciu słów takich jak „pokolenie” w *Ojciec nasz*. Przytaczam w całości:

On, Bóg, co nami myśli, krwawe miewa sny
i nie zna siebie lepiej niżeli my jego.
Oczy mają błękitne jak lny
anieli, którzy dobra sennego mu strzegą.
A w jego ciemnym mózgu klęby szarej mgły,
w mózgu dziecka przelśnionym ludzkimi myślami.
Gdy te myśli dojrzeją, groźne rykną lwy
i nieśmiertelność przewieje nad nami⁸.

Antropomorfizacja zatem? Tak, ale nie tylko – tak, ale tylko po części. Przypisanie Bogu cech ludzkich nie nazywa wyczerpująco tego, co się wydarza w tym utworze. Dochodzi tu raczej do zmieszania cech Bożych i człowieczych, do przenikania się ich natur. Co ciekawe, granica pojęciowa między ich istotami wciąż pozostaje ostra; wiemy dokładnie, które z nich są przynależne człowiekowi, i że Bogu zostały tylko „wypożyczone”. Nie ma również śladów, które by wskazywały na obecność zgodnego z teologią chrześcijańską wcielenia, a tytułowa młodość Boga przypomina bardziej splot – znów! – teogonicznych mitów niż betlejemską opowieść. Najbardziej interesująca w całym przeciwstawieniu niedojrzałego Boga dojrzałym ludziom wydaje się jednak fraza: „nie zna siebie lepiej niżeli my jego”.

Na kartach *Ziemi Ulro* Czesław Miłosz przywołuje słowa Simone Weil: „Sprzeczność jest dźwignią transcendencji”⁹, po czym dodaje:

Człowiek musi pojmować Boga jako wycofującego się, nieobecnego, a zarazem wierzyć w jego opatrnościową interwencję, czyli dobro, nieskończenie odległe, znajdujące jednak jakieś sposoby działania¹⁰.

⁸ W. Sebyła, *Młodość Boga* [w:] *Dialog w ciemności...*, s. 52.

⁹ Cyt. za: C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 280. Por. wywiad *Sprzeczność jest dźwignią transcendencji* przeprowadzony z noblistą przez T. Fiałkowskiego i A. Franaszka, który ukazał się w „Tygodniku Powszechnym” w 2000 roku (www.tygodnik.com.pl/apokryf/16/wywiad.html [dostęp: 12.07.2018]).

¹⁰ Tamże.

Pod patronatem słów francuskiej „świętej i buntowniczkii”, jak miał nazwać Weil Thomas Merton^{II}, oparte na paradoksie słowa Miłosza zyskują usprawiedliwienie. Zastanawiam się, czy podobna zasada mogłaby leżeć u podstaw zanurzonych w „niebo mroźne jak szkło” wierszy Sebyły. Jak bowiem inaczej poradzić sobie z paradoksami takimi jak negowanie istnienia Boga przy jednoczesnym zastanawianiu się nad Jego właściwościami?

Ojciec nasz, którego nie ma

Pewien trop przynosi homofoniczny rym do orzeczenia „nie ma” w ostatniej strofie pierwszej części *Ojciec nasz*:

I wołam: – Ojciec nasz, którego nie ma,
Wywiedzionego z otchłani kuszenia,
Niechaj cię noc obrośnie potężna i niema
I gwiaździstym milczeniem zbawi od istnienia

(PW, s. 112)

To cenny trop. Foniczne związanie dwóch nośnych w znaczenia słów pozwala bowiem zrozumieć jeden z najboleśniejszych problemów tej poezji, serce jej niepokoju i rozpaczliwą siłą napędową – milczenie Boga. To właśnie wokół tego tematu ogniskować się będą tęsknota, negacja, bunt i oddalenie, ale również poczucie obecności. O kluczowej roli milczenia Stwórcy można mówić, poczynawszy od juveniliów Sebyły. Jest to na przykład główny problem napisanego jeszcze w 1924 roku dzieła *Bunt ludzi. Strzępy niescenicznego dramatu. 7 wizji*. To jednak również cichy dowód na istnienie – milczenie jest opisem stanu kogoś, kto jest.

Noc może być prawdziwie niema, cicha, lodowata, a Bóg – okrutnie milczący i nieobecny tak, jak gdyby naprawdę nie istniał. Trudno wskazać, która z tych dwóch ewentualności byłaby dla poety bardziej przerażająca. Z jednej strony wyraża on pragnienie „zbawienia [Boga]

^{II} Wypowiedź Mertona cytuję za: J. Puciato, *Simone Weil – między herezją a świętością*, Polskie Radio, 31 sierpnia 2013, <https://www.polskieradio.pl/76/1788/Artykul/424586%2CSimone-Weil-%E2%80%93-miedzy-hereszja-a-swietoscia> [dostęp: 4.01.2018].

od istnienia”, jakby już ono samo było czymś brudnym, czymś, co plugawiłoby Go o wiele silniej niż u gnostyków materia plugawiła ducha, ponieważ tutaj zbrukanie pojawia się na poziomie samego już bycia¹². Odsunięcie Boga poza obręb niedoskonałego świata chroni wprawdzie Jego nieskazitelność, dzieje się to jednak za cenę absolutnej transcendencji i skutkuje obcością. A może – powtarzając pytanie Hansa Jonasa – jeśli jest On zrozumiały i dobry, to wobec ogromu dziejącego się zła pozostaje wierzyć, iż nie jest wszechmocny?¹³ Ta smutna nadzieja tli się u Sebyły niewystarczająco mocno, by odczytywać w jej świetle całą jego twórczość. A jednak w samym wołaniu do Boga – nie tylko w *Ojcie nasz*, lecz również w wierszach wcześniejszych, jak w całym cyklu *Modlitwa*, oraz w późniejszych, jak *Osiem nokturnów czy Młyny*, w których konsekwentne milczenie o Bogu jest najgłośniejszym wołaniem o Boga – kryje się ufność, iż jest do kogo wołać.

Wolno bowiem pomyśleć, iż ta kosmiczna cisza wynika niekoniecznie z rzeczywistego braku dźwięków – może być skutkiem ułomności czy też niewystarczalności ludzkiego aparatu słuchu. A zatem Bóg nie milczy, a wysyłane przez Niego „sygnały” są „nadawane” w zupełnie innym, nieczytelnym rejestrze? Stąd już tylko krok do hipotezy, iż nie tylko człowiek pragnie się skomunikować. A jeśli tak, to można mówić o rozgrywającym się dramacie. To jeden z takich momentów w poezji Sebyły, w których widać, jak bardzo metafizyka potrzebuje wsparcia ze strony epistemologii.

Tymczasem jednak pytania związane z poznaniem szybko zaczynają tworzyć rodzaj szlabanu, który nie pozwala ruszyć z miejsca, skazując na błędzenie między niekończącymi się aporiami. Próba uwierzenia w to, iż Bóg wcale nie milczy, może być przecież rozpaczliwą próbą projekcji. By się przed nią uchronić, należałoby zawiesić każdy sąd, a po każdym ze stwierdzeń, które padają w powyższym akapicie, postawić znak zapytania.

Wpisana w myśl poety aporia jest nie tylko świadectwem własnej niemocy wobec nieludzkiego, ale i pewnym dla niego hołdem. To, co nieprzeniknione, intuicyjnie wydaje się wyższe i głębsze – zakładamy,

¹² Por. H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 72 i nn., s. 241–246.

¹³ Por. tenże, *Idea Boga po Auschwitz*, tłum. G. Sowinski, wstęp J.A. Kłoczowski, Kraków 2003.

iż wszystko, co przekracza ludzkie możliwości poznania, przekracza również i nasz status ontologiczny. Dialektyka wiary i niewiary, bliskości i oddalenia w parze poeta – Stwórca jest zatem ledwie wyrażalna w samej poezji, a co dopiero w języku ją odczytującym.

Jaki zatem ślad, jaki znak pozostaje? Jest nim, oparte zresztą na wrażeniach słuchowych, ledwie uchwytnie przeczucie obecności Boga. Czy należy szukać dla niego porządku, klasyfikować jako delikatne objawienie, poddawać falsyfikacji? Dość powiedzieć, iż głównym zadaniem człowieka kierującego się przeczuciem obecności staje się nasłuchiwanie, a jego głównym zmysłem – słuch na to, co nieme. Zapis tego położenia znaleźć można w apostrofie z trzeciej części poematu *Ojciec nasz*:

Duchu, wiejący nad wodami,
nie słyszę świstu twoich piór,
a znam ten głos, przedwieczny chór,
to śpiewa krew oceanami

(PW, s. 115)

Oprócz postawy nasłuchiwania w słowach tych można również rozpoznać proces anamnezy – odpominania treści, które już wcześniej zapisały się w duszy. Jak w klasycznej wykładni Platona wspomnienia przeszłego i prawdziwszego życia zostają uświadamiane w przeblyskach niezależnych od doświadczenia zmysłowego. Są również niemal zupełnie niewyrażalne. Poeta, by o nich opowiedzieć, musi się odwołać do tego głosu, który już przebywa w szumie jego własnej krwi. (Rzecz jasna, w zwrocie: „to śpiewa krew oceanami”, można również dostrzec katastroficzną hiperbolę wojennej rzezi. Na potrzeby rozważań o milczeniu Boga pragnę jednak uwydatnić tę drugą, a równie przecież zasadną możliwość odczytania powyższego obrazu).

W ramach porządku narzucanego przez czas historyczny to, co mieści się w słowie „chaos”, również podlegało dynamice zewnętrznych i wewnętrznych przeobrażeń. Oto w tytułowym wierszu z tomu *Modlitwa* (1927) hierarchiczny porządek przestrzeni zostaje przechowany w nie naruszonym stanie: Bóg jest Ojcem z wysokiego nieba, zaś człowiek wraz z całym stworzeniem woła do Niego z niskiej ziemi. W wierszu *Jehorwa* następuje rodzaj odwrócenia – starotestamentowego, pełnego majestatu władcę umieszcza się w miejscu możliwie najbardziej upokarzającym, to jest w gabinecie figur woskowych. Jest to oczywiście gest

buntu, wciąż jednak tradycyjnego, bowiem jako negatyw odnosi się on, a zatem wikła, w matrycę struktury pozytywnej – pokornej uległości wobec Stwórcy. O ostatecznej emancypacji w myśleniu o przestrzeni mówić można dopiero w poemacie *Ojcie nasz*, w którym granice między niebem a ziemią bądź raczej między niebem a morzem są całkowicie zatarte i wolno sobie zadać pytanie, czy wizja ta nie przedstawia świata monistycznego, którego jedyną zasadą jest archaiczna, wszechobecna woda. Oto dwie strofy z pierwszej części poematu:

Ojcie nasz, któryś jest na niebie błękitny i pusty
 Nie świącę twoich imion, nie znam twoich znaków.
 Z pianą oceanowe miotają wychlusty
 Do nóg mi martwe ryby z twojego zodiaku.
 Górą noc jak pies leży i gwiazdami szczeka,
 Więc dojrzeć cię nie mogę w ciemności i mrozie
 Przyjścia królestwa twego już nie czekam,
 Przed pustką stygnę w grozie

(PW, s. III)

Rozmyty jest porządek świata. Nie trzeba z nikim walczyć ani niczego wygrywać. Poezie zostaje chaos, kosmos i męka wtłaczania ich w słowa.

Świat, którego nie ma

Powracam teraz do zasygnalizowanych już problemów epistemologicznych. *Expressis verbis* są one widoczne w najdojrzałszych tomach poety – *Koncerte egotycznym* oraz *Obrazach myśli*. Podejmowana w tych dwóch ostatnich zbiorach tematyka jest naturalną konsekwencją rozwinięcia wątków metafizycznych. Lament nad utraconym Bogiem, obecny już w cyklu *Modlitwa*, był równocześnie próbą nawiązania z Nim relacji, a zatem musiał prowokować pytanie o źródło i sposób poznania Stwórcy. Obiektem dociekań jest rzeczywistość poznawalna w sposób znikomy, ograniczony, a może i niepoznawalna w ogóle, myśl poetycka rozwija się zatem na przecięciu metafizyki i epistemologii. Oto jedna ze skarg rozpoczynająca tytułowy wiersz tomu *Koncert egotyczny*. *Poemat refleksyjny*:

Poezjo! Czyś jest tylko słów igraszką?
 Nazw, które cieniem rzeczy są niepoznawalnych?
 Oto mi mącisz myśl, jak wicher halny,

wałący kłębem z gór po stromych zboczach,
 a ja, świerk, w ziemię wczepiony korzeniem,
 stoję, zżerany jak stóg przez płomień,
 z włosem zjeżonym i szaleństwem w oczach!

(PW, s. 76)¹⁴

W pięcioczęściowym *Koncerte egotycznym*, dedykowanym Janowi Lechoniowi (z którym Sebyła poznał się bliżej podczas paryskiego okresu zagranicznego stypendium)¹⁵ widać bardzo wyraźne wpływy jednego z patronów Kwadrygi, Cypriana Kamila Norwida. Dostrzec to można równoległe na poziomie formalnym oraz tematycznym. Formalnym – bo oto w zapisie pojawiają się myślniki niekonięcznie zgodne z prawami składni, a także charakterystyczne rozstrzelenia ważniejszych słów. Tematycznym – ponieważ rolę, czy raczej powołanie, poety traktuje się tu z ogromną powagą, a przy tym z pewną dozą realizmu dystansującego się od wielu aspektów romantycznej wizyjności.

Problem poetyckiego powołania jest dla Sebyły bardzo istotny. Czerpiąc z powagi Norwida i z wizyjności Słowackiego, a jednocześnie oddychając epoką, która ma dosyć swojej biedy, pytał o znaczenie poezji w przeddzień historycznej katastrofy, która zakończyła również jego życie.

Ostatni tom, *Obrazy myśli*, rozpoczyna się cyklem *Obrazy pamięci*, w którym pierwszy wiersz, o dużej urodzie melodii i rytmu, nosi tytuł *Otwarcie*:

– Myślałeś: – powiem słowo, a świat się otworzy,
 zaklęty słowem jak sezam dziecinny,
 a kiedy ujmę w dłonie żywioł płynny,
 to przyjmie kształty dłoni, co go stworzy.
 I ponazywam świat i jego rzeczy,
 słów się nauczę wszelkich, jakie są.
 To będzie moja walka – i mój trud człowieczy –
 i moje zwycięstwo nad mgłą

(PW, s. 99)

¹⁴ Wyróżnienia w tekście pochodzą od poety (w oryginalnym wydaniu posłużono się kursywą, nie – jak w późniejszych wydaniach – rozstrzeleniem).

¹⁵ Zob. S. Sebyłowa, *Okładka z pegazem*, Warszawa 1960, s. 77–109. Por. E. Cichla-Czarniawska, *Życie [w:] tejże, Władysław Sebyła – życie i twórczość*, Lublin 2000, s. 12–33.

Z pytaniem o sens poetyckiego powołania musi się łączyć właściwie każdy pojedynczy akt poznania poprzez poezję. Poznanie to dokonuje się w materii języka, a ściślej – w materii słów. Trzeba by jednak powiedzieć raczej: próbuje się dokonać. Oto bowiem w kolejnych strofach czas przeszedł – „Myślałeś” – jest silnie eksponowany jako wyraz tego, co utracone w przemijaniu i co przeciwne rzeczywistości dzisiejszej, odczarowanej zarówno z możliwości kreowania świata w poezji, jak i – co może trudniejsze – z dostępu do siły *mimesis*. W tym kontekście cytowane w mowie niezależnej deklaracje brzmią szczególnie smutno jako składane w czasie przyszłym. Zwłaszcza jeśli się pamięta, że kolejne strofy są bezpośrednim wyznaniem niemocy w konfrontacji z niewyraźnością języka poetyckiego – pokazują rosnące zagubienie artysty, który zamiast wraz z wiekiem doskonalić sztukę i zdobywać mądrość, gubi się w słowach niczym zdziecinniały starzec:

„Nad wodą wielką i czystą...” To nie tak się zaczyna.
To ma być powieść dla szczurów, dla szczurów, co serce gryzą.
Więc kołysanka, grana na siedmiu pustych trzcinach,
aby tańczyły szczury, aby tonęły szczury...

(PW, s. 99–100)

W niezdamnym wspomnianiu figura Szczurołapa oraz samych szczurów powraca niczym męcząca obsesja. Podobne zagubienie obserwujemy w drugiej części wydanego dwa lata wcześniej *Koncertu egotycznego*:

II

Jabłonie biało jak co roku kwitną.
Jabłonie biało... Dłonią nieuchwytną
strącane płatki różowe i białe
sypią, jak skrzydła motyli omdlałe.
Jabłonie?...

Trudno brnąć przez gąszcze słowa,
które nie mówi prawdy. Kłamie mowa.
Kłamiąc, buduje świat, którego nie ma.
Jabłonie?...

W cieniu drzew kwitnących drzemać,
czy nie to samo, co słowem się karmić?
Cień chmury płynie po wiosennej darni,
jak cienie słów, którymi świat rzeczy nakryty.
Słowa – to czynów mity

(PW, s. 78)

Którego nie ma... Te słowa padną już za trzy lata w *Ojciec nasz* i będą dotyczyć Boga. W *Koncertach*... tymczasem odnoszą się do świata kreowanego przez poetę. Spotykają się tu i zawiązują stare toposy: *Deus artifex* i *Poeta artifex*. U Sebyły te prastare wcielenia nie mają jednak, jak w *Hymnie* Jana Kochowskiego, aspektu afirmatywnego. Zza jego słów przeziiera pustka, wprost zresztą w toku wiersza tematyzowana. Czy jest to znamieniem nowoczesności odczarowanego świata? Co najciekawsze, sam Sebyła niezwykle subtelnie prowokuje do tego, by – po „rytualnym” wręcz przażeniu pustką – wpatrywać się i wymyślać nie w nią, ale w sam prześwit¹⁶.

Poezja Sebyły nabiera niepokoju fundamentalnego – tego, który nie tyle wybuchą w katastroficznych, bardzo emocjonalnych obrazach, ile leży u ich podstaw, to znaczy w samym myśleniu poety, w jego przeżywaniu świata. Wikłanie się w sprzeczności, spiętrzanie aporii oraz uciekanie się do konstrukcji paradoksalnych (na przykład do grup oksymoronów) wydaje się konieczną ceną, jaką artysta płaci za wyciąganie ręki w ciemność.

Intuicje te dopełnia perspektywa cytowanej już Katarzyny Gościńiak, która w eseju na temat wątków egzystencjalnych w młodzieńczych utworach poety pisze tak:

¹⁶ Pojęcia *Lichtung* (na język polski przełożonego jako „prześwit”) używam w tradycyjnym już, Heideggerowskim znaczeniu. *Lichtung* (dosł. „polana”, „rozstęp”, „przesieka”) jest otwartym „miejsmem” pośrodku bytu, poprzez które prześwituje samo bycie i które – jak pisze Roman Rożdżeński – „otwiera raczej dopiero możliwość prawdy”. Zob. tenże, *Zagadnienie istoty prawdy w rozprawie Martina Heideggera „Bycie i czas”*, „Logos i Ethos” 2014, nr 1, s. 170. W tekście *Obrazowość języka filozoficznego Martina Heideggera* („Sztuka i Filozofia” 1992, t. 5, s. 100–109) Grzegorz Szulczewski pisze: „Prześwitu nie tworzy, co teraz stanowczo podkreśla M. Heidegger, światło, «lecz odwrotnie: zakłada go. Daje on wolne pole jasności i mrokowi (1) jest miejscem wspólnoty bycia i myśli, tzn. obecności i odbioru» (2). Tym samym obrazowość fotograficzna mówi o miejscu prześwitywania, wolnej przestrzeni, w którą dopiero wpada światło. Prześwit jako «skrywane się ukrywanie» (3) staje się nie tyle zagadką, co tajemnicą myślenia, na którą jedynie można się otworzyć, doświadczając granic dyskursywnego ujęcia bycia”. Cytaty z pism Martina Heideggera podawane przez Szulczewskiego pochodzą z (1): M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, tłum. K. Michalski [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wyb., wstęp M.J. Siemek, tłum. S. Cichowicz i in., Warszawa 1978, s. 213; (2): tamże, s. 217; (3): tamże, s. 220.

Na kartach swoich literackich przymiarek Sebyła szkicuje nowy typ bohatera lirycznego (jakąś prefigurację postaci Szczurołapa), poddanego utrapieniom własnej świadomości, niespokojnej i poszukującej, ale i wyostrzonej, pozwalającej stać się podmiotem równorzędnym Tajemnicy. To jakby punkt wyjścia do dalszych rozważań, a jednocześnie pierwszy krok ku wrębom pustej egzystencji¹⁷.

Choć spostrzeżenia te dotyczą juveniliów poety, zachowują swoją aktualność właściwie dla całości jego dzieła. W rozważaniach nad aporiami cenne jest zwłaszcza poniższe spostrzeżenie badaczki (będące komentarzem do słów z *Liryzmu absolutnego* Émile'a Ciorana):

Wydaje się, iż zawierzenie logice nocy nigdy nie doprowadzi do harmonii, trzeba zatem pogodzić się z przychodzącymi i powtarzającymi się stanami zamętu, o ile wręcz nie umiłować ich: „Są ludzie, którzy zaczęli od świata form, a kończą w absolutnym zamęciu. Dlatego mogą oni filozofować tylko poetycko”¹⁸.

Ciekawą komplikacją w kontekście owej logiki nocy i braku harmonii, które opanowują myślenie poetyckie Sebyły, jest równoczesne utrzymanie muzycznej wręcz zborności na poziomie czysto formalnym – wersyfikacyjnym. O ile bowiem tropy, które składają się na obrazy, w sposób niemalże instynktowny można sytuować po stronie symbolistycznego mroku, o tyle sam kształt utworu odwołuje się do wzorów klasycznych – bliższy jest poetyce skamandrytów lub żagarystów niż awangardzie.

Różne czasy

Zdziwienie, jakie może wywoływać wytrzymałość formy poetyckiej wobec kryzysów przeżywanych na poziomie egzystencjalnym czy też filozoficznym, musi być jednak pogodzone z kontekstem realiów epoki (czasu historycznego). W tym przypadku składa się na nie literacka, ale również historyczna, społeczna, a nawet biograficzna przestrzeń, w której powstają dane dzieła – a zatem, wraz z literacką, historyczną i społeczną mapą dwudziestolecia linia życia samego Sebyły. Minione „tu i teraz” czasu historycznego jest jako kontekst kulturowy – zwłaszcza

¹⁷ K. Gościński, *Nieudana teodycea?...*, s. 69.

¹⁸ Tamże. Cytat z Émile'a Ciorana, *Liryzm absolutny* [w:] tegoż, *Na szczytach rozpaczy*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 94.

w przypadku prób odczytania poezji tworzonej w dramatycznych czasach Sebyły – nie tylko niezbywalne, ale i szczególnie potrzebne.

Pierwszy okres dojrzałej twórczości Sebyły przypada na czas jego przynależności do warszawskiej grupy literackiej Kwadryga. Grupę tę, w rozważaniach historyków literatury nierzadko i z różnych (formalnych także) powodów sytuuje się pomiędzy Awangardą a Skamandrem. Jerzy Kwiatkowski w *Literaturze Dwudziestolecia* pisał o tym tak: „Kwadryga stanowiła grupę sytuacyjno-programową, bardziej sytuacyjną niż futuści czy Awangarda, bardziej programową niż skamandryci”¹⁹.

Podział grup literackich na sytuacyjne i programowe wydaje się dziś co najmniej sztuczny, archaiczny. W wypowiedzi Kwiatkowskiego najważniejszy wydaje się jednak pewien wyczuwalny problem, z jakim boryka się badacz próbujący osadzić dane zjawisko na osi Skamander – Awangarda. Umieszczenie Kwadrygi „gdzieś w pół drogi” pomiędzy nimi to raczej symptom bezradności – tym bardziej, iż trzeba jeszcze wziąć pod uwagę różnice między poszczególnymi elementami (przykładem bardziej lub mniej „skamandrycka” wersyfikacja oraz bardziej lub mniej „awangardowy” program)²⁰. Zamiast dostosowywania się do wymogów takiej osi bardziej twórcze wydaje się zatem wyławianie pojedynczych (zaskakujących nieraz) różnic i podobieństw na poszczególnych poziomach. Kwiatkowski podaje zresztą jeden z takich przykładów:

Istnieje pewne podobieństwo łączące zwrot ku klasycyzmowi ze zwrotem ku poezji społecznej. Klasycyzm to zdominowanie wyzwolonej sztuki – przez rygor i tradycję. Poezja społeczna to zdominowanie wyzwolonej jednostki – przez poczucie obowiązku wobec zbiorowości²¹.

¹⁹ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 104.

²⁰ W tym kontekście warto przypomnieć wypowiedź Kazimierza Wyki dotyczącą problemów z umiejscowieniem na literackiej mapie międzywojnia postaci Józefa Czechowicza. Pisze badacz: „Czechowicz bowiem debiutował w latach [pierwszy tom poetycki, *Kamień*, ukazał się w 1927 roku – M.A.], kiedy to miejsce [swoje – M.A.] ustalić było albo bardzo łatwo, albo – bardzo trudno. Bardzo łatwo przez przyporządkowanie poetyki i wizji do jednej z walczących ze sobą szkół poetyckich: albo będącego wówczas, pomiędzy 1925 a 1930 rokiem, w pełni sił «Skamandra», albo pierwszych formacji awangardy: Peiper, później Przyboś”. Cyt. za: K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 38.

²¹ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 101.

W przypadku Sebyły odczucie, iż tradycyjna strofa klóci się z jego rozpaczającym światopoglądem, może wskazywać na wciąż dojrzewającą nowoczesność tej liryki²². To jednak przecież dopiero współczesny czytelnik jest bogatszy o ogrom doświadczeń, spośród których za jedno z mocniejszych uznać można powojenny zwrot w liryce Leopolda Staffa, interpretowany niejednokrotnie jako odbicie kryzysu egzystencjalnego w kryzysie formy²³. Od takiego kryzysu rozpoczął swoją drogę, rzecz jasna, Tadeusz Różewicz. Pytanie o kondycję formy poetyckiej może być zatem pośrednim pytaniem nie tyle o specyfikę przełomowych doświadczeń, ile o stopień ich przyswojenia i przetworzenia. Niekiedy poeta już samą swoją formą potrafi zdać sprawę z kondycji jej podmiotów.

To, co nazywa się formą – poetyka, dykcja, arsenał obrazów – wymaga historycznego umocowania. Wobec uogólniającej narracji historycznej tym ciekawsze są jednak przykłady różnych zwrotów widoczne w utworach członków Kwadrygi nie tylko po rozwiązaniu grupy, ale nawet w trakcie jej istnienia. Na przykład *Przybierający księżyc*, jeden z młodzieńczych wierszy Lucjana Szenwalda, opublikowany – na łamach *Skamandra* zresztą! – w 1925 roku, to wiersz pełen katastroficznego drżenia, a przecież utrzymany w formie jak najbardziej klasycyzującej. Przypominając drugi wyróżniony przez Kwiatkowskiego typ zdominowania – „wyzwolonej jednostki przez poczucie obowiązku wobec zbiorowości” – powiedzieć można, iż sytuacja członków Kwadrygi, więcej: dzieje ich konkretnych utworów, przedstawia się jako uwikłanie między dwie potęgi poetyckie tamtych czasów. Być może, rozdarcie to było nawet silniejsze na przełomie dziesięcioleci i gdy podobne zależności śledzono w kręgach Żagarów, miało to już dla poetów z Wilna, współczesnych przecież Awangardzie Lubelskiej, zupełnie inną wagę. Dla kwadrygantów zaś samo odczuwanie tegoż uwikłania pozostawać

²² Por. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

²³ Przypadek Staffa jako poety trzech epok zmusza do zastanowienia, dlaczego „Wielka Wojna” na poziomie samej formy nie spowodowała u niego kryzysu tak wielkiego, jak dopiero druga wojna światowa. Innymi słowy: dlaczego po 1945 roku utrzymanie orientacji klasycystycznej w tej poezji okazało się nieosiągalne (a może niepożądane), a w *Tęczy łez i krwi* (1918) jeszcze tak? Zob. L. Staff, *Tęcza łez i krwi*, Warszawa 1921; tenże, *Wiklina*, Warszawa 1954 oraz tenże, *Dziewięć muz*, Warszawa 1958; por. także M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004.

musiało kwestią zależną od okoliczności tak delikatnej i zmiennej, jaką jest siła przekonania (zarówno indywidualnego, jak i grupowego) o własnym nowatorstwie i sensie poetyckiej pracy.

Dykacja poetów Awangardy Krakowskiej (której wojny z klasyczną formą wynikały skądinąd z kryzysów o podobnym jak w przypadku Kwadrygi źródle, ale przeciwnym, gdyż antymetafizycznym wektorze)²⁴, nie była tymczasem jedyną alternatywą. Istniała wszakże jeszcze tradycja ekspresjonistyczna. Niektóre z wczesnych wierszy Sebyły wpisują się w nią doskonale – choćby *Piechota maszeruje* z cyklu *Cztery wiersze o wojnie*:

Marsz – marsz – człap – człap –
 Błoto – błoto – błoto – błoto –
 Dziurawe buty, śmierzące onuce,
 Schlapane portki, schlastane pyski.
 We krwi się je spierze – krew je przepłucze,
 Bój niedaleki, postój niebliski.
 Marsz – marsz – człap – człap²⁵

W okresie kwadryganckim sama tylko poetyka Sebyły jest odmienna od tej, do której przyzwyczajał on czytelników w swoich dojrzałych wierszach z lat 30.; niekiedy bywa wręcz nierozpoznawalna. Dotyczy to zwłaszcza utworów z pierwszego samodzielnego tomu, z *Pieśni Szczurołapa* (1930), w którym obok utworu stylizowanego na *Ogłoszenie* znajdziemy – inspirowane inżynierską leksyką Awangardy (*sic!*) – *Fabrykę czy Pieśń o burzy* i którą zamykać będą właśnie ekspresjonistyczne *Cztery wiersze o wojnie*.

Po raz kolejny podział na „społeczny” i „metafizyczny” okres twórczości poety okazuje się niesłuszny. W „społecznych” utworach o nędzy,

²⁴ „Zwracali się [futuryści – M.A.] przede wszystkim przeciwko «metafizyce», znamionującej, jak twierdzili, dotychczasową literaturę. «Precz – głosił *Nuż w bżuhu* – z ujeżdżaną od 20 wieków przez romantyków, symbolistów i ekspresjonistów nieistniejącą szkapą metafizyki!». Mówiąc o szkapie metafizyki, mieli na myśli taki obraz świata, w którym stale występują abstrakcyjne pytania o sens istnienia, porządek ostateczny, ludzkie sprawy oglądane są z perspektywy wartości absolutnych, Losu, Boga, a życie psychiczne staje się czymś tajemniczym i dramatycznym”. Zob. Z. Jarosiński, *Wstęp* [do:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, BN 1/230, Wrocław 1978, s. LXXXIV. Cytat z *Nuża w bżuhu* przypisywany jest Anatolowi Sternowi.

²⁵ W. Sebyła, *Piechota maszeruje* [w:] *Nie wierz moim grzechom...*, s. 31–34.

cierpieniu i wyzysku ludzi czy zwierząt dość wyraźne są już fundamentalne pytania i niepokoje, z których wyrastają zarówno *Obrazy pamięci*, jak i *Ojczce nasz*. Drugi i ostateczny argument za odrzuceniem tak sztucznego podziału przypomina Katarzyna Gościniak:

Kiedy bowiem namysł nad jego liryką rozpoczyna się od najwcześniejszych tekstów, okazuje się, że biegunowo ustawiona optyka interpretacji Sebyłowej poezji: od poezji uspołecznionej do ciemnego mistycyzmu, traci swoją zasadność²⁶.

Rzeczywiście – kiedy się czyta na przykład *Bunt ludzi*, rzecz, którą Sebyła już w podtytule nazwał *Strzępami niescenicznego dramatu*, w debiutanckich zbiorach poetyckich może zdziwić wyciszenie wątków, które najprościej chyba nazwać romantycznymi. Dramat ten powstał²⁷ w 1924 roku, a zatem trzy lata przed ukazaniem się debiutanckiej *Modlitwy* – tomu wydanego we wspólnej edycji *Poezje* (drugim z autorów był Aleksander Maliszewski). Użyte przez Gościniak określenie „prolegomena egzystencjalizmu” jest jak najcelniejsze; przywołując grecką przedmowę, jednocześnie wyraża ono bowiem pewną zapowiedź, jak i kontekst prostszy – objaśnienie, pozwalające dojrzeć pewną logikę w skomplikowanej całości, która ma przyjść po niej²⁸.

Ów „niesceniczny dramat” stanowiłby zatem mniej skomplikowaną zapowiedź tego, co w późniejszych etapach twórczości bardziej wymagające. „Prostsza” nie znaczy tu jednak „bardziej czytelna”. Przeciwnie – w *Buncie ludzi* występują często konstrukcje iście młodopolskie, przywodzące na myśl styl Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Oto wezwanie Chóru z trzeciej części dramatu:

²⁶ K. Gościniak, *Nieudana teodycea?...*, s. 62.

²⁷ Kwestia pochodzenia tekstu łączy się z budowaną przez poetę legendą. Tak pisał Sebyła w poprzedzającym tekst dramatu wstępie: „Znalazłem tę rzecz romantycznym sposobem w zakamarkach jednego ze starych domów na Starem Mieście, w wnęce zamurowanej mieszczącej się w głębokiej framudze okna. Zgłębiałem się w niej długo i z trudem wielkim odczytywałem żółkły, miejscami przetarty papier. Wstęp, prolog i reszta scen odsłoniły mi tajemnicę treści, którą trudno w tych strzępach odcyfrować [...]. Zresztą sceny wybrane przeze mnie to tylko strzępy większej całości, niedokończonych, prawdopodobnie z ważnych przyczyn [...]. Mam nadzieję, że czytelnik bez zbytnich trudności dojdzie logicznej łączności tych dzieł”. W. Sebyła, *Bunt ludzi* [w:] tegoż, *Dzieła młodzieńcze...*, s. 63.

²⁸ Zob. hasło *Prolegomena* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2010, s. 437 (autor hasła: M. Głowiński).

Ludzie! Tysiące długich lat
Rodzą nas, grzebią w ziemnym mule.
Widzimy co dzień złotą kulę
Słońca, jak wstaje i znów gaśnie,
Mrok nieprzebyty wkoło siadł,
Otula światło ciasniej, ciasniej...
I Prometeusz nowych skier
Nie skradnie więcej już od Boga!
Ciągnie nas zabłąkana droga!
A pustka w krąg... i pękł już ster!
Wszystko nam jedno, wszystko jedno.
Czy błyszczą gwiazdy, czyli bledną,
W mroku czy słońcu tonie świat,
Bo tysiąc długich, długich lat
Już milczy piorun Boga!²⁹

A to wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera (do którego muzykę napisał Mieczysław Karłowicz, włączając go tym samym do zbioru swoich pieśni):

Po szerokim, po szerokim morzu
płyńcie okręt z kotwicą urwaną,
wiatr go pędzi coraz dalej, dalej
w przestrzeń pustą, chmurną, ołowianą.

Po szerokim, po szerokim morzu
nie do brzegu ty płyniesz okręcie!
O podwodną gdzieś uderzysz skałę
i bez śladu przepadniesz w odmęcie...³⁰

„Pęknięty ster” i „urwana kotwica”; „pustka”, „mrok” i „zabłąkana droga” obok trzech mrocznych epitetów dotyczących przestrzeni; milczący Bóg wobec braku wspomnienia o Nim – oto, jak spotykają się wrażliwości dwóch poetów. Co jest płaszczyzną spotkania? Dekadentyzm, nihilizm? Czy raczej to, co Hugo Friedrich diagnozował jako znamię nowoczesności, a zatem pusta transcendencja?

Jako autor *Buntu ludzi* Sebyła wydaje się poetą rzeczywiście modernistycznym. Puste niebo i martwy czy też milczący Bóg (bóg) to

²⁹ W. Sebyła, *Bunt ludzi...*, s. 94.

³⁰ K. Przerwa-Tetmajer, *** [*Po szerokim, po szerokim morzu...*] [w:] M. Karłowicz, *Pieśni*, Kraków 1984, s. 17–18.

główne wątki problemów postawionych przez Nietzschego. Mierzenie się z nimi tworzy w pewnym sensie klasyczny zapis bolesnej recepcji nietzscheanizmu – ślady tych zmagania są widoczne już od pierwszych wersów dramatu. We wstępie do dzieła (sugestywnie „zewnątrznym” wobec utworu, jako jedyny podpisany: „Władysław Sebyła”), znajduje się niebezpiecznie typowy ustęp:

v

Z pomocą piekielnych środków, znanych wtedy, [ludzie – M.A.] niszczyć poczęli wszystko na ziemi. – Ziemia pustynią się stała krwią przesiąkniętą. I umierali ludzie, ostatni z tych szaleńców w rozpacz, a potem w rezygnacji. –

– Nad pustką śmiał się Szatan, który z Bogiem walczył. – Śmiał się z Boga zwyciężonego w walce, która wieczność się toczy. –

– A śmiech próżny był, bo już nie było w ludziach Boga, lecz ponad nimi –

– A ziemia gasła i słońce. –

– Nad ich grobem świeciły nieskończoności gwiazd³¹.

Powyższy fragment można uznać za emblematyczny, jeśli nie typowy dla młodopolskiej manieri – a może i względem niej epigoński. Rzeczywiście wartościowa i ciekawa jest natomiast w juveniliach Sebyły warstwa znaczeniowa, w której mają miejsce pierwsze próby nawiązania „dialogu w ciemności”. Tam, gdzie dokonują się subtelne przyporządkowania, gdzie rozmieszcza się akcenty oraz uwypukla albo przemilcza niektóre rzeczy, tam już odbywa się poetycka interpretacja świata i zaświatów. Interpretacja ta będzie jeszcze wielokrotnie podlegała wewnętrznym przekształceniom, niemniej wiele z jej części stanie się najważniejszymi w dojrzałym i jednocześnie ostatnim okresie twórczości poety.

Właściwie cały *Bunt ludzi* skonstruowany jest z archetypowych przestrzeni, zdarzeń i postaci. Jest w nim miejsce na śmierć ukochanej, która to śmierć prowadzi jej mężczyznę (Syna) do rewolty przeciw zasadom tego świata – a jeśli przeciw nim, to również przeciwko Bogu, który w tym świecie dopuszcza cierpienie i przemijanie. Całemu złu i wszystkim czterem śmierciom, wśród których jedną zadaje Ojcu (Bogu?) Syn, patronuje niezwykle sprawczy i aktywny Szatan. Nocą, w pustym kościele (niemalże młodopolskim „tumie”...) z filara dobywają się głosy. Jeden z nich, słysząc słowa Syna, protestuje:

³¹ W. Sebyła, *Bunt ludzi...*, s. 66.

Syn

Nie będzie ziemi, bo nie będzie ludzi,
Ten gmach rozsypie się w proch i zaginie!

Głos

O! Ty przeminiesz, a on nie przeminie!³²

Spuścizną po estetyce młodopolskiej jest również obecność wyrazistej opozycji między jednostką (czyli Synem i oczywiście Szatanem, ale w mniejszym stopniu również Samobójcą i Policjantem) a tłumem. W przeciwieństwie jednak do pism w rozmaity sposób przetwarzających nietzscheańską myśl o nadczłowieku, tłum u Sebyły nie jest traktowany z pogardą. Posunięciem oryginalnym, w którym można rozpoznać realia epoki, jest „kwadrygancki” w swoim szacunku dla zwykłych ludzi gest wprowadzenia do dramatu postaci Robotników i jednocześnie uczynienia z nich grupy, która broni tradycyjnych wartości. Ci prości ludzie nie stają bowiem po stronie „humanistycznego” Szatana, lecz... po stronie milczącego Boga. Postaciami lustrzanymi względem trzech Robotników jest trzech Włóczęgów, którzy również z powodzeniem mogliby być bohaterami cyklu *Modlitwa*. Słyszają oni więcej niż inni, więc do ich świadomości dociera zarówno szatańska pieśń o śmierci Boga, jak i przecucie: „Dzisiaj, tutaj / Za chwil parę umrze człowiek”.

Tęsknota i bunt

Jeszcze w *Prologu* dramatu Szatan składa Stwórcy deklarację:

A wtedy ja powstanę, zerwę się ze śmiechem
I będę szedł ku Tobie i palił oddechem
A Ty...
(beznadziejnie) Ty będziesz milczał...
I ni jedno słowo
Nie polecisz ust Twoich przez pustkę grobową...
Wiem, Ty byś milczał, a takie milczenie uderza
Jak młot, co kuje blachę stalową pancerza...
Lecz wiem, gdzie cię uderzyć! –
– Tam, gdzieś jest od wieków,
Dotrągnę Cię i zgnębię – dotrągnę w człowieku!

³² Tamże, s. 105.

Twa własna mądrość przeciw Tobie się odwróci,
 Twa własna mądrość Ciebie w otchłan zrzuci!
 Tam Cię osiągnę, gdzie żyjesz i mówisz!
 I w twarz Ci zachichoczę!³³

Dla Sebyłowego Szatana w pejzażu pustego nieba najbardziej bolesny jest pusty Boży tron. Szatan to również wcielenie bólu, pod którego wpływem tęsknota zyskuje znamiona negatywne i przepoczwarza się w oddalenie, bluźnierstwo i bunt. Dialektyka bliskości i oddalenia okazuje się wolna od jakiegokolwiek strategii artystycznej. Jest naturalna, a zatem „niewinna” względem prawdy ekspresji – poeta nie prowokuje jej, nie wywołuje w sobie sztucznie, żeby udoskonalić dzieło. Zachowane notatki i listy Sebyły, a także wspomnienia o nim świadczą dobitnie, iż „rzeczywistość metafizyczną” przeżywał on w tonie równie wysokim jak obecne w jego utworach postaci³⁴.

Źródło tych bluźnierstw, podobnie jak u biblijnego Lucyfera, leży jednak nie gdzie indziej, jak tylko w zranionej miłości do Stwórcy. Łatwo przyłapać się na odczuciu, które skłania do uwierzenia, iż to właśnie proponowana przez Szatana postawa jest „szlachetniejsza” i „bardziej humanistyczna”, to znaczy bardziej niż postawa samego Boga (boga) czuła na potrzeby człowieka. Taką logiką łatwo się zarazić i zachłystnąć; łatwo zwłaszcza tym, którzy są wrażliwi na niezawinione albo też nieuzasadnione cierpienie. Swój bunt pragnie Szatan rozszerzyć na człowieka – w przytoczonym powyżej fragmencie dramatu deklaruje otwarcie, iż niszczenie Boga chce zacząć od tego, kto miał być Jego obrazem i kto, dodajmy, użyczał swego kształtu wcielonemu Bogu.

Echa walki z Ojcem i zemsty za Jego milczenie rozbrzmiewają w przytaczanym już agresywno-litościwym wierszu *Jehowa*. Dojmujące słowa wypowiedane do Jahwe – Boga starotestamentowego, który w wierszu Sebyły posiada wprawdzie Syna, ale poświęcającego się w niepotrzebnej nikomu ofercie:

³³ Tamże, s. 70–71.

³⁴ Zob. S. Sebyłowa, *Okladka...*, s. 77–85, 88–101, 180–185, 231; teźże, *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy*, Warszawa 1985, s. 82–83, 100, 155–156, 276–277; por. także H. Gosk, *Sebyła prywatny (w zapisach żony z lat 1929–1939)* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety...*, s. 14–26.

Zestarzałeś się, mój Boże, zestarzałeś,
Opuściły cię anioły i szatany.
Siwobrody kiwasz głową za kryształem,
Głuchy jesteś, ślepy jesteś, zapomniany [...]
Nikt już sobie teraz z ciebie nic nie robi.
Wychylona z czarnej ćmy twarz Lucyfera
Śledzi cicho poplątane gwiazdne drogi,
A na Ciebie – kątem oka nie spoziera

(PW, s. 41)

Emocje, które przepełniają mówiący w wierszu głos, są w gruncie rzeczy bardzo podobne do tych, które kierowały logiką działań Szatana. Oto umieszcza się Boga w gabinecie figur woskowych, w *Panopticum*, obok postaci równie niepotrzebnych – oficera, poety (*sic!*) oraz księdza. Odrzucić – oto zemsta wcześniej odrzuconego. Jest w tym geście barbarzyństwo niszczenia i woła przekucia upokorzenia w zemstę. Jest też złość na Boże milczenie, odczytywane jako bezwstydną marnotrawstwo sił sprawczych, które prowadzi do utraty tak przecież potrzebnej boskiej mocy, a tym samym – do zupełnej jałowości nieba:

Pochylony nad bezdennym kołowrotem
Słońce, księżyców, ziem i planet, gwiazd i komet
Dumasz błędnie, kto zatopił pustkę złotem,
Kto kołuje srebrnych spiral – mgieł ogromem

(PW, s. 42)

Nie jest to już zatem Bóg wszechmogący. Kiedy się wie, iż ten, kto „mieszka” w figurze nieporadnego starca, mógł ochronić swój świat przed każdym – w sumie zaś ogromnym – cierpieniem, a tego nie uczynił, trudno wzbudzić w sobie dla niego choćby współczucie, a co dopiero czułość. I jeśli rzeczywiście Sebyłowy Jahwe ma (lub miał kiedykolwiek) moc interwencji, to fakt, iż nie interesuje się ziemią, że nie wie, kto bierze ją w posiadanie i jakie jest imię jej obecnego władcy, wskazuje na czyste okrucieństwo. Wobec Jego zdziecinienia trudno czytać jego potężne przecież imię – Jahwe – inaczej niż ironicznie. Ten, kto nazywa się Jestem Który Jestem i którego imienia pobożni żydzi nie chcieli nawet wymawiać, siedzi oto „w malowanym na niebiesko [...] niebie”, jakby to On, a nie człowiek o skończonym żywocie, był łątką,

którą „wemkną [...] w mieszek”³⁵. Umieszczenie Jahwe w *Panopticum* Sebyły to mściwy gest odwrócenia toposu *theatrum mundi*³⁶.

Można zadać pytanie, czy również figura Szczurołapa nie nosi (prometejskich skądinąd) rysów Lucyfera, który zawiera z ludźmi pakt, buntując ich przeciwko milczącemu Bogu. Fascynujące źródła obecności tej figury w poezji Sebyły rekonstruowała Ewa Paczoska w artykule *Szczurołap po wojnie*³⁷. Tutaj pozostaje mi zwrócić uwagę na bliźniaczy rys tej postaci z równie niejednoznacznym Szatanem z *Buntu ludzi*. Czym jest bowiem zło, które z miast wypędza się pod postacią szczurów? Czy Szczurołapa rzeczywiście utożsamić można z orfickim artystą, poetą? Dlaczego postać ta proponuje swoje własne niebo, które szczególnie silnie odżegnuje się od nieba „oficjalnego”?

Żadne z tych pytań nie uzyska jednoznacznej odpowiedzi, gdyż byłaby to odpowiedź upraszczająca. Na przykład „inne niebo” Szczurołapa jest czymś więcej niż tylko wyrazem buntu wobec religii instytucjonalnej i niż zaproszeniem do zgłębienia „duchowości alternatywnej”. Jak jednak pozytywnie zdefiniować tę obietnicę? Wydaje się, iż sam poeta nie chciał znać odpowiedzi.

Bliskość?

W powieści *Hrabia Monte Christo* Aleksandra Dumasa w pewnym momencie postać zwana Księdzem tłumaczy głównemu bohaterowi, iż, być może, to sam Bóg zesłał mu pragnienie zemsty na jego krzywdzicielach, tylko po to jednak, aby siła złości utrzymała go przy życiu. Czy nie podobnie można powiedzieć o podmiotach poezji Sebyły? Czy ich tęsknota, bunt i oddalenie od Stwórcy nie są im potrzebne właśnie po to, by ostatecznie móc zachować prawdziwe życie, a jednocześnie oczyścić się ze zbytnio „udomowionych” obrazów Boga? Byłaby to

35 J. Kochanowski, *O żywocie ludzkim*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-o-zywocie-ludzkim-fraszki-to-wszystko.html> [dostęp: 9.01.2018].

36 Celem złagodzenia, tudzież skontrowania tez stawianych w tym akapicie zob. H. Jonas, *Religia gnozy...*, s. 72.

37 E. Paczoska, *Szczurołap po wojnie* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki...*, s. 27–38.

oczywiście interpretacja o rysie optymistycznym, na pierwszy rzut oka nieprzystająca choćby do samej aury rozważań poety. On sam nie proponuje zresztą żadnego rozwiązania – pozostaje w poszukiwaniach, pozostaje w mroku, na rozstaju swojego „nie wiem”.

Cytat z *Mitu Syzyfa* Alberta Camusa, motto moich poszukiwań, wydaje się ważny ze względu na ogniskowanie uwagi właśnie w punkcie zawieszenia. „Ten czas, który jest jak oddech i powraca równie niezawodnie jak przeznaczone Syzyfowi cierpienie, jest czasem jego świadomości – pisze Camus. Jeśli ten mit jest tragiczny, to dlatego, że bohater jest świadomy”³⁸.

Bratanie się z biednym rodzajem ludzkim bardziej niż z milczącym Bogiem (z milczącymi bogami) to solidarność z jednej strony lucyferyczna, z drugiej zaś z ducha egzystencjalistyczna³⁹. Istota ludzka wobec życia i śmierci, świadomie dźwigająca kamień życia w obliczu milczącego nieba – wobec tej walki chyba tylko komentarz poetycki nie jest komentarzem wstydlivym. Jedyne poezja potrafi bowiem równocześnie rozbudzić i ukoić poczucie sprzeczności naszego bytowania. Dzięki niej uczymy się, iż ostateczna odpowiedź przyjdzie, ale zrozumiemy ją zupełnie inaczej, niż możemy się tego spodziewać. W końcu Bóg „nami myśli [...] i nie zna siebie lepiej niżeli my jego” (PW, s. 52).

Zupełnie jak w *Obrazach pamięci*:

Chłopcze, zgubiony w czasie, mogę jeszcze widzieć
twoje skupione czoło i miękkie zarysy

³⁸ A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 108–109.

³⁹ Na pokrewieństwo (ale i ciekawe rozbieżności) między wrażliwością Sebyły a wrażliwością egzystencjalistów wskazują badacze, tacy jak Katarzyna Gościńskiak (*Nieudana teodycea?...*) oraz Tomasz Wójcik (*Inny humanizm. Władysław Sebyła – Martin Heidegger (rozważania polemiczne)* [w:] *Władysław Sebyła – głos poety...*, s. 52–62). Nie zachowały się natomiast świadectwa potwierdzające, iż podczas pobytu na paryskim stypendium w latach 30. poeta miałby się zetknąć z załączkami francuskiego egzystencjalizmu. W listach od męża, które Sabina Sebyłowa cytuje w *Okladce z pegazem*, dominują wzmianki o kłopotach finansowych i o przyjaznej pomocy Jana Lechonia; o pracy nad poematem *Młyny*; o paryskich malarzach; o obchodach 14 lipca; o tęsknocie za synkiem i za samą Sabiną; o fotografii, którą można było sobie – dosłownie – ustrzelić na Wystawie Kolonialnej... Oprócz wielu zachwyków i równie wielu uwag krytycznych nad specyfiką Paryża nie ma jednak rozważań poświęconych ściśle filozoficznej aurze tamtej epoki.

wiotkiego ciała, w radosnym bezwstydzie
kwitnącego na niebie bladym jak irysy.
Ciemny nurt mego życia powoli odsłania
sens twojego pragnienia i twego pytania.

(PW, s. 101)

Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Camus A., *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991.
- Cichla-Czarniawska E., *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*, Lublin 2000.
- Cioran É., *Na szczytach rozpaczy*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.
- Drogi współczesnej filozofii*, wyb., wstęp M.J. Siemek, tłum. S. Cichowicz i in., Warszawa 1978.
- Dubiski S., *Ile prawdy w tej legendzie?*, „Wiedza i Życie” 1999, nr 6, www.archiwum.wiz.pl/1999/99065300.asp [dostęp: 2.II.2017].
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1976.
- Grimm J., W., *Der Rattenfänger*, <http://literaturnetz.org/5505> [dostęp: 2.II.2017].
- Grimm J., W., *Die Kinder zu Hameln*, <http://literaturnetz.org/5504> [dostęp: 2.II.2017].
- Jonas H., *Idea Boga po Auschwitz*, tłum. G. Sowinski, wstęp J.A. Kłoczowski, Kraków 2003.
- Jonas H., *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994.
- Karłowicz M., *Pieśni*, Kraków 1984.
- Kobylska D., „*W poszukiwaniu słów...*” (*Władysława Sebyły sądy o poezji*), „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, t. 2.
- Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Miłosz C., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
- Puciato J., *Simone Weil – między herezją a świętością*, Polskie Radio, 31 sierpnia 2013, <https://www.polskieradio.pl/76/1788/Artykul/424586%2CSimone-Weil-%E2%80%93-miedzy-herzja-a-swietoscia> [dostęp: 4.01.2018].

- Rożdzeński R., *Zagadnienie istoty prawdy w rozprawie Martina Heideggera „Bycie i czas”*, „Logos i Ethos” 2014, nr 1.
- Sebyła W., *Antologia*, Warszawa 2012.
- Sebyła W., *Bunt ludzi. Strzępy niescenicznego dramatu. 7 wizji* (faksymile dokumentu z 1924 roku) wydane przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (rkps 882) – publikacja towarzysząca wystawie *Władysław Sebyła. Nokturn † 1940* otwartej od listopada 2012 roku do maja 2013 roku.
- Sebyła W., *Dialog w ciemności*, red. i posł. W. Bonowicz, Wrocław 2012.
- Sebyła W., *Dzieła młodzieńcze*, oprac. Z. Zając-Gardeła, Warszawa 2015.
- Sebyła W., *Nie wierz moim grzechom*, wstęp Z.J. Peszkowski, wyb. J. Koperski, Warszawa 1999.
- Sebyła W., *Poezje wybrane*, wyb. i wstęp H. Michalski, Warszawa 1972.
- Sebyłowa S., *Notatki z prawobrzeżnej Warszawy*, Warszawa 1985.
- Sebyłowa S., *Oktadka z pegazem*, Warszawa 1960.
- Staff L., *Dziewięć muz*, Warszawa 1957.
- Staff L., *Wiklina*, Warszawa 1954.
- Szczot M., *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Szulczewski G., *Obrazowość języka filozoficznego Martina Heideggera*, „Sztuka i Filozofia” 1992, t. 5.
- św. Tomasz z Akwinu, *De ente et essentia. O bycie i istocie*, tłum., kom. M.A. Krapiec OP, Lublin 1981.
- Vendler H., *Poets thinking*, Cambridge 2006.
- de Vigny A., *Rozważania o prawdzie w sztuce*, tłum. E. Bieńkowska [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, Warszawa 1975.
- Władysław Sebyła – głos poety, głos epoki. Relektury*, red. P. Urbańska, T. Wójcik, Warszawa 2016.
- Wyka K., *O Józefie Czechowiczu* [w:] tenże, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.

Stanisław Gawliński

UNIwersytet Jagielloński

Bóg w poezji Józefa Czechowicza

Bóg w świecie poetyckim autora *ballady z tamtej strony* nie objawia się czytelnikom tak bezpośrednio jak rabbi z Nazaretu ufnym rybakom z Galilei. Istnieje w dziełach lubelskiego poety bardziej enigmatycznie, tak jak zmartwychwstały Pan u boku strwożonych uczniów na drodze do Emaus (Łk 24,13–33).

Dzieje się tak z kilku ważnych powodów, także natury biograficznej. Zauważył to już przed kilkudziesięciu laty Seweryn Pollak, poeta, eseista i tłumacz literatury rosyjskiej, a ponadto dobry znajomy Józefa Czechowicza z czasów jego *Sturm und Drang* w Warszawie. W książce *Spotkania z Czechowiczem* opracowanej przez Pollaka wyartykułował on nader wyrazistą sugestię literaturoznawczą:

W przypadku Czechowicza każde świadectwo ludzi, którzy przebywali w jego pobliżu ma znaczenie zasadnicze. Należy on do tych poetów, których twórczość staje się w pełni zrozumiała dopiero w ścisłym powiązaniu z faktami biograficznymi. Wiele z tych faktów bezpośrednio rzutowało na charakter jego wierszy, wiele zostało zaszyfrowanych w oderwanych na pozór obrazach i metaforach i dopiero poznanie życiorysu poety, kompleksów i urazów wyniesionych z dzieciństwa, a nawet późniejszych nawyków i skłonności, poznanie środowiska, w którym się obracał – daje nam klucz do wielu z tych szyfrów, rozświetla te ciemne miejsca jego poezji, które nawet w intencji poety miały być ciemnymi¹.

Ale niejasne miejsca w poezji Czechowicza mają też inny powód. Jest nim oryginalna koncepcja języka i mechanizmów wyobraźni twórczej, które rozwijał on intensywnie w drugiej dekadzie dwudziestolecia

¹ Zob. *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s. 7–8.

międzywojennego, kiedy dziedzictwo awangardy krakowskiej spowszedniało i straciło atrakcyjny blask nowatorstwa artystycznego. Nienazwane, niejasne, związane z „ciemną” linią romantyzmu Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, symbolizmu Tadeusza Micińskiego, a spośród obcych – przede wszystkim – Williama Blake’a, Jeana Arthura Rimbauda oraz Aleksandra Błoka, których Czechowicz z rozmaitym powodzeniem przyswajał polszczyźnie, dały podstawy jego kracjonizmowi, który nazywał też fantazjotwórstwem, a ostatecznie poezją czystą.

Spółeczny rodowód Józefa Czechowicza miał istotny wpływ zarówno na jego cechy mentalne, jak i na zróżnicowaną tematycznie, rodzajowo i stylistycznie twórczość literacką.

Urodził się on w rodzinie wiejskich służących, którzy zostali zatrudnieni jako woźni w lubelskim oddziale warszawskiego Banku Handlowego, zamieszkując w suterenie tegoż banku. Ojciec poety, Paweł, młodszy o dziesięć lat od żony Małgorzaty z Sułków (1864–1936), cierpiał na zaburzenia psychiczne z powodu nieuleczalnej choroby wenerycznej, zmarł w szpitalu dla obłąkanych 7 czerwca 1912 roku. Józef „zawdzięcza” ojcu nie tylko traumatyczne przeżycia trudnego dzieciństwa, lecz także przypadłości zdrowotne, które spadły na niego najpierw w Paryżu, a potem kilkakrotnie w kraju.

Na tym tle tym jaśniej rysują się osobowość matki i jej głębokie więzi z najmłodszym, nadzwyczaj wrażliwym synem. Jest rzeczą oczywistą, że wdowa z trojgiem dzieci, wychowana w środowisku wiejskim, szukała oparcia dla siebie i wcześniej osieroconej rodziny w tradycjach i praktykowaniu religii katolickiej. Nie ustawała w tej żarliwej wierze do końca swojego pracowitego żywota. Józef Czechowicz w żartobliwy sposób informował o przejawach matczynej dewocji swoją jedyną siostrę Kazimierę (1894–1958) w liście z 21 kwietnia 1931 roku:

Munię w Puławach przyjmowano bardzo dobrze i radośnie, przy czym ubolewali, że ja się tam nie zjawiłem w święta. Kiedy Munia przyjechała, to z autobusu poszła najpierw do kościoła, tego ładnego kościoła na górze w Puławach, ale wujowie domyślili się, że tak zrobi i czekali pod kościołem².

² J. Czechowicz, *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 151.

Wymowne dowody synowskiego przywiązania i miłości do matki zawierają utwory rozsiane w tomikach publikowanych u początków drogi twórczej i w zenicie sławy. Wystarczy przywołać tutaj na przykład wiersze: *jednakowo, jedyna* (*dzień jak co dzień*, 1930), *o matce* (*ballada z tamtej strony*, 1932) czy *dzieciństwo* (*w błyskawicy*, 1934).

Portretuje w tych czułych lirykach umęczoną twarz rodzicielki:

rzeczy matek nie mają
a moja

patrzę patrzę
schodzi ze schodów uśmiech siwy
twarz zmarszczek siatka geograficzna
według niej żeglują między ludźmi szczęśliwy
[...]
przedmioty czyżbym się wstydzić was musiał
dla was powiem słowa inaczej
siwy uśmiech silniejszy od śmierci
matusiu³

Szczytowym osiągnięciem w dziedzinie synowskiej apologetyki jest liryczna konstatacja odnosząca się do matki oraz niełatwej doli poety:

matko zbudzony patrzę spod rzęs trawy leżąc
matko tve siwe oczy płaczą nade mną może wiatr
jestem tu choć daleko na innym wybrzeżu
twój ostatni kwiat

tak mało wiesz o synu chodząca wśród gromnic
tyle że spajam głązy rymów
tyle że nie mogę zapomnieć
płomienia dymu

jak nikt inny jesteś pośród ludzi
mówić cóż mówić drzeć z niemocy słów
żebyś młoda i piękna w uśmiech mogła wrócić
znów

(*o matce*, s. 66–67)

3 J. Czechowicz, *jedyna* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, BN 1/199, Wrocław 1985, s. 27–28. Dalej cytaty wierszy z tego tomu opatruję tytułem i numerem stron w nawiasach.

Bardzo dyskretnie, lecz konsekwentnie charakteryzuje tu zarówno pobożność matki, jak i kamienistą drogę życia postarzałej od zmartwień i trudów prostej kobiety. Należy mocno zaakcentować to, że utalentowany syn – bezpotomny i ostatni z męskiej linii rodu Czechowiczów – dawał nie tylko werbalne dowody przywiązania do matki, o której zawsze pamiętał, którą stale wspierał materialnie, nie opuszczał w chorobach i której towarzyszył w jej ostatnich chwilach.

Stan swojego ducha parę dni po tym żałobnym epilogu, tuż po 25 maja 1936 roku, przedstawił w liście do poety Stanisława Czernika:

W czasie Świąt Wielkanocnych zachorowała mi Matka. Chorowała kilka tygodni i zmarła w okropnych cierpieniach. Rak. Byłem przy niej cały czas i myślę, że zdaje Pan sobie sprawę, co dla człowieka wrażliwego, nerwowego znaczą takie tygodnie przy łożu umierającej. Myślę, że byłaby to rzecz bardzo ciężka patrzeć bezradnie na cierpienia zupełnie obcego człowieka, a cóż dopiero Matki! I to właśnie mojej dobrej, słonecznej, zawsze poświęcającej się Matki!⁴

Notabene, analogiczny dramat egzystencjalny przeżył w lipcu 1957 roku Tadeusz Różewicz, co skonkretyzował w przejmującym kolażu tekstów wierszy i prozy składających się na tom *Matka odchodzi*, uhonorowany w 2000 roku prestiżową Nagrodą Nike. Nie tylko okoliczności śmierci ich matek były podobne, ale jakoś spokrewniały je również niskie rodowody społeczne i niezwykle intensywna religijność. Jednak gdzie indziej były źródła duchowych kryzysów obu wybitnych poetów, pomimo że obaj wzorowo spełnili synowskie powinności wobec rodziców wyryte na kamiennych tablicach Mojżesza.

Józef Czechowicz znał te przykazania nie tylko z nauk i pobożnych praktyk matki Małgorzaty, ale także z nieustannej lektury Biblii, z którą nie rozstawał się od sierpnia do października 1920 roku jako siedemnastoletni ochotnik w 4 Pułku Piechoty Legionów na froncie białorusko-litewskim. Zastanawiać musi fakt, że człowiek dobry, wrażliwy na zło tego świata, którego duchowość formowała religia rzymsko-katolicka, w obfitej twórczości lirycznej tak wstrzemięźliwie traktuje o swoim stosunku do Boga, świętości czy nawet wiary chrześcijańskiej.

Znawcy życia i twórczości autora *nuty człowieczej*, mniej lub bardziej stanowczo, wskazują tutaj na dwa tropy. Dwa rodzaje występków, które

⁴ Tenże, *Listy...*, s. 337.

mogły zaciążyć na sumieniu świadomego stanu rzeczy młodzieńca. Jesienią 1921 roku Czechowicz podjął pracę nauczyciela w szkole powszechnej w Brasławiu, a wkrótce potem przeniósł się do wsi Słobódka na Wileńszczyźnie. Z powodu zakazanej, grzesznej miłości do jednego z urodziwych uczniów miał targnąć się na swoje życie. W zakamuflovany sposób przedstawił tę nieszczęśliwą historię w autobiograficznej prozie *Opowieść o papierowej koronie*, która została anonimowo opublikowana w lubelskim czasopiśmie „Reflektor” w czerwcu 1923 roku.

Problem homoseksualizmu wśród literatów okresu dwudziestolecia międzywojennego z dużą wyrozumiałością dla Czechowicza objaśniał Czesław Miłosz będący częstym bywalcem mieszkania lubelskiego poety, który z sukcesem pracował w Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie jako redaktor „Miesięcznika Literatury i Sztuki” oraz adresowanego do dzieci „Płomyczka”. Czechowiczowskie lokum na ulicy Smulikowskiego dzięki nieograniczonej życzliwości gospodarza stało się oazą dla wielu poetów z prowincji o nastawieniu awangardowym. Na innych prawach przebywał tutaj „bratanek – niech będzie bratanek – Inianowłósy Stefanek, chłopak naprawdę wielkiej piękności. [...] Obecność Stefanka akceptowano w sposób naturalny. Nigdy szczególne przyjaźnie Czechowicza nie przyczyniły mi przykrości, ich gatunek był mało agresywny”⁵.

Pomimo naturalnej empatii Miłosza nie da się pominąć zawartej w jego tekście wiedzy o specyficznych związkach intymnych autora *dnia jak co dzień* wyrażonych w liczbie mnogiej. Były one przyczyną rozmaitych kłopotów Czechowicza, a po głośnym zatargu z Karolem Wikto-rem Zawodzińskim, nadwornym krytykiem grupy poetyckiej Skamander i zadzierzystem rotmistrzem kawalerii, doprowadziły do utraty dobrze płatnych posad oraz mieszkania. Poeta oskarżony publicznie o niemoralny tryb życia podjął decyzję o całkowitym porzuceniu pracy twórczej i ponownie nosił się z zamiarem samounicestwienia. W prywatnym liście do kolegi po piórze z pasją odrzucał dyskredytujące go zarzuty, pisząc:

Oskarżono mnie, gdzie należy o życie niemoralne, orgie itp., popierając oskarżenie cytatami z poematu *Hildur, Baldur i Czas!*

5 C. Miłosz, *O Józefie Czechowiczu*, „Kultura” 1954, nr 7–8. Cyt. za: tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 224.

[...] Kochany Panie, piszę tak chaotycznie i namiętnie, bo jestem w równej mierze rozgoryczony, co i po prostu wściekły na tępotę i głupotę, i złą wolę ludzką⁶.

Humanitarne względy, *last but not least*, dzisiejsza wszechcierpliwość każą stanąć po stronie zniesławionego artysty, którego dobroć, hojność i życzliwość dla innych ludzi była powszechnie znana oraz niejednokrotnie nadużywana. Nietrudno także solidaryzować się z treścią i tonacją listów rozsyłanych przez Czechowicza do bliskich. Ale nie sposób również oprzeć się i takiej refleksji, iż ów pilny czytelnik Pisma Świętego pod wpływem wzburzenia nie wymazał przecież całkowicie ze swojej pamięci nauk moralnych, które apostoł narodów, św. Paweł zawarł w Pierwszym Liście do Koryntian, napominając tamtejszych chrześcijan z powodu ich nieobyczajności:

Nie łudźcie się! Ani rozpustnicy, ani bałwochwalcy, ani cudzołożnicy, ani rozwiązli, ani mężczyźni współżycjący z sobą, ani złodzieje, ani chciwi, ani pijacy ani oszczercy, ani zdierycy nie odziedziczą królestwa Bożego (1 Kor, 6,9–10)⁷.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa, po wnikliwej analizie tekstów literackich, eseistyki oraz korespondencji prywatnej, sądzić wolno, że Józef Czechowicz nie uporał się do końca ani z konsekwencjami młodzieńczej próby samobójczej, ani ze skłonnościami homoseksualnymi, które w 1935 roku zostały na forum publicznym w sposób stronniczy napiętnowane. A to z kolei nie mogło sprzyjać manifestowaniu przekonań religijnych. Z podobnymi kłopotami co autor tego szkicu zmagał się wcześniej Jan Błoński próbujący badać naturę skomplikowanych związków Czesława Miłosza z religią. Paradoksalnie rozpoznał je „po poczuciu grzechu, który przenika tę poezję”⁸.

Bóg Czechowicza został nie tyle po pascalsku ukryty, co raczej osłonięty siecią aluzji, napomknięć, formuł metaforycznych. Wypadnie się zgodzić w tym przypadku z Krzysztofem Dybciakiem, który tak interpretował potencjalne sposoby objawiania religii w literaturze:

⁶ J. Czechowicz, *Do Stanisława Czernika* [w:] tegoż, *Listy...*, s. 339.

⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1980.

⁸ J. Błoński, *Ekumenizm a literatura* [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 27.

Ślady kontaktów z religią odnaleźć można na każdym poziomie organizacji utworu literackiego – będą więc nimi słowa szczególnie związane z sacrum: cytaty z ksiąg świętych lub formuły liturgiczne, formy stylistyczne przejęte z pism *sensu stricto* religijnych. Jeszcze większe nasilenie wpływu elementów sakralizowanych następuje wraz z pojawieniem się większych całości znaczeniowych (w różnych językach naukowych nazywa się tego typu jednostki tematami, motywami, figurami semantycznymi...), a więc wtedy, kiedy pojawiają się w utworze obrazy, postaci, sekwencje wydarzeń, schematy fabularne. Literatura przechwytyje też i adaptuje na swym gruncie liczne środki podawcze, sposoby narracji, struktury gatunkowe wytworzone na terenie piśmiennictwa naukowego. Wreszcie trzeba brać pod uwagę ważny czynnik zawartości ideowej dzieła, jego globalnego sensu, zbliżonego do lub zgodnego ze światopoglądem religijnym. W tej fazie eksplikacji konstatacje są najbardziej sporne, co dla pierwszego interpretatora będzie np. w całości zgodne z chrześcijańskim przesłaniem, dla drugiego tylko częściowo, a dla trzeciego marginesowe...⁹

Jeżeli nawet zgodzilibyśmy się z supozycją wybitnego znawcy życia i twórczości Józefa Czechowicza, „że Bóg jest niesłuchanie rzadko obecny w wierszach poety”¹⁰, między innymi z tego powodu, że właśnie śmierć jako jego prawdziwa obsesja obdarzona została przymiotami bóstwa, to przecież nie da się pominąć informacji, że autor *ballady z tamtej strony* napisał aż sześć wierszy związanych wprost z życiem i religijnymi praktykami chrześcijanina wyznania rzymskokatolickiego. Co ważne, publikował je w rozmaitych tomikach poetyckich, a ponadto opatrywał jednoznacznymi tytułami: *do tereski z lisieux, kościół świętej trójcy na zamku, modlitwa żałobna, moje Zaduszki, rymy pobożne, wigilia*.

Adekwatnie do powyższej supozycji Tadeusza Kłaka brzmi więc wyznanie podmiotu lirycznego z *modlitwy żałobnej*:

którego wzywam tak rzadko Panie Bolesny
 skryty w firmamentu konchach
 nim przyjdzie noc ostatnia
 od żywota pustego bez pieśni
 chroń nas

(s. 156)

⁹ K. Dybciak, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 31.

¹⁰ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 59.

Inwokacja fikcyjnego podmiotu wiąże się bez poetyckich szyfrów z deklaracją Czechowicza w sprawie artystycznego światopoglądu. Brzmi ona zdecydowanie: „Poezja wszelkich czasów, epok i krajów, jak każda sztuka, wyraża właściwie jedną tylko rzecz w najrozmaitszych modyfikacjach, wyraża nastawienie człowieka do zagadnień metafizycznych”¹¹.

Wydaje się, iż owa deklaracja sporo zawdzięcza Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, który ostatnią część zbioru szkiców estetycznych *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919) poświęcił kwestii „zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym”. *Notabene*, Józef Czechowicz dedykował Witkacemu wiersz *Eros i Psyche* opublikowany w pierwszym numerze miesięcznika „Barykady” z 1932 roku. W innym, nie mniej ważnym, artykule *W blasku czystości* przywódca Drugiej Awangardy w połowie lat 30. okresu dwudziestolecia międzywojennego twierdził, że „ideał piękna istotnego, to jest ten sam ideał, ku któremu zdąża zarówno religia, jak i filozofia, dwie sąsiadujące ze sztuką, analogiczne dziedziny, różniące się jedynie dyscypliną”¹². O ile te mocne przekonania wiązać należy z estetycznymi i filozoficznymi trendami tamtych czasów, które Czechowicz bodaj ogólnie poznał jako czytelnik pism Stanisława Ignacego Witkiewicza, Romana Ingardena, Manfreda Kridla, Benedetta Crocego czy Jacques’a Maritaina, to konstatacja: „W ciągu wieków najpiękniejszej z religii, chrześcijaństwa, nieraz ciemne przesady górowały nad jego życiem wewnętrznym”¹³, nosi wyraźne znamiona konfesji osobistej twórcy *nuty człowieczej*.

Rzecz w tym, że takie bezpośrednie oceny i wyznania są u lubelskiego poety rzadkie, a czasem kontradyktoryczne. Dzieje się tak i z tej przyczyny, że religia u Józefa Czechowicza – podobnie jak u znakomitego współtwórcy nowożytnej teologii i hermeneutyki Friedricha Daniela Ernsta Schleiermachera (1768–1834) – nie jest po prostu kojarzona z racjami rozumu oraz nauki, lecz z uczuciami i wyobraźnią¹⁴. Uczucia te i wyobrażenia stymulowane były na wiele sposobów przez świat wartości, wyobrażeń, praktyk i motywów religijnej natury. Przede

¹¹ J. Czechowicz, *Treść i forma w poezji* [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 28.

¹² Tenże, *W blasku czystości* [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca...*, s. 219.

¹³ Tenże, *O dysonansie i Zielonym koniu* [w:] tegoż, *Wyobrażenia stwarzająca...*, s. 112.

¹⁴ Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968, s. 9.

wszystkim przez Pismo Święte oraz tradycje katolickie poszerzone wszakże o znajomość kultury chrześcijańskiej Europy. Zwłaszcza Francji, którą poeta odwiedzał dwukrotnie, podziwiając i komentując literacko nie tylko turystyczne walory tamtejszych świątyń, opactw i klasztorów.

Zdaniem Józefa Czechowicza francuska poezja przełomu lat 20. i 30. XX wieku w dużej mierze ukształtowana została przez filozofię chrześcijańską. Wiedza o egzystencjalizmie chrześcijańskim Gabriela Marcela (1889–1973), filozofii „tragicznego optymizmu” Emmanuela Mouniera (1905–1950), a przede wszystkim personalizmie Jacques’a Maritaina (1882–1973) kształtowała postawy ludzi z kręgów inteligencji katolickiej w Polsce. Czytali oni zarówno *Dziennik metafizyczny* (1927), *Być i mieć* (1935) Marcela, jak też *Sztukę i mądrość* (1920), *Religię i kulturę* (1930), *Granice poezji* (1935) oraz *Humanizm integralny* (1936) Maritaina. Zwłaszcza dzieła tego drugiego, przetłumaczone u nas bardzo wcześnie, wywarły istotny wpływ na rodzimą literaturę. Dość wspomnieć tutaj nazwiska tak cenionych poetów, jak Jerzy Liebert (1904–1931), Kazimiera Iłłakowiczówna (1889–1983) czy Wojciech Bąk (1907–1961). Także i międzywojenni prozaicy mocno inspirowani byli przez wybitnych reprezentantów francuskiego nurtu powieści katolickiej Georges’a Bernanosa (1888–1948) i François Mauriaca (1885–1970).

Analiza motywów biblijnych w twórczości poetyckiej Józefa Czechowicza wiedzie do konstatacji zgodnej z przewidywaniami. Aluzje, mikrocytaty, obrazy i odwołania do Starego Testamentu pojawiają się w jego wierszach rzadko. Od debiutanckiego tomiku *Kamień* z 1927 po *nutę człowieczą*, która zamyka tę twórczość w tragicznym wrześniu 1939 roku, wydrukował poeta osiem tomów wierszy, jeżeli uwzględnimy *Stare kamienie* – ogłoszone wspólnie z Franciszką Arnsztajnową w 1934 roku – oraz szczupły *Arkusze poetycki*, opublikowany cztery lata później. W tych kilkudziesięciu utworach odnajdziemy ledwie kilkanaście metafor, porównań, wyrażeń i zwrotów odnoszących się bezpośrednio albo metonimicznie do starotestamentowego Boga. Wymieniam je w kolejności pojawiania się w poszczególnych tomikach: „boży błękit”, „dusza stara” (*Kamień*), „boże daleki” (*dzień jak codzień*), „zwyciężył święta święte, rajske ptaki” (*ballada z tamtej strony*), „z bogiem prochu wielkości z bogiem”, „serafin schodzi z chmury z matowej pozłoty”, „kto anioła wyzwolił z obłoku”, „słoneczna jeruzalem”, „słup ognisty” (*w błyskawicy*), „czarnobrewy serafin zamyka widzenie”, „spadnie ciężka pokrywa

raju” (*nic więcej*), „mocne twierdze jerycha”, „z potopu gorącego”, „czy będziesz w raju” (*nuta człowiecza*).

Nietrudno zauważyć, że część tych motywów posiada dwojaką ramę modalną: biblijną oraz ikonograficzną, albowiem odnoszą się one także do malarstwa religijnego tradycji rzymskiej i bizantyjskiej. Bardziej skomplikowane więzi łączą Czechowicza z pismami Starego Testamentu w tej warstwie, która dotyczy roli poety oraz siły, czy też raczej formy jego głosu. Mówiąc ściślej, formuł profetyzmu tak znamienych dla lubelskiego poety, a także międzywojennego katastrofizmu w liryce polskiej¹⁵.

Wcześniej charakteryzował ten element strategii lirycznej autora z *błyskawicy* Tadeusz Kłak:

Proroctwa w liryce Czechowicza często odwołują się do proroctw biblijnych, bądź w wersji starotestamentalnej, bądź apokaliptycznej. Tę pierwszą w czystej postaci widzimy choćby w zakończeniu wiersza *pod dworcem głównym w warszawie*, które brzmi:

mówię wam przez nie runą
mocne twierdze jerycha¹⁶.

Drugi typ odniesień autora z *błyskawicy* do Boga Starego Testamentu bliski jest blasfemii. Józef Czechowicz nie tylko wadzi się z Bogiem jak jego znakomity protoplasta w trzeciej części *Dziadów*. On przejrzał zamiary Wszechmogącego i ogłosił *votum separatum*.

ciszą ty chcesz mnie przebić
w milczeniu słyhać twe wieki
groźbą wołasz do siebie
boże daleki

szuka oko bystre
znalazłeś wstrzymałem oddech
wznoszą się ręce przeczyste
czekają kiedy się poddam

o daleki
słyszysz te wiersze

¹⁵ Zob. S. Gawliński, *Retoryka katastrofizmu w poezji drugiej awangardy* [w:] *Katastrofizm i Awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Katowice 1979, s. 40–56.

¹⁶ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia...*, s. 154–155.

o daleki
nie będę twoim świerszczem

wzdychają miłością piersi
nie doczekasz się niebo przemian
niech się wiersz łamie jak pierścień
przybywaj ziemio

(*legenda*, s. 49)

Lecz ten, który nie poddał się dalekiemu Bogu, „rości” sobie prawo do analogii w najistotniejszej sferze, to jest potencji twórczej, możliwości kreowania. Wszechmogący stwarza świat *ex nihilo*. Bóg tożsamy w Ewangelii św. Jana z Logosem porządkuje chaos, wyłaniając zeń niebo i ziemię, którą oddał warendę człowiekowi. Poeta-uzurpator chce rywalizować ze Stwórcą przez kreowanie nowych, innych światów siłą wyobraźni twórczej, w porządku natchnionych słów. Tak najbardziej skróto można by uprościć idee Józefa Czechowicza wyłożone w zbiorze szkiców literackich *Wyobrażenia stwarzająca*.

Zgoła inaczej przedstawia się obszar badań motywiki religijnej w lirycy Józefa Czechowicza semantycznie, a nierzadko stylistycznie skoliigaconej z Nowym Testamentem.

Nie powinno to dziwić, jeśli znamy kręte ścieżki krótkiego żywota poety i nie przeoczyliśmy jego wypowiedzi na temat chrystianizmu jako „najpiękniejszej z religii”.

Liczba i różnorodność owych motywów kilkakrotnie przewyższa te, które omawiałem poprzednio. Przedstawię je w podobny sposób, to znaczy zgodnie z chronologią ich ogłaszania w kolejnych zbiorach wierszy, rozpoczynając od 1927 roku:

- (*Kamień*) – to zstąpienie do piekieł, ukryta w nim melodia kantyczki, w świętość zapach ampułki Graala, strzelistymi aktami rozmodlonych rąk, tętnią jeżdźcy tuż koło mnie / a dalej w otchłani świeci czyściec;
- (*dzień jak codzień*) – głowy pielgrzymie, do tereski z lisieux, kapliczki ze świętym janem, dosyć zmierzchów fałszowanych i jutrzni;
- (*ballada z tamtej strony*) – tam kapliczka chłodna jak koral / w półmroku krzyż tam anioł / opuszczone wota rybaków, wrywa się z mroku żelazny masyw krzyż, wonią próchna ten dom się odziewa / modlitwami szemrzący w kątach, pragnę, brudna skrwawiona

stopa na chodniku, w uliczce kościół ma srebrne oczy / domy na kolanach modlą się bez strachu, struga szepce ave, chodząca wśród gromnic, apokalipsą zbudził;

- (*Stare Kamienie*) – dziewczęta chwałą Marię, Dzwon wieczorny / mocą metalu kapiąc / zaczyna grać pod kościelnym krzyżem, Kościół Świętej Trójcy na Zamku;
- (*w błyskawicy*) – z bogiem prochu wielkości z bogiem, serafin schodzi z chmury z matowej pozłoty / pomagać dłoniom pierwszym aniołowym siostram, kto anioła wyzwolił z obłoku już nie żył;
- (*nic więcej*, tytuł jest mikrocytatem z *Soliloquiorum* św. Augustyna) – ministrant w złotogłowie chłopię, leżę na złotej ikonie / na łono przyjął mnie chłodne porfirogeneta chrystus, widma świętyń / i nagle / krzyż, krzyże na runi;
- (*nuta człowiecza*) – katedr sennych dzwonienie, jak męki pańskiej stacje, mozaiki w bazylice, trafiony w stallach, bizantyjskie niebo rżało, moje zaduszki, modlitwa żałobna, nienawistni na koniach smolistych i rydzach, wigilia, kolęda, lulajże Jezuniu, Maria Panna między gwiazdami, wodna spowiedź, amen klęczymy, ogrójec, którego wzywam tak rzadko Panie bolesny.

Arytmetyczna przewaga motywiki zapośredniczonej nowotestamentowo tworzy relację bliską pięćdziesięciu do piętnastu, ale nie o liczby tu chodzi, tylko o głębszy sens tych proporcji. W pewnym stopniu charakteryzują one źródła religijności lubelskiego poety. Pod tym względem nie odbiega on znacząco od „typowego” katolika. To znaczy takiego, który znacznie rzadziej oddaje się lekturze Pięcioksięgu niż Ewangelii synoptycznych. Skądinąd nie powinno to specjalnie dziwić, skoro nie tylko polski katolicyzm ugruntowany został na Ewangeliach i nauczaniu apostoelskim.

Pełniejszym uzasadnieniem takiego osądu wydaje się bardziej szczegółowa interpretacja przytoczonych pięćdziesięciu pięciu motywów, kiedy z ogólnego zbioru wyodrębnimy poszczególne ich klasy lub kategorie:

- mikrocytaty, aluzje, stylistyczne parafrazy Nowego Testamentu: kielich z winem, pragnę, zstąpienie do piekieł, ogrójec, ramiona krzyżów, skrwawione stopy, Maria Panna, jeźdźcy Apokalipsy;
- obrzędy, modlitwy i rytuały katolickie: stacje męki Pańskiej, spowiedź, akty strzeliste, jutrznie, modlitwa żałobna, zaduszki, ministrant, kościelne dzwony;

- kultura katolicka: katedry, stalle, ave, mozaiki w bazylice, święci z pustelni, dusze cierpiące, ampułka Graala;
- pobożność ludowa: kantyczki, kolędy, przydrożne krzyże, kapliczki;
- ekfrazy: opisy malowideł i obrazów kościelnych, złoto ikon, Ciemnołicy Chrystus, Chrystus Porfirogeneta.

Wymienione kategorie związane są z oddziaływaniem Nowego Testamentu w szerokim zakresie chrześcijańskiej kultury materialnej, duchowości i praktyk religijnych. Jednak, z wyraźną dominantą rytu, tradycji i zasad moralnych przekazywanych wyznawcom Kościoła rzymskokatolickiego przez kolejnych następców św. Piotra w ciągu dwóch tysięcy lat.

Zatem, odwołując się prawomocnie do teologii funkcjonującej w ramach tego Kościoła, spróbuję przypisać Czechowiczowskiego Boga Starego Testamentu, Boga „ukrytego”, Boga „dalekiego”, do teologii apofatycznej, natomiast równego Mu Jezusa Chrystusa, „Pana Boleśnego”, a zarazem wcielonego Boga interpretować zgodnie z regułami teologii kerygmatycznej.

Na koniec wypada wytłumaczyć pozorną nieadekwatność tytułu tego szkicu wobec jego zawartości. Nie wynika ona z braku dyscypliny myślowej autora ani tym bardziej z lekceważenia norm dyskursu krytycznoliterackiego. Rzecz w tym, że Bóg w poezji Józefa Czechowicza jest „figurą metonimiczną” i trzeba Go rekonstruować mozolnie, z wielu różnorodnych, często sprzecznych oznak, symboli i kontekstów. Pisałem o tym na wstępie, po wielokrotnym odczytaniu poruszających wierszy jednego z największych poetów polskich, nie tylko minionego stulecia.

Bibliografia

- Błoński J., *Ekumenizm a literatura* [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983.
- Czechowicz J., *Listy*, oprac. T. Kłak, Lublin 1977.
- Czechowicz J., *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, BN 1/199, Wrocław 1985.
- Czechowicz J., *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972.
- Dybczak K., *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.

- Gawliński S., *Retoryka katastrofizmu w poezji drugiej awangardy* [w:] *Katastrofizm i Awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Katowice 1979.
- Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.
- Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968.
- Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, oprac. S. Pollak, Lublin 1971.

Radostław Sioma

UNIwersytet MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU

„Kościół niewidzialny”¹

Pytania o nową religijność poezji Józefa Czechowicza

Andrzej Niewiadomski w studium *Kościół Józefa Czechowicza, czyli raz jeszcze o poecie teoretyku* poddał analizie motyw Kościoła w pisarstwie Czechowicza, przede wszystkim, zgodnie z podtytułem, teoretycznym – szkicach, artykułach programowych i tym podobnych². Niewiadomski przygląda się rozważaniom Czechowicza jako części jego projektu poezji, zarazem jako odpowiedzi na „wyzwanie xx-wiecznej rewolucji mentalnej i technicznej”: „W tym świetle należałoby widzieć – nie zawaham się użyć tego określenia – obsesyjne wręcz powracanie Czechowicza do przykładu Kościoła jako instytucji i jako idei narzucającej i propagującej «jednolitość świata»”³. Niewiadomski zastrzega, że nie interesuje go religijność lub niereligijność Czechowicza, a jedynie „sposób wprowadzenia i wykorzystanie przez niego Kościoła (także w sensie materialnym, budowli sakralnej) jako pewnej figury myślowej, pozwalającej oddać sedno jego koncepcji programowej, i wskazać moment, w jakim się ona krystalizuje”⁴. Zarazem badacz ten koncentruje się przede wszystkim na tekstach programowych, w których Czechowicz analizuje sytuację

¹ J. Czechowicz, *Kościół niewidzialny* [w:] tegoż, *Szkice literackie, Pisma zebrane*, t. 5, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 281–282. Przywołując tytuły zbiorów wierszy Czechowicza, używam następujących skrótów: djcd – *dzień jak co dzień. wiersze z lat 1927, 1928, 1929*, Warszawa 1930; wb – *w błyskawicy*, Warszawa 1934; nw – *nic więcej*, Warszawa 1936; nc – *nuta człowiecza*, Warszawa 1939.

² A. Niewiadomski, *Kościół Józefa Czechowicza, czyli raz jeszcze o poecie teoretyku* [w:] *Józef Czechowicz – poeta, prozaik, krytyk, tłumacz*, red. A. Niewiadomski, A. Wójtowicz, Lublin 2015.

³ Tamże, s. 19.

⁴ Tamże.

poezji po przełomie awangardowym, zmianach cywilizacyjnych końca XIX i początku XX wieku i wojennych kataklizmach kształtujących ówczesną świadomość, nie tylko w jej poetyckim wymiarze.

Sam Czechowicz wypowiada między innymi następujące stwierdzenie:

Ale postęp myśli ludzkiej wzwyż i okropności wojny rozlewające się wszędy rychło nas nauczyły, że na miejscu Kościoła nie może stanąć nic, bo świat nie jest czymś, co dałoby się ująć w ramę jednolitej koncepcji. Istota rzeczywistości jest wielopłaszczyznową strukturą różnych gatunkowo rzeczywistości, przenikających się wzajemnie⁵.

Niewiadomski rozważa zarazem topikę świątyni w poezji Czechowicza jako projekt syntezy, odzyskania utraconego poczucia jedności świata. Widzi to przede wszystkim przez opozycję jedności w wielości, co jest częściowo słuszne, ale ma też inny, wyrażony wprost przez Czechowicza aspekt. Badacz sugeruje pewną antropocentryczność projektu Czechowiczowskiej syntezy oraz zauważa, że w szkicu wiersza *O nim i o niej* „godność poety «tworzy potężne napięcie jedności-niepowtarzalności»»⁶. Czechowicz w cytowanym szkicu konstatuje odmienną godność poety od godności rachmistrza, lekarza i cieśli, zauważając zarazem, że hierarchia ta (jedności-niepowtarzalności) nie obowiązuje społecznie, choć jest rzeczywista w świecie kultury. Niewiadomski utożsamia jedność i niepowtarzalność⁷, wydaje się jednak, że zarówno mówienie o napięciu jedności-niepowtarzalności, jak i określenie go mianem „hierarchii” oraz orzekanie o jej społecznym nieobowiązywaniu, które zdaje się podstawą rozróżnienia godności poety i godności wymienionych przez Czechowicza zawodów, nie pozwala na takie utożsamienie. Godnością poety zdaje się bowiem wprowadzenie w opartą na codziennej

5 J. Czechowicz, *Sztuka i życie* [w:] tegoż, *Szkice literackie...*, s. 54 [wyróżnienie – R.S.].

6 A. Niewiadomski, *Kościół Józefa Czechowicza...*, s. 29; J. Czechowicz, *O nim i o niej* [w:] tegoż, *Wiersze i poematy, Pisma zebrane*, t. I, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 323.

7 „Jedność jest więc niepowtarzalnością, czymś innym niż dogmat, czymś, czego nie da się zastosować do teologicznej i instytucjonalnej praktyki, ale da się przełożyć na język syntezy na przykład architektury, rzeźby, malarstwa i poezji, w odniesieniu do widzialnej (choć jak myślę, nie tylko) bryły kościoła budowl”. A. Niewiadomski, *Kościół Józefa Czechowicza...*, s. 29.

powtarzalności jedność życia zbiorowego (społecznego) tego, co niepowtarzalne, a co wymiar społeczny podnosi do rangi kultury. Jedność i niepowtarzalność, mimo utożsamiającego je dywizowego zapisu⁸, są tu dwoma różnymi pojęciami, a napięcie między nimi chronione jest przez poezję. Hierarchiczny charakter tego napięcia pozwala przypuścić, że Czechowicz był świadom, iż tradycyjny esencjalistyczny dualizm *sacrum* i doczesności, dualizm zarazem metafizyczno-ontologiczny, nie wyjaśnia i nie sankcjonuje już życia zbiorowego. Mówienie o rzeczywistości (obowiązki) w „świecie kultury” i o jej braku w sferze społecznej, świadczy wyraźnie, że Czechowicz konstruuje tu „słabą” ontologię. Każe też myśleć o nim jako nie tylko o teoretyku poezji, ale również o wpisany w jego twórczość nowym projekcie kultury. W odróżnieniu od form redukcjonizmu (praktycznego, scjentyistycznego, religijnego) zapełnia on w jakimś stopniu – pamiętać należy o pewnej wstępności rozważań Czechowicza – puste miejsce po zbiorowej i instytucjonalnej metafizyce, którą bez wątpienia jest religia.

Andrzej Niewiadomski ma z pewnością rację, gdy twierdzi, że właśnie nową sztukę, przede wszystkim poezję, obciążał Czechowicz zadaniem zachowania równowagi pomiędzy jednością i niepowtarzalnością. Autotematyczny wiersz *o swierszczach* (nw), opowiadający o „rzeczy podwójnym uroku”, kończy się słowami:

pieśń kto wie może czasem uwalnia
jedyność a tej tak mało

Jedyności, czyli wyjątkowości, niepowtarzalności właśnie, także cudowości, w tym również najzwyczajszych spraw i rzeczy (właściwa dwudziestolecie międzywojennemu metafizyka codzienności) strzec będzie poezja, a szerzej sztuka XX wieku przed zakusami redukcjonistycznymi nauki, polityki, ale i teologii⁹. Ta jedyność, jak się wydaje, obejmuje również nieredukowalną do jakichkolwiek racjonalnych wyjaśnień grozę świata. I stanowi ona część projektu syntezy Czechowicza, jednakże nie tylko teoretycznej (estetycznej), ale również egzystencjalnej, a może

⁸ Należałoby tu przeprowadzić szczegółowe badania tekstologiczne i sprawdzić, jak Czechowicz stosował różne znaki pisarskie, takie jak łącznik i półpauza.

⁹ Wątek redukcjonistycznej, unifikującej wyobraźni religijnej rozwinie w poezji polskiej przede wszystkim Zbigniew Herbert.

i metafizyczno-religijnej, która to synteza konstruowana jest niejako „od dołu”, od „przymierza z Ziemią”¹⁰, przy uwzględnieniu doświadczeń człowieka pierwszych dekad XX wieku z jednej strony, z drugiej – w dystansie do unifikacyjnych i redukcjonistycznych światopoglądów, przede wszystkim religijnego i naukowego. Pytanie o religijność (Kościół) Czechowicza jest pytaniem o nowe rodzaje doświadczenia, które w jego poezji zostają wyrażone. Ale przede wszystkim o to, dlaczego Czechowicz pojmuje Kościół jedynie jako budowlę i instytucję-tradycję, dlaczego zaś nie widzi w nim wspólnoty albo dostrzega jedynie wspólnotę utraconą i nie dostrzega możliwości ufundowania na nim nowej syntezy („na miejscu Kościoła nie może stać nic”)? Czy dlatego, że naturą Kościoła, w jego tradycyjnym rozumieniu, jest „jednolitość”, redukcja, zamknięcie na dochodzące do głosu od dłuższego czasu rodzaje doświadczenia i wiedzy? Czy ma tu również znaczenie doświadczenie osobiste Czechowicza, na które z jednej strony składają się śmierć dwojga rodzeństwa oraz ojca, a także choroba psychiczna tego ostatniego, z drugiej tożsamość seksualna poety, wyalienowanego z tradycyjnego religijnego rozumienia relacji intymnej dwojga ludzi?

* * *

Figura pustego miejsca po kościele, także w postaci architektonicznej, o czym za chwilę, dość częste opisy budowli kościelnych, silny, choć nierzadko polemiczny związek z tradycją chrześcijańską, niekiedy przeplatający się z „pogańską” ludowością i współwystępujący obok problematyzowania kategorii mitu, poetyckie neosymbolistyczne epifanie, ale i postawienie kwestii wspólnoty w jej narodowym, metafizycznym, a także intymnym sensie każą jednak zapytać, czy Czechowicz nie konstruuje nowej formy religijności? Lub, ujmując rzecz ostrożniej, czy nie jest jednym z wyrazieli ducha czasu, w którym religijność zaczyna być pojmowana pozainstytucjonalnie, niesystemowo, niedogmatycznie? Czy nie buduje „kościół niewidzialnego”, nowej formy relacyjności,

¹⁰ P. Kunczewicz, „Przymierze z ziemią” jako kategoria poetycka drugiej awangardy [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

kościół już nie tylko międzyludzkiego¹¹, gdyż mimo wszystko zachowującego pamięć, a nawet poczucie *sacrum*, choć interpersonalna relacyjność również nie jest w nim bez znaczenia?

Mówienie o obsesyjnym wręcz powracaniu Czechowicza do przykładu Kościoła jako instytucji i jako idei narzucającej i propagującej „jednolitość świata” wydaje się przesadą, jednakże figura kościoła w ogóle pojawia się u tego poety na tyle często, że warto rozważyć jeszcze jedną jej postać. Znamienne jest tu wyobrażenie miejsca po kościele, także rozumianego dosłownie, jak w tekście *Kościół niewidzialny*. Zazwyczaj Czechowicz opisuje istniejące budowle, tym razem jednak konstruuje wyobrażenie kościoła św. Michała, erygowanego z rozkazu Leszka Czarnego (1241–1288), po którym zostały jedynie odkopane fundamenty, „wzruszający zarys kościoła, którego nie ma”. Wspomina jego nawę, „prezbiterium dosyć duże”, „kaplice duże i małe, stare i nowe, przyklepione do wielkiego kościoła w różnych czasach”, „dzwonnice, umieszczoną hełmem, przypominającym koronę wyższej Wieży Mariackiej w Krakowie”¹². Po opisie kruchty, wysokich „topól, ocieniających fronton świątyni”, „nagrobnych płyt z herbami i znakami tutejszego patrycjatu”, ścian z barokową polichromią, Czechowicz pyta nagle, w osobnym akapicie: „Dlaczegoż to został jeno niewidzialny kościół?”. Pytanie to odnosi się do świątyni realnej, choć nieistniejącej, i dalsze partie tekstu wyjaśniają, jakie okoliczności sprawiły, że pozostały jedynie fundamenty. Stwierdzenie, że na miejscu Kościoła nie może stanąć nic, jak i wyobrażenie nieistniejącej świątyni, łączy figura pustego miejsca po czymś. Pozwala to postawić ogólne pytanie o nowe formy przeżycia *sacrum* i nowe postaci relacji z nim zarówno jednostki, jak i zbiorowości, które ani nie są sankcjonowane instytucją jakiegokolwiek wyznania, ani też nie przyjmują postaci tradycyjnego kultu, którego miejscem jest świątynia. Jeszcze inaczej mówiąc – o nowe formy religijności pozainstytucjonalnej i pozawyznaniowej.

Niewiadomski, tak zresztą jak Czechowicz w przywoływanych przez tego badacza tekstach, bierze pod uwagę dwa z trzech głównych rozumień „kościół”: instytucjonalno-światopoglądowe znaczenie tej kategorii oraz, w mniejszym stopniu, architektoniczne. Pomija natomiast inne, moim zdaniem bardzo ważne, mianowicie jako wspólnoty

¹¹ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Paryż 1984, s. 34.

¹² J. Czechowicz, *Kościół niewidzialny...*, s. 280–281.

koncentrującej się „wokół” *sacrum*, jako pewnej nie tylko już interpersonalnej relacyjności, znajdującej swoją sankcję w doświadczeniu metafizycznym, w relacji do świętości (zdystansowanie się do religijności poety). Przemiany w przeżywaniu *sacrum*, o których zaświadcza poezja Czechowicza (włącznie z różnymi formami odrzucenia takiej możliwości), były zarazem przemianami społecznymi i świadomościowymi, przemianami w modelu rodzinności, wspólnoty narodowej i społecznej, bliskości intymnej i tak dalej. Wydaje się więc, że pytanie o religijność poety musi uwzględnić także te relacje, na ile mają one lub mogą mieć związek z jego doświadczeniem *sacrum*.

W poezję Czechowicza wpisany jest pewien rodzaj przeżycia/doświadczenia świętości lub choćby tylko zawarte w lirycznych emocjach przekonanie o jakiejś jego trudnej do wyrażenia formie. Problem w rekonstrukcji Czechowiczowskiego obrazu Boga polega jednak nie tylko na tym, że obracamy się w sferze „nienazwanego niejasnego”, by odwołać się do tytułu jego znanego wiersza¹³, ale i na tym, że poeta tworzy w czasie, w którym samo pojęcie Boga od dość dawna nie było oczywiste. W teksty tego autora wpisana jest głęboka świadomość coraz bardziej postępującego procesu odczarowania czy desakralizacji świata z jednej strony, z drugiej – jeśli nie wyalienowanie z (choć upierałbym się wstępnie przy tej możliwości), to przynajmniej brak zaangażowania czy może jedynie uczestnictwa w rytuałach religii oficjalnej¹⁴. Odczytując swego czasu jedną z podstawowych opozycji interpretacyjnych poezji Czechowicza – Arkadii i katastrofy – przy pomocy koncepcji *sacrum* Rudolfa Otta, zwłaszcza kategorii *mysterium tremens* i *mysterium fascinosum*¹⁵, przywoływałem słowa Zbigniewa Herberta. Chciałbym ich użyć i tym

¹³ J. Czechowicz, *nienazwane niejasne* (nw) [w:] tegoż, *Wiersze i poematy...*, t. I, s. 179.

¹⁴ Najwnikliwszą jak dotąd prezentację zależności poezji Czechowicza od tradycji chrześcijańskiej znaleźć można w: E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006 (rozdział: *Wobec tradycji chrześcijańskiej*). Na temat Boga w poezji Czechowicza zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Estetyzm Józefa Czechowicza – poszukiwanie inspiracji* [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Świąch, Lublin 2004, s. 227–230.

¹⁵ R. Sioma, „*Rzeczy podwójny urok*”. *Motywy muzyczne w poezji Józefa Czechowicza* [w:] *Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wiczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011, s. 91.

razem, moim zdaniem bowiem najlepiej określają sytuację poruszających kwestie wiary i religii poetów spoza nurtu religijnego (a może i tych ostatnich również): „Moją intencją jest uszanowanie w człowieku cząstki irracjonalnej, potrzeby poezji i potrzeby tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem, a dla czego my, ich następcy, szukamy nowego imienia”¹⁶.

Z jednej strony Czechowicz nie bywa zazwyczaj brany pod uwagę w rozważaniach nad poezją religijną dwudziestolecia międzywojennego, z drugiej jest to jednak pisarz, w którego twórczości wątki religijne, w tym aluzje do chrześcijaństwa, pojawiają się dość często, nie tylko w ujęciu refutacyjnym czy kryzysowym. Poeta w jakimś sensie pozostaje „wrażliwy na religię”¹⁷, choć może nie jest to tak wyraźne, rzucające się w oczy jak w przypadku autora tego określenia, czyli wspomnianego już Zbigniewa Herberta.

Czytanie wierszy Czechowicza poza kontekstem religijnym zdaje się wynikać przede wszystkim z tego, że nie jest on postrzegany jako poeta wspólnoty, wydaje się na to w swej asocjacyjnej, mitotwórczej czy „fantazjotwórczej”¹⁸ poetyce zbyt – nawet jak na lirykę – „subiektywny”. Takie ujęcie pozwala w najlepszym razie mówić o metafizyczności jego poezji, z którą znakomicie współgra przypisywana drugiej awangardzie neosymbolistyczna wizyjność. Chodzi o pewien sposób postrzegania Czechowicza, jego osobności nie artystycznej, gdyż ta jest oczywista, ale egzystencjalnej, sytuującej go poza myśleniem kategoriami wspólnotowej relacyjności. To zrozumiałe, jeśli brać pod uwagę albo wyalienowanie, albo wykluczenie twórcy z jej tradycyjnych form¹⁹.

¹⁶ *Jeśli masz dwie drogi* [ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulanka] [w:] *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 46. Pod tym modernistycznym połączeniem irracjonalności, poezji i *sacrum* Czechowicz bez wątpienia mógłby się podpisać.

¹⁷ „Człowiekiem wrażliwym na religię zrobiła mnie babcia, Ormianka [...]”. *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ksiądz Janusz S. Pasierb* [w:] *Herbert nieznanym...*, s. 58. Warto podkreślić, że Herbert nie używa określenia „człowiek religijny”, ale „człowiek wrażliwy na religię”.

¹⁸ Zob. M. Jakitowicz, *Wstęp* [do:] J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 9.

¹⁹ Tę „wsobność” Czechowicza, ale i pewną jego nierealność Tadeusz Kłak ujmował w następujący sposób: „Katastrofizm Czechowicza był bardzo egocentryczny, a także bardzo ogólny, syntetyczny, oddalony od realiów historycznych. Czechowicz raczej stwarzał klimat katastrofy, zwiastował nadejście, nie mówił jednak, dlaczego

Rekonstruując obraz Boga w poezji Czechowicza, Mirosława Ołdakowska-Kuflowa wyznaczyła „biegunowo skrajne stanowiska”. Symbolem pierwszego z nich jest Biblia, drugie reprezentuje figura Zaratustry i osoba Friedricha Nietzschego. Wedle tej badaczki poeta oscyluje między tymi skrajnościami:

Utworów podejmujących tę tematykę nie jest zbyt wiele, ale znajdzie się przynajmniej kilkanaście takich, w których omawiany problem został wyrażony w sposób bezpośredni, przy czym na przykład *Ampułki*, *O niebie*, *Przemiany*, *Cmentarz lubelski*, *sen sielski* wyrażają postawę podmiotu lirycznego, który skłania się do przyjęcia istnienia świata nadprzyrodzonego, *Śmierć*, *Więzień miłości*, *widzenie*, *modlitwa żałobna*, *Zjawiska*, *Zaduszki* prezentują postawę bardzo ambiwalentną, a w wierszach do *tereski z lisieux*, *legenda*, *synteza*, *Miłość Jana Chrzciciela* w rozmaity sposób podmiot liryczny wyraża swą postawę opozycyjną wobec wiary, Boga czy tradycji²⁰.

Fragment powyższy w ogólny sposób oddaje Czechowiczowskie zaśluchanie w „balladę z tamtej strony”, pokazując także momenty zwątpienia i niewiary, nasuwa się jednak pytanie, na ile mamy tu do czynienia z wiarą indywidualną, jednostkową wiarą poety, na ile zaś sytuuje się ona w większej całości – świata i wspólnoty, tworząc więź, którą w jakimś sensie będzie można nazwać religijną (zgodnie z etymologią tego słowa)? Osobny problem odsłania z kolei pytanie – jaki, kim /czym jest Bóg/*sacrum* Czechowicza, czy rozpoznajemy je /go jedynie tam, gdzie zostaje przywołane po imieniu, czy też jest dostrzegalne lub raczej odczuwalne w poetyckich wizjach, przynajmniej w niektórych z nich. Osobną sprawę stanowi tu patronat Nietzschego jako autora słynnej tezy o „śmierci Boga”. Nie tylko w kontekście poezji Czechowicza

i skąd ona nadejdzie” (T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 89). Jednakże doświadczenie historyczne jest wpisane w poezję Czechowicza w dużo większym stopniu, niż się wydaje, choć kwestia ta, podobnie jak mechanizmy tradycji, ciągle czeka na bardziej szczegółowy opis. Warto jednak zwrócić uwagę, że mamy tu do czynienia nie tylko z katastrofizmem lękowym, antycypującym katastrofę, ale i z doświadczeniem katastrofy, które jest doświadczeniem pokoleniowym (zob. R. Sioma, *W poszukiwaniu nowego imienia. O „dzisiaj verdun” Józefa Czechowicza [w:] Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle). Prace literaturoznawcze ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Stoffowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. D. Brzostek, M. Cyzmam, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2017).

²⁰ M. Ołdakowska-Kuflowa, *Estetyzm Józefa Czechowicza...*, s. 228.

można postawić pytanie, czy niezdolność do przeżywania tak zwanych wartości absolutnych i jej moralne konsekwencje muszą prowadzić do nihilizmu, jak widział to niemiecki filozof, czy też do poszukiwania nowych form przeżycia *sacrum*, do „odrodzenia” Boga, choć niekoniecznie już w chrześcijańskim (bo ten jest rozważany przez Nietzschego) sensie. Inaczej mówiąc, czy jest to „śmierć Boga”, czy jedynie zanik pewnych form rozumienia *sacrum* i relacji z nim.

Ewa Kołodziejczyk zwracała uwagę na to, że Czechowicz „pytanie o świętość i jej możliwy kształt stawia po przewartościowaniach, jakie dokonały się wskutek przyrostu naukowej wiedzy o świecie”²¹. Bez wątplenia przemiany świadomości zbiorowej determinują tu przeżycie świata jako całości. Warto jednak pamiętać, że jedną z najważniejszych przyczyn rozpadu tradycyjnej wizji uniwersum jest trauma wojenna. Traumatycznemu doświadczeniu wojennemu, zarówno w jednostkowej, jak i zbiorowej postaci, poświęci Czechowicz niejeden utwór, sytuując je także w kontekście utraty związku z *sacrum* czy też może zdolności przeżywania go. Przykładem jest wiersz *dzisiaj verdun* (djcd)²², studium trojakię, postraumatycznej właśnie alienacji: obcości rzeczy, obcości ludzi (tłumu) oraz wyalienowania z porządku sakralnego, utraty więzi między doczesnością a metaforycznie pojętymi niebiosami. Utwór kończy się znamienymi słowami: „cóż po chlebie kiedy nie smarowany niebem”²³. Problematyka wojenna w pisarstwie Czechowicza czeka na swoje dokładne opracowanie, w tym miejscu warto jednak zwrócić

²¹ E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 168. Warto jednak pamiętać, że poeta świadom był, iż rozpad „światopoglądu jednolitego” jest procesem znacznie dłuższym: „Zdaje mi się, iż istotą czasów dzisiejszych jest przeobrażenie psychiki w kierunku od jednolitego ujmowania rzeczywistości do wieloplanowego. Proces ten rozpoczął się dość dawno, z chwilą upadku Wiary w jej znaczeniu średniowiecznym. Ogromna i konsekwentna według arystotelesowskiej logiki budowla Kościoła katolickiego, wszechogarniająca zjawiska życia wewnętrznego, jak i zewnętrznego, zaciążyła nad światem sugestią jednolitości tego, co istnieje. Życie wewnętrzne wysokich dusz po załamaniu się tego gmachu stało się niezwykle samotne i bolesne. Widzę korowód umęczonych, zaczynający się od Pascala, a kończący na Wyspiańskim, korowód poszukiwaczy innego światopoglądu jednolitego” (J. Czechowicz, *[Odczyt o poezji współczesnej]* [w:] tegoż, *Szkice literackie...*, s. 34).

²² Zob. interpretację tego wiersza w: R. Sioma, *W poszukiwaniu nowego imienia...*

²³ J. Czechowicz, *dzisiaj verdun* (djcd) [w:] tegoż, *Wiersze i poematy...*, t. 1, s. 63.

uwagę na teksty wizyjne, inspirowane doświadczeniem wojennym poety, takie jak na przykład *przedświt* (nc) czy *w boju* (nw).

Bez wątpienia jednak jest Czechowicz jednym z tych twórców, którzy w imię tajemnicy świata przeciwstawiają się scjentyistycznemu redukcjonizmowi. Tym razem zacytujmy w całości wiersz *zapowiedź*, wedle Ewy Kołodziejczyk „ślad refleksji nad tym, czym bywa, czym może być metafizyka dziś”²⁴, ze zbioru *dzień jak co dzień*:

czerwone grube spirale dookoła dzbanów
połysk cętkowanych muszli
coraz to mniejsze kule płyną w srebrnej smudze
dom rozchyla się jak wachlarz

jakże ten profil zamknąć w trapezy i kąty
drzewem zwichrzonym tragicznie zasłaniam naszą miłość
ścięte kwiaty uśpione w misach
zwierciadła ukazują bladą głębię podwodną

orzeźwia ciężka fałda zapachu kadzidła
wymykają się wreszcie słowa o które chodzi
metafizykę splecioną jak piękne włosy
rozplącze jasny miecz chemia²⁵

Kołodziejczyk widzi tu przestrzeń domu poety, powidoki pod oczyma po przebudzeniu, wydaje się jednak, że mamy do czynienia z właściwą dwudziestoleciu „metafizyką codzienności”, gdy, jak mówi inny wielki poeta, „tajemniczeją rzeczy, fantastycznieją zdania”²⁶, które chcą uchwycić tajemnicę przedmiotów. Zarazem to, co metafizyczne, łączy się jakoś z figurą gościnnego (otwartego domu), niemożliwości prostego opisu ukochanej twarzy (niekoniecznie, jak chce Kołodziejczyk, pięknej, choć zarazem, jak to bywa u Czechowicza, niedookreślonej co do płci)²⁷, obroną miłości, w jakimś sensie dramatycznej, wreszcie z rekwizytem religijnym, którym jest kadzidło. *Zapowiedź* stanowi

²⁴ E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 197.

²⁵ J. Czechowicz, *zapowiedź* (djcd) [w:] tegoż, *Wiersze i poematy...*, t. I, s. 77.

²⁶ J. Tuwim, *Życie codzienne* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 152.

²⁷ Zob. na przykład wiersz *nieśpiwiny pocałunek* (nw).

znakomity przykład obrony niepowtarzalności świata, w tym także sfery rzeczy, przed redukcjonistyczną syntezą (jednością, unifikacją) nauki.

To erotyczne uwikłanie metafizyki każe zarazem zapytać o dwa istotne, choć już nie zbiorowe i historyczne, ale intymne doświadczenia, kształtujące Czechowiczowskie odczucie *sacrum*, mianowicie o rodzinny dom i homoseksualizm poety. Pytanie to ma znaczenie, ponieważ doświadczenie *sacrum* jest w tej poezji odarte z najważniejszych „mitów” dominacyjnych – patriarchalizmu i męskocentrycznego heteronormatywizmu²⁸, ale i z dominującego mitu klasowego, inteligencko-szlacheckiego. Jednocześnie osłabiony zostaje antropocentryzm, co skutkuje transcendowaniem ku rzeczom, ku ich nieoswajalności, tajemnicy, ale również współczuciem, okazanym zwierzęciu (*śmierć*, djcd). Nie bez znaczenia jest zapewne bieda, w której Czechowicz dorastał, a której nie ukrywał, zapewne jedna z przyczyn lirycznej ekspresji współczucia dla bezdomnych, dojdzie ono do głosu w takich wierszach, jak *pod dworcem wschodnim w warszawie* (nc) czy *kołęda* (nc). Zwłaszcza ten ostatni utwór jest dla nas istotny, gdyż w nim los i cierpienie bezdomnych ewokowane są w kontekście powierzchownej nastrojowości świąt Bożego Narodzenia.

Próba wydobycia wątków niebadanych dotąd lub badanych w mniejszym stopniu, zwłaszcza zwrócenie uwagi na ich emotywny wymiar, wątków w odosobnieniu nawet marginalnych (współczucie zwierzętom pojawia się właściwie tylko w jednym tekście), pozwala zobaczyć Czechowicza mniej „wsobnego”, wyalienowanego. Umożliwia także postrzeganie go z jednej strony w relacji ze światem, z drugiej jako poetę niedokończonej syntezy, rozpoczynającego opis rzeczywistości niejako od nowa, od prostych doświadczeń, w tym od prostych, wpisanych w jego neosielanki uczuć, poetę, który stara się o „spojrzenie na sprawy codzienne inaczej”²⁹, ale też próbuje konfrontować nowe, niewyrażone dotąd doświadczenie z językiem „światopoglądu jednolitego” w jego religijnej i filozoficznej postaci.

²⁸ Na temat relacji między wyobrażeniem Boga a rolą matki i ojca w życiu Czechowicza zob. E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 197–198. Tu też Kołodziejczyk mówi o „uczuciu religijnym, które zrodzić się może poza Kościołem”.

²⁹ J. Śpiewak, *Rozmowa z Józefem Czechowiczem* [w:] *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s. 523.

Wydaje się także, że należałoby się zastanowić, które z poetyckich utworów, a nawet tomów lubelskiego twórcy uznać można za świadectwo jego poetyckiej drogi, które zaś za reprezentatywne egzemplifikacje dla jego dojrzałej poetyki i światopoglądu. Marcin Całbecki zauważał, co następuje:

Kwestię „przełomowych” tomów w tej twórczości też uznać należy za problematyczną, w zasadzie bowiem w ocenie dzieła lirycznego, obejmującego raptem 7 tomów, lata wydania aż 3 zbiorów traktowane są jako istotne cezury. Kłak pisze, że w *dniu jak co dzień* ujawnia się już dojrzały Czechowicz (też tę powtarza Kwiatkowski), Kołodziejczyk (s. 46) sugeruje, że to w 1934 r. zaistniała nowa jakość w tej poezji, sam Czechowicz zaś w rozmowie z J. Śpiewakiem przekonywał, iż dopiero *nuta człowiecza* otwiera nową epokę w jego twórczości³⁰.

W przywołanej przez Całbeckiego rozmowie Czechowicz mówi między innymi: „przyznaję się do współnoty z ludźmi”, natomiast po uwadze Jana Śpiewaka: „– *nuta człowiecza* – to może wyrażać: ludzkie i nadludzkie”, odpowiada: „Utrafił pan w sedno rzeczy”³¹. Chciałbym podkreślić tak ważną, moim zdaniem, próbę połączenia dwóch sfer (jeśli ta przestrzenna metafora jest właściwa) – doczesnej („ludzkie”) i „innego wymiaru”, „ponad-”, a może i w jakimś sensie „niehumanistycznego”, choć częściowo wyobrażanego na antropocentryczną modłę. Próbę myślenia czy odczuwania świata wbrew (post)awangardowemu, przewyższanemu przez Czechowicza, doświadczeniu „wielości rzeczywistości”, by użyć określenia ze słynnego eseju Leona Chwistka. Oto inicjalny wiersz tego zbioru, zatytułowany *jesienią*:

w oknie chmur plamy deszczowa sieć
ogród to rdzawość czerwień i śniedź
w kroplach co ciężkie na brzoskwiń listkach
niebo kuliste błyska i pryska

słucham szelestów jesienny gość
mało wód szmeru szumu nie dość
czujnie czatuję rankiem przy oknie
gdy kwiat opada w kałużę ogniem

³⁰ M. Całbecki, [rec. Ewa Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006], „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 1, s. 217.

³¹ J. Śpiewak, *Rozmowa z Józefem Czechowiczem...*, s. 527.

może usłyszę któregoś dnia
 nutę człowieczą z samego dna
 nutę co dzwoni mocno i ostro
 a niebo całe dźwiga jak sosnąb³²

Rzuca się w oczy pewien, chciałoby się powiedzieć, właściwy Czechowiczowi, paseizm podmiotu, który biernie wsłuchuje się (a także patrzy) w to, co za oknem, w odgłosy natury, próbując rozpoznać sens w pozbawionych znaczenia odgłosach świata. Trudno nie dostrzec tu podobieństwa z jednym z wierszy Zbigniewa Herberta zatytułowanym *Głos*. Jedną z istotnych różnic polega na tym, że pragnący usłyszeć głos „natury” podmiot w wierszu Herberta wychodzi ku światu, nie jest od niego oddzielony przestrzenią domu. W Czechowiczowskim wierszu natomiast istotne wydaje się, że to, co ma podtrzymać niebios (także jako coś wzniosłego), lokalizuje się nisko, u „samego dna”. Jeżeli zatem w *dzisiaj verdun* mielibyśmy do czynienia z odczuciem kryzysu metafizyczno-religijnego, ujętym w postaci esencjonalistycznego dualizmu świata i zaświata (metafory chleba i nieba), rozpatrywanym przy tym z ziemskiego punktu widzenia, bez metafizycznych „przedsądów”, zarazem w kontekście wyalienowania ze sfery rzeczy i ludzi, to w wierszu *jesienią* dochodzi do jakiegoś odwrócenia tego porządku, przemieszania tych kategorii i perspektyw, „dna” i „niebios”.

Powróćmy do głównego wątku. Problem wspólnoty (Kościoła/religii) w poezji Czechowicza domaga się jeszcze zwrócenia uwagi na kilka spraw. Po pierwsze, Czechowicz przyjmuje niektóre skutki demitologizacji – jest w pewnym sensie poetą antyzaświatowym³³. Mimo obecności w tej twórczości różnych figur fantastycznych lub w swym pierwotnym kontekście nadprzyrodzonych w wykreowanym tu świecie przedstawionym nie ma obrazów przestrzeni pozaziemskich, realnie (ontologicznie) rozumianych zaświatów, podobnie Czechowiczowska antropologia jest świadectwem zdezaktualizowania się koncepcji substancjalnie pojętej duszy.

Po drugie, historyczność każe także wziąć pod uwagę przemilczenia Czechowicza i pseudonimowanie w poezji i prozie swojego homoseksualizmu, przynajmniej do czasu opublikowania poematu *hildur, baldur i czas*. Nie ma, jak się wydaje, tekstów Czechowicza, które łączyłyby

³² J. Czechowicz, *jesienią* [w:] tegoż, *Wiersze i poematy...*, s. 239.

³³ Na temat opisów nieba w poezji Czechowicza zob. E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 167–172.

refleksję poety o Kościele z homoseksualizmem. Nie można już jednak nie zadać pytania, w jakim stopniu (bo na pewno nie jest to jedyna przyczyna) wyalienowanie Czechowicza z tradycji religijnej związane jest z jego orientacją seksualną, która nie pozwalała mu się odnaleźć w dominującym sakramentalnym modelu miłości i poszukiwać jej innych metafizycznych uzasadnień. Przypadek Czechowicza jest o tyle skomplikowany, że poświadczone literacko doświadczenia heteroseksualne domagają się wnikliwszej lektury, z drugiej natomiast strony warto też chyba pamiętać, zwłaszcza w kontekście religijnym, że poeta konstruuje od samego początku swej twórczości pewną metafizykę rozkoszy i miłości.

W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na istotną dla literatury polskiego modernizmu kategorię epifanii. Twórczość Czechowicza z jej uwzględnieniem czytała Ewa Kołodziejczyk. W swej pierwotnej postaci, skonstruowanej przez Ryszarda Nycza, pojęcie to oddzielone jest od tradycyjnego ujęcia, teologicznego, religijnego i tym podobnych³⁴. Analiza figury Kościoła w poezji Czechowicza autorstwa Niewiadomskiego pokazuje jednak, że te dwa rozumienia epifanii mogą współwystępować, nawet jeśli tradycyjnie pojawia się ona w postaci wyrażającej utratę melancholijnej tęsknoty. Przypadek Czechowicza wydaje się jednak bardziej skomplikowany, odsłania tradycyjne źródła nowoczesnych epifanii literackich (i w tym twórczość poety podobna jest do dzieł Zbigniewa Herberta). Nie tylko na płaszczyźnie teorii poezji, ale i w myśleniu o religijności wyzwala się Czechowicz z wczesnowangardowego pojmowania tradycji, łącząc refutacyjność awangardy (bardziej postulowaną niż realny antytradycjonalizm) z pewną, również estetyczną formą zachowawczości.

Jeżeli do myślenia o pozawyznaniowej i pozainstytucjonalnej religijności Czechowicza inspiracją były dla mnie wypowiedzi i twórczość Zbigniewa Herberta, który właściwą religijności relacyjność, nie tylko człowieka wobec Boga, sytuuje – również – w obrębie tradycji chrześcijańskiej, ale zarazem poza jakimkolwiek wyznaniem (religią), to w przypadku związków Czechowiczowskiego homoseksualizmu z jego przeżywaniem świata i odczuwaniem *sacrum* pomocna jest mi twórczość

34 R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.

innego, tym razem konserwatywnego homoseksualisty³⁵, Jana Lechonia. Ten ostatni w zbiorze *Srebrne i czarne* dramat „niewypowiadalnej miłości” opisywał przy pomocy kategorii religijnych – grzechu (niekiedy błogosławionego!), duszy, Boga, piekła, raj, otchłani, dokonując ich reinterpretacji w świetle wpisanej w ten tom metafizyki rozkoszy erotycznej³⁶, dekonstruując zarazem tradycyjne pojęcie wspólnoty w jego religijnym znaczeniu (o jej wymiarze narodowym traktuje pierwszy zbiór Lechonia, z uwzględnieniem jednak problematyki męskości i napięcia między martyrologicznymi mitami narodowymi i seksualnością). Jak już sugerowałem, pytanie o religijność nie jest jedynie pytaniem o jednostkową relację „ja” w stosunku do Boga, ale przede wszystkim o nie tylko już interpersonalną relacyjność, fundowaną na wykraczającym poza indywidualną wiarę odczuciu świętości, w przypadku takich poetów jak Czechowicz dalece problematycznej, niepewnej.

Przywołanie Lechonia, pseudonimizującego swoją homoseksualność w języku tradycji chrześcijańskiej, reprezentowanej w tomie *Srebrne i czarne* między innymi *Boską komedią* Dantego i kategorią grzechu, wskazuje na dwa ważne dla poezji Czechowicza tropy. Pierwszym jest kwestia przemilczeń tego, czego Czechowicz powiedzieć nie mógł lub z pewnych względów nie chciał, na co zdecydował się dopiero, publikując poemat *hildur, baldur i czas*. W jednym z wczesnych wierszy pod tytułem *Więzień miłości* Czechowicz opisuje, ujmując rzecz skrótowo, „niemożność miłosnego spełnienia w heteroseksualnej relacji”³⁷, kończąc wiersz znamienym, nie tylko ze względu na majuskułę wyznaniem:

WIECZNOŚCI CHCĘ
BEZ DNA
BEZ DNA³⁸

35 K. Tomasik, *Prototyp konserwatywnego homoseksualisty* [w:] tegoż, *Homobiografie*, wyd. II, Warszawa 2014.

36 Zob. R. Sioma, *Sacrum i płęć* (O „Srebrnym i czarnym” Jana Lechonia) [w przygotowaniu].

37 T. Kaliściak, *Józef Czechowicz, czyli „niebiański” król śmierci* [w:] tegoż, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011, s. 78. Cytat ten odnosi się do obrazów kobiet w ogóle.

38 Analizę tego wiersza jako homoerotyku zob. w: T. Kaliściak, *Józef Czechowicz...*, s. 93–95.

Problem metafizyki miłości, który w odniesieniu do homoseksualizmu zacznie się w literaturze polskiej pojawiać w dwudziestoleciu międzywojennym (poza wspomnianym tomem Lechonia będzie to też debiutancka powieść Michała Choromańskiego *Biali bracia*), nie pozostaje bez znaczenia dla rozważań o religijności Czechowicza, tym bardziej że wpisana w jego twórczość wizja katastrofy jest również, podobnie jak u Choromańskiego i Lechonia, „katastrofą czy dekonstrukcją heteronormatywnego świata jako opresyjnego porządku”³⁹. Wydaje się, że interesującego nas tematu religijności Czechowicza nie sposób dziś omawiać bez „pytania o funkcję tożsamości płciowej i seksualnej”, ale i bez świadomości, „że młodzieńki wówczas Czechowicz, odkrywając «upiorność» własnej seksualności, wmieszany był również w homofobiczny dyskurs społecznej większości, opresjonującej nie tylko homoseksualizm, ale i kobiecość”⁴⁰. Czechowicz, inaczej niż Lechoń odwołujący się za pośrednictwem Dantego do topiki chrześcijańskiej, a podobnie do Choromańskiego, w którego powieści miłość mężczyzny do mężczyzny, przeciwstawiona *notabene* homoseksualnemu pożądaniu⁴¹, jest szansą na przywrócenie estetyczno-metafizycznego ładu w postaci muzycznej harmonii świata, metafizyczną legitymizację homoseksualizmu znajduje w „pogańskim” antyku, tym razem w jego Platońskiej wersji⁴².

Osobną sprawą jest w poezji Czechowicza figura nieobecnego ojca, zarówno w postaci dalekiego Boga, jak i – w przeciwieństwie do matki – jego postaci realnej, która nie pojawia się właściwie w tej twórczości. Ewa Kołodziejczyk wskazywała na pewien rys absolutyzowania postaci matki:

Głos modlitewny, który w poezji Czechowicza z rzadka słyhać, nie zwraca się do Boga, jeśli nie kieruje nim zmysł odpowiedzialności czy współczucie dla wspólnoty skrzywdzonych lub zagrożonych. Adresatami jego osobistych prośb

³⁹ Tamże, s. 51.

⁴⁰ Tamże, s. 79–80.

⁴¹ R. Sioma, „Niebezpieczna linia uda”. O dwóch wczesnych powieściach Michała Choromańskiego, „Fabularie” 2015, nr 3.

⁴² Zob. *Rozmowa z Jaropetkiem Stępniewskim* [rozmawiał Józef Zięba] [w:] *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, red. J. Zięba, Lublin 2006, s. 36–37 oraz: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Estetyzm Józefa Czechowicza...*, s. 231; E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 199–200.

są Maria Panna, święte dziecko – Tereska z Lisieux, albo postać matki, której świętość uznaje za pewnik. Bóg-Ojciec przestał bowiem udzielać swej opieki⁴³.

Wydaje się, że nie można mówić, mimo jej wyjątkowej roli w poezji Czechowicza, o świętości matki. *Sacrum* opisywane jest w niej w kategoriach zarówno postchrześcijańskich, jak i pogańskich, często za pomocą niejasnych wizji o charakterze epifanii. Bez wątpienia jednak doświadczenia rodzinne, być może i orientacja seksualna poety, sprawiają, że nie pojawia się u niego dawne, patriarchalne rozumienie Boga, zaś w rozumieniu *sacrum* istotną rolę odgrywa kobiecość. Są to kwestie domagające się bardziej szczegółowego zbadania.

Jeszcze rzadziej w Czechowiczowskim odczuciu świętości brane są pod uwagę wiersze patriotyczne, na przykład *piłsudski* (djcd), *polacy* (wb), dedykowany Stanisławowi Wyspiańskiemu *iliada tętni* (wb) lub napisany z okazji zajęcia przez Polskę Zaolzia w 1938 roku *co sphywa ku nam* (nc) czy jego wspomnienia z wojny 1920 roku oraz wiersze i opowiadania powstałe pod wpływem tego doświadczenia. Jedna z nielicznych odczytań tych ostatnich, autorstwa Tomasza Kaliściaka, jest próbą poszukiwania w nich „innego pożądanía”, o wiele mniej przekonującą niż lektura takich tekstów, jak *więzień miłości* (κ), *Opowieść o papierowej koronie*, *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku*, w których Czechowicz bez wątpienia pseudonimuje wątki homoseksualne. Jednak Kaliściak jako pierwszy w niezadawkowy sposób konfrontuje ze sobą te dwa ważne doświadczenia, wyrażone w twórczości Czechowicza, bez których wydaje się ona niemożliwa do zrozumienia: intymne i wojenne. Warto jednak wskazać na inną kwestię. Badacz ten zwraca zarazem uwagę na pomijanie wątków homoseksualnych w rekonstrukcji lubelskiej biografii poety w jednym z poświęconych Czechowiczowi numerów periodyku „Scriptores”⁴⁴. Wydaje się jednak, że stanowi to szerszy problem, gdyż większość ujęć, nie tylko całościowych, pisarstwa Czechowicza konstruowana jest poza problematyką jego tożsamości płciowej. Należy jednak także zdawać sobie sprawę, że wyjątkowa wrażliwość tego poety nie pozwala na redukcję jedynie do problematyki płci; jak w przypadku wspomnianych wyżej Choromańskiego i Lechonia

43 E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno...*, s. 168–169.

44 T. Kaliściak, *Józef Czechowicz...*, s. 108, przyp. 99. Wydawcą „Scriptores” jest Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

problematykę „innego pożądanego” rozpatrywać należy w szerszym kontekście światopoglądowym, widząc w twórczości Czechowicza nie tylko pseudonimowane pożądanie homoseksualne, ale również pewną propozycję ideową, wyrastającą na bazie niestandardowego doświadczenia, zarówno intymnego, jak i rodzinnego z jednej strony, z drugiej zaś wspólnotowego. Na tym zdaje się polegać oryginalność Czechowicza, że inaczej niż Gombrowicz nie dystansuje się tak bardzo od tradycyjnych mitów narodowych, choć jest to ciągle kwestia czekająca na dokładne zbadanie⁴⁵. Bez wątplenia przekracza romantyczny dualizm Gustawa i Konrada oraz rozdzielności tego, co intymne, i tego, co wspólnotowe. W tym miejscu powiedzmy więc, że kwestia tożsamości seksualnej oraz patriotyczny, ale i religijny aspekt pisarstwa Czechowicza domagają się nowej ramy pojęciowej, która uwzględni obydwa te wymiary. Jest to kwestia syntezy – zarówno jej niewczesnego projektu w pisarstwie Czechowicza, jak i syntetycznego ujęcia światopoglądu poety.

Powróćmy do „nieistniejącego kościoła”. Andrzej Niewiadomski pisał:

Język *sacrum* i rekwizytoria poetycka z nim związana nie tyle ulegają jakiejś ostatecznej destrukcji, ile zostają wkomponowane – jako niemal niewidoczna resztką – w rywalizujące ze sobą światy, stają się częścią przenikających się rzeczywistości; tak dzieje się w wypadku tłumy, na który składają się „archanioły i ludzie” (PZI, s. 33⁴⁶), czy też w wypadku metamorfozy nieba, zyskującego kształty bieżących zdarzeń i rytm współczesnej cywilizacji: „z pustej hali nieba opada tynk niebieski / filtruje się przez drutów przerwy i kreski / południe przesypuje się suche i szorstkie / nad sylwetkami aeroplanów i chłodem fabrycznych dzielnic (O niebie, PZI, s. 37). Kulminacją takiej postawy są *Ampułki* – wiersz pytający o możliwość zaistnienia jakiegoś nowego wzorca wiary, ufundowanej jedynie na immanencji: „dlaczegoż by wszystko co jest / nie mogło się zmienić wraz z nami / w świętość zapach ampułki Grala” (PZI, s. 38–39)⁴⁷.

Składniowy kształt ostatniego cytatu każe brać pod uwagę, że pytanie dotyczy także niemożliwości zaistnienia nowego wzorca wiary (nie

⁴⁵ Drugim ekstremum, na którego tle można by rozpatrywać pisarstwo Czechowicza, jest neoromantyczna patriotyczna poezja Lechonia.

⁴⁶ Oznaczenia w tekście Niewiadomskiego odnoszą się do: J. Czechowicz, *Wiersze i poematy...*

⁴⁷ A. Niewiadomski, *Kościół Józefa Czechowicza...*, s. 27–28.

rozstrzyga natomiast kwestii immanencji i transcencji). Ważniejsze wydaje się jednak w tym momencie to, czy religijne wątki twórczości Czechowicza można potraktować jako zapowiedź większego projektu, w którym połączone zostałyby różne „rzeczywistości”: intymna, artystyczna, patriotyczna, religijna, ale i inne, znajdujące swój wyraz w poezji autora *ballady z tamtej strony*, cywilizacyjna, codzienna. Czy pytanie, które stawia poeta w cytowanym już szkicu: „Dlaczegoż to został jeno niewidzialny kościół?” – może zostać odczytane jedynie jako koniec religijności, czy też jako zapowiedź konstruowania nowego jej rodzaju, nowego rodzaju wspólnoty, oderwanego od jakiegokolwiek konkretnego wyznania.

Bibliografia

- Całbecki M., [rec. Ewa Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006], „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 1.
- Czechowicz J., *Szkice literackie. Pisma zebrane*, t. 5, oprac. T. Kłak, Lublin 2011.
- Czechowicz J., *Wiersze i poematy. Pisma zebrane*, t. 1, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1966*, Paryż 1984.
- Jakitowicz M., *Wstęp* [do:] J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997.
- Jeśli masz dwie drogi* [ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krystyna Nastulanka] [w:] *Herbert nieznanany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.
- Kaliściak T., *Józef Czechowicz, czyli „niebiański” król śmierci* [w:] tenże, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011.
- Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.
- Kołodziejczyk E., *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006.
- Kuncewicz P., *„Przymierze z ziemią” jako kategoria poetycka drugiej awangardy* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

- Niewiadomski A., *Kościół Józefa Czechowicza, czyli raz jeszcze o poecie teoretyku* [w:] *Józef Czechowicz – poeta, prozaik, krytyk, tłumacz*, red. A. Niewiadomski, A. Wójtowicz, Lublin 2015.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.
- Ołdakowska-Kuflowa M., *Estetyzm Józefa Czechowicza – poszukiwanie inspiracji* [w:] *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004.
- Rozmowa z Jaropelkiem Stępniewskim [rozmawiał Józef Zięba] [w:] *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, red. J. Zięba, Lublin 2006.
- Sioma R., „Niebezpieczna linia uda”. O dwóch wczesnych powieściach Michała Choromańskiego, „Fabularie” 2015, nr 3.
- Sioma R., „Rzeczy podwójny urok”. Motywy muzyczne w poezji Józefa Czechowicza [w:] *Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wiczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011.
- Sioma R., *W poszukiwaniu nowego imienia. O „dzisiaj verdun” Józefa Czechowicza* [w:] *Od Lema do Sienkiewicza (z Ingardenem w tle). Prace literaturoznawcze ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Stoffowi w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. D. Brzostek, M. Cyzmam, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2017.
- Śpiwak J., *Rozmowa z Józefem Czechowiczem* [w:] *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, oprac. S. Pollak, Lublin 1971.
- Tomasik K., *Prototyp konserwatywnego homoseksualisty* [w:] tenże, *Homobiografie*, wyd. II, Warszawa 2014.
- Tuwim J., *Wiersze*, t. 2, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1986.
- Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ksiądz Janusz S. Pasierb* [w:] *Herbert nieznanym. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.

Joanna Kosturek

UNIwersytet Jagielloński

„Byłeś nad ranem pełen przeznaczenia, a teraz jesteś nikim”

Niespełnienie w poezji Mieczysława Jastruna

„Jedna z obietnic, od których zapala się los”. Zapowiedź spełnienia

W noszącym autobiograficzne rysy poemacie Mieczysława Jastruna *Cienie wędrówki* jedna ze strof ilustrujących okres dzieciństwa przedstawia ten etap życia jako krainę początku, w której nic się jeszcze nie spełniało:

Tylko tam niespełniony czas
I jak szczęście niezaspokojenie
I od kształtów prawdziwsze cienie
I drzewo pełniejsze niż las.

(RL, s. 21)¹

Doświadczenie niespełnienia okazuje się tu przeżyciem szczęśliwym. Egzystencja odczuwana jest przez podmiot jako otwarta, ponieważ nie zaczęła się realizować, określać – a tym samym ograniczać, tracąc niektóre

¹ W artykule tomy poezji Jastruna oznaczam następującymi skrótami: swc – *Spożycie w czasie*, Warszawa 1929; sim – *Strumień i milczenie*, Warszawa 1937; RL – *Rzecz ludzka*, Łódź 1946; swa – *Sezon w Alpach i inne wiersze*, Kraków 1948; ru – *Rok urodzaju*, Warszawa 1950; pip – *Poezja i prawda*, Warszawa 1955; g – *Genezy*, Warszawa 1959; woż – *Większe od życia*, Warszawa 1960; i – *Intonacje*, Warszawa 1962; so – *Strefa owoców*, Warszawa 1964; wbd – *W biały dzień*, Warszawa 1967; gp – *Godła pamięci*, Warszawa 1969; w – *Wyspa*, Warszawa 1973; bo – *Błysk obrazu*, Kraków 1975; sco – *Scena obrotowa*, Kraków 1977; pś – *Punkty świecące*, Warszawa 1980; wzjr – *Wiersze z jednego roku*, Warszawa 1981; iw – *Inna wersja*, Warszawa 1982. Po skrócie podaję numer strony, na której w danym tomie znajduje się cytowany fragment.

możliwości. „Że nie wszystko jeszcze stało się nie wszystko / że nawet nie znalazło drzwi otwartych na przyszłość” (SCO, s. 6) – czytamy w wierszu *Róg obfitości*. Chodzi zatem o niespełnienie, w które wpisane są nadzieje dotyczące kształtu przyszłości. Podmiot snuł je przed wejściem w czas: w dzieciństwie, czyli przed rozpoczęciem własnej historii bądź u jej progu – we wczesnej młodości. Wówczas wyobraźnia i przeczucia pozwalały przekroczyć granice tu i teraz – przenieść się poza obecne, realne istnienie. Dlatego młodość – mimo że Jastrunowy bohater cytowanego powyżej utworu obiektywnie (z perspektywy minionych lat) ocenia ją jako „nie bardzo szczęśliwą” – we wspomnieniu człowieka dojrzałego wypełnia się blaskiem. Świadomość marzącego młodzieńca to „złote wnętrze”, „róg obfitości” – mieści w sobie bowiem bogactwo wysnionych istnień, pozwala spoglądać na rzeczywistość tak, jak czynią to bohaterowie wiersza *Chłopcy*, niczym na przestwór pełen nieskończonych możliwości, a egzystencję odczuwać jako niewyczerpaną. W tej epoce życia – jak czytamy w liryku zatytułowanym *Młodość* – „Świat był olbrzymi, gorący od żaru zwierząt i ludzi” (SIM, s. 3), a młodzi ludzie wychylali się „z okna nocy” (SIM, s. 3) ku ogrodowi – ku przestrzeni, której kształt poddawał się ich marzeniu: „Wystarczyło uderzyć ramieniem w powietrze – wyrastał gaj gałęzisty, / Szumiały liściaste drzewa!” (SIM, s. 4).

Jastrunowe ogrody, sady i łąki pierwszej epoki życia (których obrazy odnajdziemy między innymi w takich wierszach, jak *Złośnik*, *Wakacje*, *Chwila poranna*, *Kredowe koła*, *Chłopcy*, *Mitologia*), to miejsca szczególnie, w których panują reguły „rajskiej cudowności”. Nieszczęścia i niepokoje nie mają tu wstępu, prawa rzeczywistości – przemijanie i śmierć – zostają zawieszane. Przestrzenie te jawią się jako istniejące poza czasem oazy szczęścia, w granicach których odczuć można bliskość tego, co nieskończone, dobre, święte. W pierwszej epoce życia świat przypomina baśń – jest tomem „Zakłętej księgi czerwca” (*Wakacje*, PIP, s. 42), której karty zawierają obietnicę pomyślności i wspaniałych zdarzeń².

Doskonałość świata dzieciństwa zobrażowanego w dwóch pierwszych strofach cytowanego powyżej wiersza *Wakacje* konstituowana była przez harmonię, bezpieczeństwo i radość, które panowały w rodzinnym domu i ogrodzie:

² O wizji dzieciństwa w liryce autora *Genex* piszę szerzej w artykule *Obrazy dzieciństwa w poezji Mieczysława Jastruna*, „Ruch Literacki” 2017, nr 4, s. 403–425.

Tam, między dni zgasłego lata,
Tam wrócić, gdzie w otwartych drzwiach
Słonecznik gęsty stał na czatach,
Pod wyplatany słońcem dach.

Za tą granicą wąską cienia,
Którą w zieleni kładzie dom,
Ul pełen pszczoł gorących brzmienia,
Zakłętej księgi czerwca tom.

(PIP, s. 42)

W książce *Cudowne i pożyteczne*, poświęconej znaczeniu baśni w życiu małego człowieka, Bruno Bettelheim pisze:

W odczuciu dziecka [...] porządek świata ukształtowany jest na obraz ładu, jaki stwarzają dziecku rodzice, i tego, co dzieje się w rodzinie. Starożytni Egipcjanie, podobnie jak dzieci, uważali, że niebiosa to istota macierzyńska („Nut”), która w opiekuńczy sposób pochyła się nad ziemią i nad nimi, łagodnie wszystko otulając. [...] Życie na małej planecie otoczonej bezkresną przestrzenią zdaje się w oczach dziecka skazywać na przerażającą samotność i na chłód – co stanowi przeciwieństwo najistotniejszych pragnień dziecka³.

Świat baśni odpowiada dziecięcej potrzebie bezpieczeństwa, pełen jest bowiem istot opiekuńczych, które sprawują pieczę nad bohaterami, strzegą i pomagają⁴. W wierszu *Wakacje* takim „wyobrażeniem opiekuńczym” (określenie Bettelheima) jest obraz słonecznika stojącego na straży w drzwiach domu, jak również wizja ula i pszczoł, dzięki której świat jawi się jako ciepły, gwarny i rojny – i tym samym stanowi przeciwieństwo chłodu, pustki, odosobnienia czy odłączenia. Jak pisze Bruno Bettelheim, życie bohatera baśni nie jest wszakże pozbawione zagrożeń: napotyka on trudności, musi zmierzyć się ze złem. Jednak w zakończeniu opowieści następuje zawsze wybawienie z owych niebezpieczeństw – baśń przywraca poczucie bezpieczeństwa oraz przynosi zapowiedź szczęśliwej przyszłości. Obietnica ta ujęta zostaje w formułę: „I żyli odtąd długo i szczęśliwie” i często odnosi się do królowny i królewicza, którzy – połączeni miłością – będą wspólnie panować, wiodąc długie i spełnione życie. Bettelheim

3 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. I, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 110.

4 Zob. tamże, s. 110–111, 269–270.

zauważa, że zakończenie takie stanowi odpowiedź na ludzką tęsknotę za niemającym kresu życiem oraz na lęk przed osamotnieniem – który zniwelować może właśnie miłość, głęboką więź z drugim człowiekiem. Stanowi ono także metaforyczne wyobrażenie egzystencji, w której jednostka osiąga prawdziwie satysfakcjonujący rozwój, realizuje pełnię swych możliwości, nadaje sens własnemu istnieniu⁵. W cytowanym powyżej wierszu Jastruna *Wakacje* pojawia się postać dziewczyny, która towarzyszyła podmiotowi w szczęśliwym (minionym już) czasie pierwszej epoki życia:

Matce zwierzała się w tym lecie
Z sekretów, nieśmiertelnych głupstw –
Abym dziś jeszcze, w innym świecie,
Czuł dotyk jej niewprawnych ust.

(PIP, s. 43)

We fragmencie *Milczących monologów* (***) [*Cale dzieciństwo w jednej godzinie...*] epoka młodości określona zostaje jako „Lato kobiet, obłoków i kłosów” (G, s. 78; wyróżnienie – J.K.). W twórczości Jastruna powraca motyw kobiety, która otwiera „ramiona / Dla szczęścia” (*Do ostatniej granicy*, so, s. 66), przynosi „krajobraz i uśmiech” (*Do ostatniej granicy*, so, s. 66)⁶. Staje się ona dla „ja” widzialnym kształtem takich przeżyć, jak zachwyty czy epifania⁷:

5 Przywołuję w tym miejscu rozważania Bettelheima – zob. tamże, przede wszystkim rozdział: *Fantazjowanie, wybawianie, ocalanie się, pociecha*, s. 266–276 oraz uwagi we wstępie zatytułowanym *Walka o nadanie sensu własnej egzystencji*, s. 46–47, 51–52. Nie można jednak zapominać, że owo spełnienie w ujęciu Bettelheima odnosi się przede wszystkim do dojrzewania dziecka oraz rozwoju jego psychiki – chodzi o zdobywanie przez człowieka zdolności do prowadzenia niezależnej, samodzielnej egzystencji. Refleksja w poezji Jastruna podąża w innym kierunku.

6 O funkcjach, przemianach i źródłach tego motywu piszę w szkicu „*A ja zapisywałam siebie*” – o „*Dzienniku*” *Mieczysława Jastruna*, „Konteksty Kultury” 2014, t. II, nr 4, s. 381–385; uwagi o postaci kobiety formułuję także w artykule „*Upór Cieniów*”. *Śmierć Innego w poezji Mieczysława Jastruna* [w:] *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni*, red. J. Kulczyńska, W. Ligęza, W. Próchnicki, Kraków 2014, s. 133–134. Motyw kobiety odgrywa istotną rolę w Jastrunowej wizji podmiotowego losu oraz niespełnienia, stąd w niektórych miejscach niniejszego studium powracam do wątków zawartych w przywołanych tekstach oraz do ustaleń w nich poczynionych.

7 Blask, który emanuje z postaci kobiecej bądź jej towarzyszy, wskazuje także na jej przynależność do sfery *sacrum* – wewnątrz kobiety przypomina „kościół w letnie

Moje olśnienie trwa,
Przyjmuje postać młodej kobiety,
Otwiera usta syrenom fal, umykającym w pianę.

(*Jak dzień ze swego popołudnia*, GP, s. 91–92)

W wierszu *Przed progiem* zjawienie się kobiety przynosi młodzieńcowi szczególny rodzaj olśnienia. W utworze tym Jastrun szkicuje obraz starców i należącego do nich mieszkania, w którym przebywa bohater liryczny. Gospodarze przypominają mumie, a ich dom – cementarzysto, gdzie czas nie płynie już, lecz martwo trwa. W przestrzeń tę nagle wkracza młoda kobieta. Energia życia oraz uroda tej postaci – tak obce wszelkiej brzydocie i martwocie – sprawiają, że jej zjawienie się przerywa monotony rytm istnienia:

Twarze starego małżeństwa były pergaminowe.
W sypialni dwa sarkofagi. Czekały.
Szafy zamknięte półwieczem, które przeżyli ze sobą.
Brzęk szkła w kredensie.
Z pułapu jarzący się pajak opuszczał na stół dębowy
gęstą sieć dźwięcznych nitek.
Całego wchłaniał mnie w siebie fotel z wygiętą poręczą,
z pazurami lwa.
[...] Mówiłem zdania,
których nie rozumieli, mchem zarośnięci, kłapiący sztucznymi szczękami.
I – wtedy – świetlisty dźwięk dzwonka podrywał oboje z krzesel.
Ja trwałem w głębokim fotelu nie mogąc ruszyć się z miejsca.
Wchodziła Piękna Obca.
Jedwabny sprężysty jej krok podbijał mi serce do gardła.
Traciłem mowę. To powtarzało się.
Spełniała się przyszłość, jedna z obietnic, od których zapala się los,
jak nocny wiatr od jutrzeńki.

(*Wóz*, s. 21–22)

Zdarzenie to zostaje opisane przez Jastruna także w powieści *Piękna choroba* w rozdziale zatytułowanym *Róża*⁸. W przywołanym fragmencie

popołudnie” (*Próba*, GP, s. 42). Oświetlona lampą bohaterka utworu *Wspomnienie rzeczy niewidzianych* określona zostaje jako „Madonna della sedia” (WBD, s. 37), złota aureola otacza kobiecą głowę w wierszu *Na podobieństwo jednej, której nigdzie nie ma*, zaś w liryku *Przy kaloryferze* promienie zachodzącego słońca przekształcają kuchnię we wnętrze kościoła, w którym kobieta zdaje się świętą postacią zarysowaną na szkle witrażu.

⁸ Zob. M. Jastrun, *Piękna choroba*, Warszawa 1961, s. 36–42.

książki odnajdziemy kilka podobnych jak w liryku określeń opisujących bohaterów tej sceny oraz przestrzeni mieszkania. Narracja powieściowa pozostaje jednak wierna realiom codzienności, zawiera informacje dotyczące powszednich sfer życia, pozbawiona jest też symbolicznych znaczeń obecnych w wierszu – zwłaszcza zaś w dwóch ostatnich cytowanych wyżej wersach. Róża, która zjawia się przed bohaterem pewnego „popołudnia letniego”⁹, jest realną osobą, wpisaną w kontekst społeczny – to uczennica gimnazjum, córka właścicieli ziemskich, a jej regularne odwiedziny w domu starego małżeństwa kończą się, gdy wyjeżdża z kraju. Równie prozaiczny jest powód oraz przebieg tych wizyt:

Róża przychodziła po prostu z owego nadmiaru młodości, który nie wie, co robić z czasem, i gotów jest obdarować sobą kogoś zupełnie obojętnego, gotów do różnych drobnych usług lub – w tym wypadku zachodziła, zdaje się, ta okoliczność – do szczególnego rodzaju litości, z jaką piękno nachyla się nad szpetotą [...]. Róża zdawała sobie doskonale sprawę z brzydoty starego małżeństwa, z opuszczenia, w jakim tych dwoje ludzi skąpych i samolubnych żyło, cieszyła się, że stali się zdolni do okazywania jej sympatii i czegoś w rodzaju podziwu. [...] Niemiałem w jej obecności i zazwyczaj przysłuchiwałem się tylko jej [...] rozmowom zupełnie pospolitym, obracającym się wokół tych samych tematów: znajomych, krewnych, jakichś filmów czy przedstawień, na które Róża często chodziła [...]¹⁰.

W *Pięknej chorobie* przywołane zostało więc wspomnienie bohatera powieści (a zapewne i samego Jastruna)¹¹. Postać z wiersza *Przed progiem* zjawia się natomiast jako istota symboliczna – jest nie tyle ewokacją wspomnienia, ile raczej prywatnym archetypem. W liryku *Na podobieństwo jednej, której nigdzie nie ma* czytamy o postaci, która stanowi fantazmat utworzony z „wielu pięknych i brzydkich kobiet” (woź, s. 57) – to osoba istniejąca w przestrzeni wyobraźni, obiekt marzeń i snów. Tak kreowane bohaterki mogą jednak nosić cechy zapożyczone od konkretnych kobiet. W tomie wspomnień *Smuga światła* Jastrun przywołuje swą znajomość

⁹ Tamże, s. 40.

¹⁰ Tamże, s. 40–41.

¹¹ O autobiograficznym wymiarze tej książki zob. między innymi: J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982, s. 407; H. Bereza, *Genesis*, „Twórczość” 1961, nr 7, s. 110–114; J. Rogoziński, *Logika wspomnienia*, „Nowa Kultura” 1961, nr 30, s. 5. Julian Rogoziński wspomina również o istnieniu licznych paraleli między powieścią (wydaną w 1961 roku) a zbiorem wierszy *Większe od życia* (tom ukazał się w 1960 roku) – liryk *Przed progiem* przywołuje jako jeden z przykładów.

z Marią Höpting, którą kochał w młodości¹². Reminiscencje pierwszego spotkania czy rozstania z nią odnaleźć można w wielu lirykach (na przykład *Do ostatniej granicy*, *Wyjdziesz z pokoju*). Jednakże postaci kobiece w tych wierszach nie są tożsame z realną Marią – choć i tu można wskazać wyjątki. Przykładem niech będzie wiersz *Ósmego grudnia* wyraźnie odwołujący się do konkretnego biograficznego, czyli pożegnania z Marią Höpting na krakowskim dworcu w grudniu 1925 roku¹³. Uważny czytelnik Jastrunowej twórczości może wszakże odczytać ostatnie wersy liryku jako wyznanie poety: postać realnej Marii, utraconej w owym dniu, posłużyła mu później do tworzenia obrazów będących wyobrażeniem oczekiwanej, świetlistej przyszłości. Interpretacja taka jest tym bardziej zasadna, że utwór pochodzi z tomu *Inna wersja* (1982), a więc napisany został przez niemal osiemdziesięcioletniego autora, który z tej perspektywy dokonać mógł podsumowania całości swego poetyckiego dzieła:

Nie zapomniały o mnie jej wczorajsze lata
kiedy w pociągu patrząc z okna nie wiedziała
że to będzie w jej życiu najważniejsza data

że ktoś inny zabierze jej światło i rzuci
w przeszłość w tej jednej chwili którą czas obróci
w przyszłość i padnie przed ostatnim słowem.

(IW, s. 147)

W innych utworach – na przykład w liryku *W otchłani* – kontury biograficzne zacierają się. Maria mityczna i Maria wiejska nauczycielka (którą w istocie została Höpting) stają się jedną osobą. Opowieść o ukończonej poeta bowiem dowolnie modyfikuje, wzbogacając ją o konteksty kulturowe (między innymi odwołanie do *Skargi jesiennej* Stéphane’a Mallarmégo) i uniwersalizując jej znaczenia¹⁴.

¹² Zob. M. Jastrun, *Smuga światła*, Warszawa 1983, s. 202–206.

¹³ Rozstanie to wspomina Jastrun w *Smudze światła...*, s. 203. Zob. także opis rozstania bohaterów powieści, Edwarda Ostrzenia i Marii Ring, w rozdziale *Hotel* [w:] *Piękna choroba...*, s. 183–196.

¹⁴ Uwagi powyższe nie wyczerpują oczywiście złożonego zagadnienia, jakim jest status postaci kobiecych w dziele Jastruna i sposób ich przedstawiania/przywoływania. O motywie kobiety w tej twórczości pisze obszernie także J. Łukasiewicz (*Mieczysława Jastruna spotkania...*, s. 100–133). Badacz, omawiając status bohaterki pojawiających się w *Pięknej chorobie*, wyróżnia między innymi „trzy bytowości” ko-

Przywoływany już wiersz *Przed progiem* czytać można właśnie jako refleksję uniwersalną dotyczącą przeznaczenia i biegu ludzkiego życia. W liryku wyraźnie akcentowana jest odrębność bohaterki, nieprzystawalność wobec dostępnej rzeczywistości – co znajduje wyraz także w przypisanym jej imieniu: „Obca”. Przybywa ona spoza porządku codziennej, powszedniej egzystencji. Ten inny wymiar odczytany może być jako ukryty (ciemny) porządek losu¹⁵, którego kobieta staje się widzialnym znakiem. Jej moc wyjaśniania losu oddana zostaje w metaforycznym obrazie światła słonecznego rozświetlającego nocny mrok. Przeznaczenie pozostaje jednak wciąż tajemnicą, nie zostaje odsłonięte jako wyraźna wizja ani poznane przez intelektualny wgląd. Dane jest jedynie w przecuciu – a jego sens zawiera się we wrażeniu, które pojawia się podczas spotkania z bohaterką. To ona „zapala” los, przynosi obietnicę spełnienia. I chociaż zarys przyszłości objawiony w ten sposób jest niejasny, to streszcza się w przecuciu szczęścia. Los-płomień ewokuje bowiem takie znaczenia, jak transcendencja¹⁶, witalność, pełnia życia i sił, energia. Podobne sensy niosą także inne motywy zawarte w cytowanych powyżej wersach liryku *Przed progiem*: blask jutrzeńki, wichry czy tchnienie.

biety: „W pierwszej (uprzedniej) – jest projektem, w drugiej – realnością, w trzeciej – tylko wspomnieniem, znów przekształconym w rodzaj fantazmatu – odcieleśnionym, posiadającym jedynie realność jakości psychicznych wspominającego podmiotu. Pierwszy i trzeci obraz są do siebie [...] zbliżone, ale tylko zbliżone. Owo marzące wspomnienie jest bowiem w o wiele większym stopniu niż projekt nacechowane etycznie, wzbogacone o ciężar doświadczenia” (tamże, s. 112).

¹⁵ Podanie jednoznacznej definicji pojęcia „losu” może nastręczać trudności. Zwraca na to uwagę Hanna Buczyńska-Garewicz, która w książce *Człowiek wobec losu* odżegnuje się od prób ścisłej klasyfikacji terminu, uznając to pojęcie za zbyt wieloznaczne i różnorodne (zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Wstęp: pojęcie losu w nowoczesności* [w:] tejsze, *Człowiek wobec losu*, Kraków 2010, s. 11–12). Badaczka podkreśla jednak, że stałym komponentem losu pozostaje jego tajemniczość, niedostępność poznaniu (przede wszystkim racjonalnemu), nieprzewidywalność – a więc także nieuchronność i suwerenność wobec jednostki, która nie ma mocy kierowania swym przeznaczeniem (tamże, s. 9). Los można opisać jako „coś, co zawsze pozostaje w ukryciu, a co ukazuje się jedynie fragmentarycznie poprzez swoje manifestacje” (tamże) i co odnosi się „do życia ludzkiego i pozostaje w ścisłej łączności z dobrobytem (w szerokim sensie *well being*) człowieka, z jego szczęściem lub cierpieniem” (tamże).

¹⁶ W swym *Słowniku symboli* Juan-Eduardo Cirlot, powołując się na Gastona Bachelarda, pisze: „Płomień symbolizuje transcendencję samą w sobie, światło zaś jej oddziaływanie na sferę dookólną”. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 320.

Postać kobiety nosi w sobie również „krajobraz dzieciństwa” (*Legenda domu*, G, s. 33): pola zbóż i ogrody (*Ścięcie kwiatów*); wreszcie staje się „jak wielki dzień lata” (*Odległe wspomnienie*, SWA, s. 60): „Kielichem dzwonka łąkowego jest jej suknia, / Oczy mają źrenice wielkich słoneczników” (woż, s. 57) – czytamy w wierszu *Na podobieństwo jednej, której nigdzie nie ma*. Lato zaś to pora, która w poezji Jastruna odpowiada pierwszej, rajskiej epoce istnienia. W postaci tej zamknięte zostają więc przestrzeń i czas lata-dzieciństwa stanowiącego *sacrum* w liryce autora *Intonacji*¹⁷. Ów inny wymiar, który uosabia kobieta, to rzeczywistość szczęścia i pełni charakterystyczna dla najwcześniejszego okresu życia. Tym samym wizja przyszłości, której przecucie przynosi Piękna Obca, zawiera w sobie obietnicę, że również dalsze, dorosłe życie będzie się wydarzać w doskonałej rzeczywistości.

„Nie było tam nic oprócz pustki”. Doświadczenie niespełnienia

Spotkanie z Piękną Istotą może się wydawać podróżą w odległe, nie-skończone przestrzenie: aleje i ogrody, budzić przecucie istnienia jakiejś innej – pełniejszej i lepszej – rzeczywistości:

[...] jej oczy uderzały światłem,
Z niej samej pochodzącym, miała w sobie
Inteligencję blasku streszczoną w diamentcie,
Ogrody miała w sobie, ożywiała martwe
Przedmioty, w oddech zmieniała pojęcie.

Tak wydawało się tym, co w rozmowie
Siedzieli przy niej, przemierzali aleje
Równoczesnego parku, świadomi w połowie
Jej słów, co mogły być o małej cenie –
W uśmiechach rozdawała się, budziła nadzieję
Ze snu, i śmiechem, przelotnym spojrzeniem
Wywoływała oddal, lekko, dla zabawki...

(*Przy stole*, GP, s. 12)¹⁸

¹⁷ O sakralizacji czasu i przestrzeni dzieciństwa w poezji Jastruna piszę w artykule *Obrazy dzieciństwa...*, s. 407–418.

¹⁸ W wierszu nakreślony został portret zarówno zmysłowej kusicielki, jak i tej, której obecność przybliżyła ku Tajemnicy. Sensy metafizyczne i erotyczny kontekst przenikają się w wielu lirykach poświęconych tajemniczej bohaterce. Jedna z fraz

W cytowanym już fragmencie *Milczących monologów* (***) [*Cale dzieciństwo w jednej godzinie...*] zapowiedzią otwarcia takiej przestrzeni staje się „Klucz do szczęścia w zamku wertheimowskim” (G, s. 78). Motyw klucza, powracający także w innych lirykach Jastruna, odsyła w tym kontekście do baśniowego wyobrażenia zamkniętej komnaty, w której ukryta została królewna. Można dostrzec tu również dalekie nawiązanie do Leśmianowskiego obrazu *Dziewczyny uwięzionej* po drugiej stronie muru. W wierszu autora *Napój cieniściego* myśl o jej istnieniu uświęca cały świat i samą egzystencję, a próby jej uwolnienia stają się celem determinującym kształt losu. Kobieta jest tym samym znakiem Wartości nadającej sens istnieniu; symbolem, którego znaczenie należy rozpatrywać w kontekście problematyki egzystencjalnej, metafizycznej czy eschatologicznej.

W wierszu *Gdy się obejrzę* (stanowiącym podsumowanie życia z perspektywy wieku dojrzałego) odnajdujemy jednak – podobnie jak w Leśmianowskiej *Dziewczynie* – konstatację, że tajemnicza postać nie istnieje. Podmiot szkicuje tu obraz własnej przeszłości za pomocą przywoływanego uporczywie stwierdzenia: „Nie było” (woź, s. 62). Po raz pierwszy fraza ta pojawia się w liryku, określając ogólną naturę egzystencji w czasie: „nie było istnienia” (woź, s. 62). Przywołany zostaje zatem motyw anihilacji życia, topos istnienia jako nicości. Dzięki zastosowaniu przerzutni klauzulowej cytowana fraza zostaje jednak uzupełniona w kolejnych wersach przez wyliczenie brakujących desygnatów:

Gdy się obejrzę: nie było istnienia
Dziewczyny, Boga, psa i żadnej rzeczy,
Co była kiedyś przyczyną cierpienia.

(woź, s. 62)

Brak zostaje skonkretyzowany, wyobraźnia wnikliwego czytelnika Jastrunowej poezji kieruje się ku obrazom dzieciństwa i młodości, wraz

utworu *W otchłani* ukazuje kobietę na kształt wazy wypełnionej po brzegi napojem, co pozwala widzieć w niej źródło pełni istnienia, ale ewokuje także doznania sensualne, o których wprost pisze poeta w *Szklance*. Picie wody ze wspólnego naczynia stanowi bowiem w tym wierszu jednocześnie subtelną erotyczną grę. Grę taką prowadzi również bohaterka cytowanego powyżej wiersza *Przy stole*. Nieskończoność, „oddal” (GP, s. 12), której niejasną wizję wywołuje urok tej postaci, może okazać się ostatecznie złudą.

z nimi zaś – ku wizji istnienia uświęconego (Bóg) i bezpiecznego (pies)¹⁹ oraz ku złożonej młodzieńcowi Obietnicy, której znakiem była Piękna Obca (Dziewczyna)²⁰. W wierszu *Świadectwo tożsamości* czytamy z kolei:

A lato w słońcu, w malwach, w anemonach,
Ogród młodości, w którą już nie wierzy –
Dziś wie już tylko jedno, że zmarnował,
Do mar odesłał. [...]

(GP, s. 58)

W cytowanym fragmencie nie pada słowo „marzenia” – mowa natomiast o „marach”. „Mara” to zarówno urojenie, jak i upiór, cień zmarłego. Oba te znaczenia można odnieść do snów młodości, które jawią się podmiotowi jako coś unicestwionego (uśmierconego) i nierealnego²¹.

¹⁹ W utworach Jastruna poświęconych pierwszej epoce życia motyw psa pojawia się niejednokrotnie – zob. na przykład wiersze *Chłopcy*, *Nauka* czy fragment poematu *Życiorys napisany ołówkiem*.

²⁰ Warto w tym miejscu odnotować, że Bóg, pies i Dziewczyna wymienieni są obok rzeczy stanowiących źródło cierpienia. Wliczenie tych ostatnich w poczet tego, czego w istnieniu zabrakło, neguje wszystkie aspekty egzystencji. Skoro nie było żadnej rzeczy, dla której podmiot cierpiał – unieważniony zostaje cel i sens wszelkich jego przeżyć, zamierzeń i wysiłków, także tych negatywnych. Gest przekreślenia własnego życiowego doświadczenia jest tu definitywny. Co więcej – nawet pozytywne wartości, na które bohater liryczny oczekiwał, mogą być przyczyną cierpienia. Życie wypełnione niezrealizowanym nigdy pragnieniem ich zdobycia podmiot postrzega jako proces kaleczenia własnego ciała: stąd fraza o nieistniejącym imieniu, „O które język się długo kaleczył” (woź, s. 62). Wyrażenie „żadnej rzeczy” to także nawiązanie do dziesiątego przykazania, w którym wzbронione jest pożądanie dóbr bliźniego („Nie będziesz pożądał żadnej rzeczy [...], która należy do bliźniego twego”; Wj 20,17). Uwzględniając ten kontekst, można powiedzieć, że wszelkie rzeczy jawią się w wierszu jako niedostępne, znajdujące się poza zasięgiem „ja”.

²¹ W kontekście tych rozważań warto przywołać konstatację Jacka Łukasiewicza, który we wspomnianej już monografii, w rozdziale *Jastrun i świat owadów*, pisze: „Jastrun nie wierzy w baśnie, ku którym zbliża go jego marzycielska natura. Ogród «zggęstniały» zbliżał się tylko do raju, lecz nie mógł nim się stać. Stał się więc ogrodem śmierci” (J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania...*, s. 347). O pojawiającym się w poezji autora *Wyspy* motywie rozczarowania, które staje się udziałem człowieka dorosłego, wspomina Robert Mielhorski w artykułach „Rzecz każda była kresem i początkiem”. *O motywie powrotu w poezji Mieczysława Jastruna* („Faza” 2005, nr 3, s. 102–103) oraz *Późne elegie Mieczysława Jastruna* („Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 2, s. 42). Por. także moje uwagi w studium: *Obrazy dzieciństwa...*, s. 423.

Życie zostało zaprzepaszczone, źle przeżyte. Bohater nie ma już także nadziei na to, by przyszłość ułożyła się według projektu losu, którego przeczucie wzniciła w nim Piękna Osoba w młodości. Nie zdarzy się przecież już „Nic dalej, nic więcej” (GP, s. 58). Z kolei w wierszu *Na stratę* przyszłość nazwana zostaje zrujnowanym ołtarzem: jawi się jako *sacrum*, którego dostąpić już nie można. Pojawia się swoisty paradoks, zmieszanie porządków czasowych: ruiny (czyli świadectwa przeszłości) stają się tu wyobrażeniem życia przyszłego, które dopiero mogłoby nadejść. Czas spełnienia – mimo że nieistniejący – dany był w przeczuciu i wyobraźni, dlatego przez podmiot odczuwany jest jako realnie utracony, zniszczony. W tej perspektywie cała egzystencja może być widziana jako ruiny utworzone z form nieobecnych: ich substancję stanowi to, co nigdy się nie wydarzyło – to, czego nadejścia bohater liryczny oczekiwał nadaremnie.

Rzeczywistość, która nie pozwoliła na realizację marzeń i przeczucie podmiotu, jawi się jako wielki zdrajca. Jednocześnie subiektywność takiego spojrzenia na świat zostaje uchylona. W wierszu *Gdy się obejrzę* podmiot stwierdza bowiem, że „Zdradziła wszelka miara, forma, waga” (woż, s. 62), czyli kategorie obiektywne, które można określić, pojąć i ocenić za pomocą matematycznych, bezosobowych prawideł. Zdrada wydaje się więc wpisana w samą istotę rzeczywistości.

Rzeczywistość okazuje się mniejsza „o całe niebo, o glob, o morze” (*Z tysiąca dreszczów*, RL, s. 44) niż przeczuwany dawniej świat. W głowie marzącego młodzieńca mieściło się „tysiąc żywotów”. Żywot realny stanowić może jednak wyłącznie namiastkę wyśnionych istnień, wersję drastycznie przeobrażoną. Stąd pytanie: „Czym ręce na cieniach kładł?” (*Z tysiąca dreszczów*, RL, s. 44) oraz konstatacja: „Nie nigdy nie pogodziłbyś się z tak marnymi / cieniami rzeczy po rozrzutności początku” (*Zejście do piekieł*, BO, s. 53).

Motywy cieni odsyła do Platońskiej koncepcji doskonałych idei i ich odbić-cieni. Jastrun odwołuje się do niej wprost w swym *Dzienniku*²². W poezji inspiracje filozofią Platona nie są już wyrażane tak bezpośrednio. Liryka ta zawiera jednak wiele – nierzadko zawołowanych – nawiązań do koncepcji autora *Uczty*. Będzie to „pojawiony” cień z *Kwiatu*

²² Zob. zapis z 1 czerwca 1958 roku [w:] M. Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, Kraków 2002, s. 159.

bezimiennego czy prośba z *Wyznania*: „Niechby się w wierszach jarzyły / Rzeczy, a nie ich cienie” (RU, s. 45). Będzie to antynomia „ciemnej natury” rzeczy i „świata światła” z utworu *Między dwiema wojnami*, motyw odbicia z liryków *Ogrodnik i jego pies*, *Szerokie lato* czy *Kaliban*, jak również niejasne odwołanie do metafory jaskini z Platońskiego *Państwa* w wierszach *Tablice dekalogu* i *Projekcje snu* („Co wiemy o obrazach rzeczywistych świata / Reakcja ślepeca od urodzenia / Gdy nagle przejrzał po latach / Więc tylko tyle / Nie taką nędzę widziałem nie znając światła”; *Projekcje snu*, I, s. 27). W tym miejscu wskazuję jedynie przykłady obecnych w poezji Jastruna różnorodnych motywów, które czerpią z platońskich metafor – nie podejmuję się tu jednak ich interpretacji. Próba odczytania niejednoznacznych, częstokroć złożonych znaczeń oraz funkcji każdego z tych motywów wymaga jego uważnej analizy w kontekście całego utworu – który z kolei nie zawsze powinien być interpretowany jako komentarz do Platońskiej koncepcji ontologicznej. Jako przykład tego rodzaju obecności platońskich metafor w lirykach Jastruna może posłużyć wiersz *Owocobranie*. Jan Józef Lipski zwraca uwagę, że w utworze odnajdujemy odwołanie do obrazu jaskini platońskiej (w wersach: „Jestem tylko tłumaczem niejasnych związków / Między budową bryły a naturą cienia”; *woź*, s. 7), ale:

Metafora bryły i cienia na tle całego wiersza, aż przeładowanego klasyczną nieomal symboliką – tłumaczy się raczej w płaszczyźnie epistemologicznej niż ontologicznej: tyczy ona raczej poznania życia, świata, czasu (a więc – w tym ujęciu – głównej funkcji poezji: „Jestem tylko tłumaczem niejasnych związków...”), dualizmu świadomości, poznania – i bytu niż dualizmu idei i fenomenu²³.

Odwołując się do Platońskiej koncepcji, można by powiedzieć, że w poezji Jastruna to czas działa niczym nieudolny demiurg – zdarzenia w nim zachodzące są pokracznym formowaniem wyobrażeń i przeczuć tkwiących w świadomości podmiotu:

[...] Nigdy nie miało się spełnić, bo jeśli
Nawet spełniało jakąś częśćkę, to w obrazach
Tak różnych i w zdarzeniach dziejących się w innej
Rzeczywistości, tak że narodziny były śmiercią oczekiwania

²³ J.J. Lipski, *Poezja myśli [w:] tegoż, Słowa i myśli*, t. I: *Szkice o poezji*, Warszawa 2009, s. 96.

Przywołującego przyszłość. Czy wychodziłem naprzeciw
Zdarzeniom, czy je tylko wywoływałem z nicości?
Więc gdy stawały przede mną, będące,
Nie poznawałem ich twarzy, zdeptanych przez lata.

(*Dla wiedzy większej od wspomnienia*, so, s. 56–57)

Obraz spotkania z Upragnioną w wierszu *Spóźniona* odsłania tę regułę świata, zgodnie z którą zawsze „Spełniało się za późno, w kształcie, który / Drwił z mojego dawnego pragnienia” (*Tam była ziemia*, so, s. 51). Zdrada rzeczywistości uniemożliwiająca spełnienie dokonuje się tu zarówno w porządku konkretnego życia, jak i w wymiarze uniwersalnym. Może być zatem rozumiana jako metafizyczna zasada istnienia, która wszakże realizuje się każdorazowo w jednostkowej biografii, w określonych warunkach historycznych. Współobecność obu perspektyw – konkretnej oraz uniwersalnej – akcentowana jest już w dwóch pierwszych strofach liryku. Upragniona sportretowana zostaje jako istota ze światła, zmierza ona ku bohaterowi, niosąc radość i ewokując pełnię lata („Biegnąca z kłosem uśmiechu, / Lekka”; GP, s. 80). Jest zatem – podobnie jak wiele innych Jastrunowych bohaterek – symbolem marzenia i obietnicy. Równocześnie pozostaje realną kobietą – przemierzającą plażę „W białej sukni, / W słomkowym kapeluszu” (GP, s. 80). Na drodze do celu stają jednak kolejne przeszkody. Przynależą one zarówno do porządku mitycznego („ruiny Troi”) i metafizycznego („martwa rzeka” nasuwająca skojarzenie ze Styksem, którym płyną dusze zmarłych), jak i do porządku dziejów („ruiny Warszawy” oraz „pustynia ognia” odsyłają do pożogi wojennej i zniszczenia stolicy). Dzieła destrukcji dopełnia ostatecznie „czarny wiatr”:

Czarny wiatr porwał
Kapelusz słomkowy,
Z białej sukni wyłuskał,
Suknię zmienił w obłok.

(GP, s. 80)

Obraz zawarty w tej strofie można czytać jako metaforyczną wizję śmierci osoby, która ginie podczas wojny, bądź jako opis rozdzielenia kochanków spowodowanego okolicznościami zewnętrznymi czy wygaśnięciem uczuć. „Czarny wiatr” nazywa jednocześnie również tę siłę rzeczywistości, która skazuje na zagładę wszystkie ludzkie marzenia, plany i nadzieje – ich symbolem jest Upragniona.

W ostatniej strofie odsłania się gorzka ironia czasu i istnienia. Spotkanie ostatecznie nastąpi – będzie ono jednak spóźnione, nie zapewni szczęścia. „Czarny wiatr” przemienił bowiem Upragnioną w cień. Znamienne, że w pierwszej zwrotce utworu była ona istotą nierzucającą cienia – jej odbiciem na piasku pozostawała „plama słoneczna” (GP, s. 80). „Czarny wiatr” zniszczył jej świetlistość, czyli to, co stanowiło istotę pragnienia:

Zanim przybiegła do mnie,
Ubiegły stulecia.
Cieniem na piasku
Tonie w moim cieniu.

(GP, s. 81)

Połączenie kochanków jest złudne, stanowi niejako negatyw spotkania. W książce *Krótką historią cienia* Victor I. Stoichita, opisując mityczne początki malarstwa, przywołuje opowieść o młodej kobiecie, która obrysowała cień ukochanego, by zatrzymać mężczyznę przy sobie podczas jego nieobecności. Jednak „obrys cienia wykonany przez córkę garncarza był jedynie idolem, pozbawionym materii obrazem, nienamacalnym, niematerialnym przedstawieniem odchodzącego człowieka”²⁴. Badacz interpretuje związki pojęcia cienia i odbicia oraz zakres synonimiczności ich użycia przez różnych autorów w tekstach kultury, poczynając od analizy tych fragmentów Platńskiego *Państwa*, w których mowa o jaskini. Stoichita zwraca uwagę, że cień jest zawsze „czyimś obrazem”, „czyjąś własnością”, wizerunkiem „kogoś innego”, odbicie zaś odsyła „do tego samego”. To właśnie rozróżnienie nie czyni z cienia synonimu odbicia. Obrys cienia staje się „zastępczym obrazem” nieobecnego²⁵. W wierszu Jastruna spotkanie cienia okazuje się jedyną możliwą formą spełnienia, co jest w istocie tożsame z niespełnieniem, z utratą drugiego człowieka. Zespolenie dwóch cieni to spotkanie dwóch nieobecności, nie zaś – dwóch osób²⁶.

²⁴ V.I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 20.

²⁵ W akapicie tym przywołuję rozważania i sformułowania Victora I. Stoichity, które badacz zamieścił w rozdziale *Etap cienia* [w:] tegoż, *Krótką historią cienia...*, s. 11–39.

²⁶ Owo iluzoryczne spotkanie z liryku *Spóźniona* przypomina historię dwojga ludzi, „co kochali się w sobie” (B. Leśmian, *Dwoje ludzińków* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1955, s. 115). Zakochani z wiersza Leśmiana, gdy nareszcie „zeszli się,

W życiu wydarza się zatem to, co przynależy do porządku ciemności, materii – „porządku nędzy”. Słoneczny „porządek idei” pozostaje niedostępny, choć istnieje w myślach – i jako wyobrażenie towarzyszy podmiotowi stale podczas drogi życia:

Więc już doszedłem do tej doskonałości nędzy
w zwierciadłach
Trzeba życie podwójne ponieść do końca
zachować godność w łachmanach
w krajach ciemności i słońca

Wszystko o czym myślałem
przeszło zgasło
ale przed sobą widziałem
niewyczerpaną jasność

(*Kaliban*, WZJR, s. 57)

Marzenie szło przed tobą w pewnym oddaleniu,
Szło za tobą, szło z prawej, z lewej strony – obok –
Widzialne, niewidzialne, czytelne na cieniu,
Bliskie jak dym z ogniska i tworzące obłok.

(*Podpis*, WBD, s. 63)

Tym samym bohater Jastrunowych wierszy to postać zawieszona między wszystkim (w sferze przeczuć) a niczym (w perspektywie konkretnego czasu, który nie przynosi spełnienia). Dualizm odnosi się tu do rozdźwięku między marzonym projektem życia a jego rzeczywistym kształtem, między „ja” skrywającym w myślach całe bogactwo możliwych, uświęconych istnień a „ja” realnym:

Między tym, czym jestem, a tym, czym chciałem być,
Nieustająca wymiana.
Ocieram się o wszystko i o nic.

Z martwych kamieni ściana.
[...]

dłonie wyciągając po kwiecie, / Zachorzeleli tak bardzo jak nikt dotąd na świecie!” (tamże). Przemienieni w „dwa cienie”, umarli – poszukują spełnienia „poza własną mogiłą” (tamże), ale przekraczają jedynie kolejne kręgi nieobecności i niespełnienia – aż po kres nicości: „Ale miłość umarła, już miłości nie było. // I pokłękli spóźnieni u niedoli swej proga, / By się modlić o wszystko, lecz nie było już Boga. // Więc sił resztą dotrwali do wiosny, do lata, / By powrócić na ziemię – lecz nie było już świata” (tamże, s. 115–116).

Byłeś nad ranem pełen przeznaczenia,
A teraz jesteś nikim.

[...]

Począłem się z niczego, by urodzić
Myśl, jedyną naprawdę rzeczywistą rzecz.

(*Myśl*, I, s. 29)

Przecucia i pragnienia określają tożsamość „ja” równie mocno jak poczucie niespełnienia – jednak nie wyprowadzają one podmiotu poza „świat cieni”. Używając tego sformułowania, nie mam oczywiście zamiaru sugerować, że w liryce Jastruna rzeczywistość cieni jest ścisłym odpowiednikiem platońskiego świata niedoskonałych odbić idei. Poeta nie ma na celu odwzorowania ontologii przedstawionej w pismach greckiego filozofa. Wykorzystuje on określone metafory, by wyrazić własne koncepcje dotyczące istnienia: Jastrunowy „świat cieni” jest przeciwieństwem tej rzeczywistości, w której możliwe byłoby wypełnienie się szczęśliwego losu²⁷.

Uwięzienie w granicach „sfery cienia” zdaje się mieć charakter absolutny. Bohater liryczny utworu *Jaskinia* wspomina swe chłopiące marzenia o przybyciu czarodzieja, który przyniesie mu wyzwolenie; oczekuje także pojawienia się „dziewczyny pięknej”, obdarzającej go miłością. Do przecuć pierwszej epoki życia odsyła również przywołany w ostatnich wersach utworu motyw myśliwego ze złotym bażantem. Można widzieć w nim nawiązanie do mitów o poszukiwaniu i odnalezieniu upragnionego skarbu (*sacrum*) – na przykład o szukaniu złotego runa czy Świętego Graala (dopatrywanie się kontekstów sakralnych w ostatnich wersach jest zasadne tym bardziej, że wiersz pomyślany został jako zwrot do milczącego, obojętnego na ludzkie modlitwy Rozmówcy). Status tej baśniowej opowieści okazuje się w liryku szczególny. Jest ona jedynie epizodem – podobnie jak marzenia dzieciństwa i młodości nie ma żadnych implikacji w rzeczywistości. Pozostaje wyłącznie świetlistą wizją, która pojawia się nagle i jednorazowo:

²⁷ O metaforze cienia i jej roli w szkicowaniu obrazu świata poddanego regułom przemijania i niespełnienia piszę także w przywoływanym już artykule „*A ja zapisywałem siebie*”..., s. 382–383.

Tylko raz z ciemnej alei świerkowej
 Wyszedł myśliwy ze złotym bażantem
 Na ramieniu wiszącym i blask bił od niego.

(w, s. 53)

Tytułowa jaskinia – wykorzystywana przez dziecko jako jeden z elementów toczonej się w wyobraźni gry – w dorosłym życiu staje się metaforą zamknięcia w świecie, w którym upływa czas. Zamiast postaci czarnoksiężnika pojawia się bowiem negatywny bohater Jastrunowego świata: „złodziej / Zegarków” (w, s. 53), który nieustannie kradnie chwile indywidualnego życia, sprawia, że „Lata [...] uciekają” (w, s. 53). Uwolnienie jest niemożliwe, w wierszu powtórzone zostaje – tak znamienne dla poezji autora *Godet pamięci* – stwierdzenie: „nie było”.

Miejsca graniczne, poza którymi miały czekać inne wymiary, szczególnie przestrzenie losu, okazują się zatem niedostępne bądź nieistniejące: „Nie było klucza w zamku i imienia”, „Nie było lata w oknie ani okna” (woż, s. 62) – czytamy w wierszu *Gdy się obejrzą*. Co więcej – także poza granicami tego świata może czaić się pustka:

albowiem wiem wiem że nie ma nic
 nic nie ma na zewnątrz ani w jaskini
 i że to nic idzie wraz ze mną
 do niknących ostatnich promieni

(*Tablice dekalogu*, 1W, s. 23)

Wówczas nawet klucz do śnionych innych przestrzeni będzie nieprzydatnym rekwizytem – otwarcie nie przeobrazi egzystencji²⁸:

[...] Drzwi zamknięte.
 I nic, jeżeli nawet klucz przekręcę
 W zamku [...]

(*Świadectwo tożsamości*, GP, s. 58)

W przedostatniej części *Milczących monologów* (***) [*Wciąż ten sam krajobraz labiryntu...*] osiągalną sferę istnienia zakreśla „obwód koła”. Koło pojawia się tu w złowieszczej scenarii, oddając mozolne, jałowe

²⁸ Motyw pustki po drugiej stronie wrót przywodzi na myśl obraz nicości czyhającej za murem w Leśmianowskiej *Dziewczyźnie*: „I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny! / Lecz poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyzny!”. B. Leśmian, *Dziewczyzna* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 158.

życie w czasie. Wyznacza ono jedyną płaszczyznę, w której możliwy jest ruch, dziejąc się istnienie:

Między ziemią a niebem
Stuk podkutych kroków.
Przechodzą dźwigając ciężary,
Jak ja zamknięci
W mięśniach, w oddechu,
W wieży z kości,
W pamięci.

Niewolnicy własnego istnienia,
Żyjący z dniówki,
Idący po obwodzie koła,
Więźniowie Wielkiego Koła.

(G, s. 87–88)

Wciąż ponawiane próby osiągnięcia sfery nieba przypominają wysiłek Syzyfa – ciężarem okazuje się cielesna kondycja człowieka. W wydzielonej przestrzeni nie da się ustanowić wertykalnej perspektywy: niemożliwy jest zarówno ruch w głąb, jak i w górę. Nie ma bowiem ani „klucza od przepaści” (GP, s. 87), ani „gwiazdy, co otwiera niebo” (G, s. 87). Obie metafory można interpretować w kategoriach metafizycznych. Wspomniana w utworze przepaść będzie wówczas tajemniczą, numinotyczną głębią – do takiego odczytania skłania dodatkowo zestawienie tego obrazu z gwiazdą otwierającą przestrzeń celestialną.

Motywy koła, które determinuje kształt istnienia, powraca także w *Znakach życia*. Egzystencja wyobrażona jest tu jako „kołysanie się” wozu po piaszczystej drodze – monotonne przemieszczanie się w pustej przestrzeni:

Wiem, że nie było tam nic oprócz pustki
Dni, co się wlokły – kołysząco – wołami
Poprzez piaszczystą drogę. Jedwab bluzki
Okrywał kadłub z drewna. I wyjęty z ramy
Czas widziadłany jak lustro. I tylko
To, co być mogło, lecz się nie spełniło
Ani w spojrzeniu, ani w dźwięku, ni w dotyku –
Tylko na drewnie iskry nie startego pyłu.

(WBD, s. 7)

Iskry pyłu można odczytać jako pozostałości blasku ze sfery *sacrum*, zwiastuny ożywienia drewnianego kadłuba, przemienienia go w Piękną Osobę.

Określenia czasu konotują zaś jego substancjalność oraz związek ze sferą sztuki, a tym samym – z wiecznością²⁹. Zatem nawet ten pesymistyczny obraz istnienia nie jest wolny od ewokacji metafizycznej pełni. Przypomina o niej także ostatni wers utworu. Kresem drogi życia może bowiem okazać się „znak nieskończoności w uczniowskim zeszycie” (WBD, s. 7). Młodzieńcze „wychylenie z okna nocy” (określenie z wiersza *Młodość*) ku innym przestrzeniom, metafizyczna nadzieja, przecucie szczęśliwego losu – to, co znajdowało się u początku istnienia, u jego źródeł – stanowi równocześnie punkt dojścia. Podmiot jest zatem „Więźniem Wielkiego Koła” (*Milczące monologi*) także w tym sensie, że kres powtarza punkt wyjścia (choć zabarwiony rozczarowaniem), zaś pośrodku nie wydarza się nic z tego, czego się spodziewał, na co oczekiwał. „I nic we wnętrzu. Wszystko tylko dookoła / Śmiertelnej próżni” (so, s. 65), „Tam jestem, skąd wyszedłem, wewnątrz koła” (WBD, s. 19) – czytamy w wierszach *Do ostatniej granicy* i *Owady zagęstwiały się w ogrodzie*. Ruch życia okazuje się iluzoryczny – to ułuda rozwoju, pozorna teleologia. Dlatego w liryku *Na stragę* pojawia się wizja śmierci jako powrotu „do larwy która nie przekształci się w motyla” (PŚ, s. 100), a zatem do postaci przejściowej, która nigdy nie osiągnęła stadium ostatecznego, nie zrealizowała własnej istoty.

„Dokoła [...] czarnej osi, nie dokoła słońca”. Ciemny świat

Metafizyczne doświadczenia pierwszej epoki istnienia – pragnienia i przecucia – zostaną swoiście przekształcone podczas podróży życia. Rozpoznane jako złuda, która nigdy się nie urzeczywistni, w rezultacie staną się udręką, męczącą ewokacją niespełnienia. Przemiany te oddane zostają w wizjach ciemnego pejzażu. W wierszu *Owady zagęstwiały się w ogrodzie* odnajdujemy jedno z takich wyobrażeń:

Słonecznik obrót wykonał dokoła
Swej czarnej osi, nie dokoła słońca.

(WBD, s. 19)

²⁹ O relacjach sztuki (przede wszystkim obrazu) z czasem i wiecznością zob. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania...*, s. 64, 76–79, 92.

Dwuwers zawiera element deskryptywny – ewokuje opis rośliny zwracającej swe kwiaty ku słońcu, wyciągającej łodygi w kierunku, z którego dociera światło. Krążenie odwołuje się zaś do rytmu dnia i nocy, odzwierciedla wędrówkę słońca po niebie: jego wschody i zmierzchy. W przedstawionej wizji słońce jest jednak brakującym komponentem. Głowa słonecznika nie podąża za nim, lecz krąży wokół czarnej osi. Nieobecność słońca odbiera nadzieję na to, że obrót przyniesie świt, a czerń zostanie rozświetlona przez światło. Obraz ten wyraża pesymistyczne przeświadczenie o życiu jako zatrzymaniu po ciemnej – nocnej – stronie istnienia. Egzystencja bohatera lirycznego „toczy się” niezmiennie wokół czarnej osi – nicości, przemijania, niespełnienia. Równowaga bytu, o której mówią mity dotyczące znikającego słońca, zostaje zachwiana. Jak pisze Mircea Eliade, w wierzeniach brak słońca, stan panowania ciemności, jest tylko etapem następujących po sobie cykli wyznaczanych przez drogę słońca po nieboskłonie. Słońce, gasnąc każdego wieczoru za horyzontem, wstępuje do krainy śmierci, którą opuszcza zwycięsko każdego poranka. Staje się ono tym samym znakiem zmartwychwstania, uosabia nieśmiertelność. Mrok jest jednym z aspektów słońca, zaświadcza o jego ambiwalencji – oznacza jednak nie unicestwienie, lecz tylko chwilową jego niewidoczność³⁰.

Źródła obrazu „czarnego słońca” należy szukać nie tylko w kulturach pierwotnych, lecz także w psychologii głębi i alchemii, w astrologii i Biblii, na co zwraca uwagę Piotr Śniedziewski, zaznaczając jednocześnie, że metafora ta wydaje się stale zadomowiona w ludzkiej wyobraźni³¹. Jej literackie wcielenia cechuje zaś różnorodność form. Marian Stala nazywa ją „metaforą zwielokrotnioną”, czyli taką, w której wymiana elementu składowego nie powoduje zmiany czy utraty sensu³². Badacz pisze:

Zarówno bowiem „czarne słońce”, jak i „nocne słońce”, „podziemne słońce”, „ciemne słońce”, „czarne światło”, „ciemne światło” mogą funkcjonować podobnie, tworząc rodzaj paradygmatu metafor. Zwielokrotnienie to jest spowodowane symbolicznością obydwu stron metafory. A także symbolicznością ich starcia...

³⁰ Referuję w tym fragmencie ustalenia M. Eliadego, *Słońce i kultury solarne* [w:] tegoż, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, s. 154–157, 160–170.

³¹ Zob. P. Śniedziewski, *Obraz czarnego słońca w wybranych utworach francuskich i polskich romantyków (rekonesans)*, „Prace Polonistyczne” 2015, seria LXX, s. 199–200.

³² Zob. M. Stala, *Od czarnego słońca do ciemnego świecidla*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 108.

Gdyby potraktować rzecz w kategoriach czystych możliwości, powstały w ten sposób węzeł semantyczny domagałby się interpretacji w trzech perspektywach: symboliki światła (słońca), ciemności (czerni) i ich jedności. Doświadczenie kulturowe podpowiada jednak, iż liczba tak pomyślanych potencjalnych znaczeń wspomnianej metafory jest nieskończona³³.

Wydaje się, że także w Jastrunowych obrazach czarnego słonecznika można widzieć osobliwą odmianę wspomnianej metafory. Roślina ta zakwitła w ogrodzie dzieciństwa, w swym wnętrzu skrywała lato, uosabiała słońce (na przykład w wierszach *Złośnik*, *Znaki*, *Wakacje*, *Lato*). Dopiero zmierzch pierwszej epoki życia spowodował jej przeobrażenie, odsłonił nieoczekiwane jej nocny, mroczny aspekt³⁴:

Kiedy już każdy widok jest zamknięty własnym kręgiem,
Którego nie umiem przekroczyć,
I nic więcej stać się nie może nad to, co się stało
(W sadach owocujących, w domach podmiejskich, na gorących płytach
chodników),
Gdy ręka nie chwyta przedmiotów z ufnością dziecka,
[...]
Tu, gdzie południe osiąga zenit o północy,
A noc głęboka jest we wnętrzu słonecznika –
(Czy jest taka rzecz, 1, s. 79)

Podobne wizje pojawiają się i w innych utworach – w *Życiorysie napisanym ołówkiem* są to na przykład „Ziarna czarne, ślepe oczy słoneczników” (woź, s. 78). Warto zauważyć, że obraz ten (jak również czarna oś z wiersza *Owady zagęstwiały się w ogrodzie*) można odczytywać jako mający swe źródło w potocznej obserwacji opis rośliny, której środek wypełniają nasiona w czarnych łupinach³⁵. Jednak w *Przemijającym* Jastrun mówi już wprost o „szczerniałym słoneczniku”. Wiersz stanowi namysł nad nieustanną dezintegracją „ja”, przeobrażaniem i rozpadem wszelkich form istnienia w czasie – czernienie staje się zaś oznaką zniszczenia. Sensy te wpisują się w kompleks znaczeń, które niesie ze

³³ Tamże.

³⁴ Por. uwagi na temat motywu słonecznika w *Obrazy dzieciństwa...*, s. 408, 412, 420.

³⁵ Nie bez znaczenia pozostaje jednak fakt, że wers ten poprzedza strofa, w której czytamy: „Z oddali dopiero widać, że zmarnowaliśmy młodość. / To dość, by runęły góry / I z brzegów wyszły morza”. *Życiorys napisany ołówkiem*, woź, s. 78.

sobą metafora „czarnego słońca” w dwudziestowiecznej poezji. Śledząc różne wcielenia tej metafory, Marian Stala wskazuje na znamienne przesunięcie akcentów od przełomu XIX i XX stulecia. Obraz czarnego słońca, który dotychczas wyrażał doświadczenia religijne i eschatologiczne, towarzyszył apokaliptycznym wizjom zagłady, gniewu Bożego, kosmicznej katastrofy³⁶ – zyskuje wymiar egzystencjalnego przeżycia, zostaje „uwewnętrzniiony”. Metafora – różnie konkretyzowana przez poetów w poszczególnych utworach – oddaje teraz doznanie istnienia w złowrogim czasie i okrutnej historii, obrazuje egzystencję podporządkowaną sile cierpienia i lęku. „Czarne słońce” staje się znakiem zagłady wydarzającej się w każdej chwili życia – bo wpisanej w istotę temporalnej rzeczywistości i cielesnej kondycji człowieka³⁷.

Zapis takiej katastrofy odnajdujemy także w wierszu *Owady zagęstwiały się w ogrodzie*. Jej ślady można dostrzec już w groteskowym obrazie ogrodu naszkicowanym w dwóch pierwszych strofach liryku. To kolejne wcielenie zniszczonego ogrodu dzieciństwa, tym razem jednak pozbawione tragizmu czy wzniosłości. Zaskakujące zestawienie prozaicznych rekwizytów i zdarzeń staje się źródłem komizmu i budzi poczucie absurdu, nierealności kreowanego świata, który zdaje się pograżać w swoistym chaosie. Nierealność ta zostaje spotęgowana w kolejnych trzech strofach utworu, w których deskrypcja ustępuje miejsca metaforom. Ogród to świat znajdujący się w stanie erozji, nieustannego, choć niepochwytnego rozkładu. Z rzeczywistości ulatnia się substancja istnienia – wysysana podstępnie przez niewidzialną istotę, którą można by nazwać demonem czasu³⁸. Jego czynności przywodzą

³⁶ Marian Stala wskazuje na zapisane w Biblii prorocтва o sądnym dniu jako podstawowy kontekst (archikonktext) metafory „czarnego słońca”. Badacz odnotowuje, że wizje takie odnaleźć można w Księdze Izajasza, Ezechiela i Joela, a także w Ewangeliach i – przede wszystkim – w Apokalipsie. Zob. M. Stala, *Od czarnego słońca...*, s. 109–112.

³⁷ Przywołuję tu rozważania Mariana Stali, interpretującego znaczenie wspomnianej metafory w wierszach Tadeusza Micińskiego, Gérarda de Nerval, Mari-ny Cwietajewej, Osipa Mandelsztama, Aleksandra Wata. Zob. tamże, s. 113–120.

³⁸ Prócz tego w wierszu pojawia się postać „czarnego boga” (WBD, s. 18). Wydaje się ona nawiązaniem do konwencji apokaliptycznych wizji, w których na świat spada gniew karzącego bóstwa. Pisząc o „czarnym bogu”, Jastrun odwołuje się zarówno do kręgu znaczeń symbolicznych, jak i przynależnych światu realnemu. Figura ta przywołana zostaje jako drugi człon porównania: Jastrun zestawia ją z uziemionym

na myśl figle chochlika z dziecięcych wyobrażeń. Zderzenie sensu opisywanych działań ze sposobem, w jaki są przedstawiane, odsłania groteskową powszechność zagłady, jej zwyczajność. Przerażenie, które mogłoby towarzyszyć ciemnym wtajemniczeniom w śmierć i nietrwałość, zastępuje poczucie banalności rozgrywającej się katastrofy:

Obrazy nieba z ziemią się zmieszały,
Lecz nie podpatrzył nikt tego, co mija,
Słabe jak trawa, a rozsadza skały
I całą wodę z potoku wypija,

Chowa się za drzewami, stuka w korę,
Wybiega, cofa się, zmienia kierunek –
I wszystko czyni – nie w przestrzeń –
nie w porę –

(WBD, s. 18)

A jednak uniwersalny charakter kataklizmu nie anuluje perspektywy podmiotowej. To wciąż katastrofa prywatna, zagłada jednostkowego ogrodu życia wraz z wpisanymi weń nadziejami i wyobrażeniami. Na jej osobowy wymiar wskazuje między innymi obraz zębów chwiejących się w dziąsłach, co ewokuje niszczenie organizmu w procesie starzenia się. Świadomość, że ciało – ta rzecz najbardziej własna – nie różni się niczym od przedmiotów wypełniających zewnętrzny świat, potęguje absurdalność dokonujących się przeobrażeń.

Perspektywę podmiotową ujawnia także zakończenie wiersza, które zawiera obrazy słończnika o czarnej osi i uwięzienia „ja” w obwodzie koła. Jacek Łukasiewicz widzi w tym fragmencie jeszcze jedną wizję idyllicznego ogrodu. Ostatnie wersy utworu przywołane zostają przez badacza jako ilustracja rozważań na temat „gęstego”, dobrego czasu. Zdaniem Łukasiewicza poeta kreśli tu obraz „centrum solarnego”, koło zaś wiąże „z pewnością i trwałością”³⁹. Jednak kontekst poprzednich strof, jak również sensy wpisane w metafory „czarnego słońca” i koła-więzienia skłaniają mnie do zgoła innej lektury zakończenia wiersza. Te

piorunem, a zatem portretuje zjawisko fizyczne. „Czarny bóg” i uwięziona w głębi ziemi błyskawica kierują jednak wyobraźnię czytelnika ku takim sensom, jak zbudowany, więziony w piekle Szatan, przeciwnik Boga.

39 J. Łukasiewicz, *Mieczysław Jastruna spotkania...*, s. 342.

interpretacyjne różnice poświadczają ambiwalencję Jastrunowych wizji lata i ogrodu. Analizowane wersy w istocie zawierają motywy obecne w obrazach uświęconego, szczęśliwego dzieciństwa – są one tu jednak znamienne przeobrażone⁴⁰. Jastrun oddaje bowiem dwa przeciwstawne stany rzeczywistości i istnienia za pomocą obrazów zbudowanych z tych samych motywów. W rezultacie powstają przestrzenie o różnych znaczeniach, nasycone odmiennymi wartościami i emocjami. Przekształcone motywy odsyłają wprost do jasnego doświadczenia, metafizycznych pragnień i przeczuć. Jednak zabarwiają je goryczą utraty oraz ciemnymi, negatywnymi sensami. Przeobrażenie takie wydobywa dramatyzm sytuacji „ja”, które mieszka w świecie pozornie niezmiennym, ale w istocie będącym tylko śladem dawnego szczęścia, przypomnieniem dobra, które minęło bezpowrotnie. W świecie tym czerń zabarwia poszczególne elementy składające się na ukochaną, serdeczną przestrzeń⁴¹. We władaniu ciemności znajduje się nie tylko słonecznik i ogród, lecz także Piękna Istota:

tak twarz z bliska ujrzana po latach
zmieniła się ze złotej w bladą i po chwili w ciemną

(*Sylabizowanie tajemnicy*, 80, s. 8)

Odtąd swą rzeźbę z ciała, skóry, kości
Zmieniała, inne odsłaniała twarze,
Przeszła przez próbę ognia i wnętrzości,
Znieruchomiła szerniałym ołtarzem.

(*Przemieniona*, 80, s. 31)

Nawet inny wymiar, który – wedle przeczuć dziecka – miał się kryć za taflą lustra, nie opiera się żywiołowi mroku. Powierzchnia zwierciadła nie odbija światła, a jedynie pochłania barwy i kształty – by je uwięzić i przeobrazić w czerń. „Druga strona” to przestrzeń pozbawiona blasku – kraj wiecznej nocy. Inny wymiar nie jest więc wcale i n n y od rzeczywistości, w której żyje bohater liryczny:

⁴⁰ Warto w tym miejscu przypomnieć, że swoiste przekształcenie idylli nie umyka także uwadze Jacka Łukasiewicza, który po omówieniu Jastrunowej wizji dobrego ogrodu zderza ją z obrazami ogrodu śmierci zamieszczonymi w innych utworach. Badacz przedstawia te zagadnienia jednak w odmiennym kontekście. Zob. tamże, s. 342–347.

⁴¹ Na obecność „ciemnych metafor” w poezji Jastruna oraz transformację jasnych, pozytywnych obrazów zwracałam uwagę w artykule *Obrazy dzieciństwa...*, s. 403, 420–422.

[...] chciałem w dzieciństwie [...]
 [...] (pamiętasz) wejść do wnętrza lustra
 Przedostać się na drugą stronę. Gdzież ta
 Druga strona? Wpadłeś w łowcze sidło
 I wiesz jak łatwo kolor i kształt zmienić
 W czarną plamę na oku, w czarne skrzydło
 Bez ptaka na widoku, w ciemną górę
 Bez równiny.

(*Noc przed czasem*, SCO, s. 9)

Przywołane wersy można odczytać jako solilokwium, które podmiot prowadzi ze swoim przeszłym wcieleniem (najpewniej z czasów dzieciństwa), ale również jako rozmowę z kimś zmarłym. Pochwycenie w sidła oznaczać będzie wówczas moment śmierci. Ten drugi tryb lektury ujawnia kolejne znaczenie „drugiej strony” – jest ona po prostu krainą umarłych. W ten sposób istnienie w rzeczywistości i stan śmierci połączone zostają w jednym wyobrażeniu.

Ewokacje niespełnienia przynosi także znamienne przeobrażony motyw szklanki. W poezji Jastruna jedną z widzialnych form czasu staje się naczynie. Czas szczęśliwy wypełniony jest dobrym życiem jak szklanka wodą – pola semantyczne wyrażen „spełnić los” i „spełniać kielich” łączą się ze sobą:

O dniu słoneczny
 Człowieka, który spełnił
 Swój los napełniając go życiem.
 O dniu słoneczny
 Szczęśliwego człowieka.

(*Dom szczęśliwego człowieka*, WBD, s. 39)

Aby zdobyć upragniony czas szczęścia, należy wychylić puchar do dna – czas ten bowiem „złotem najgęstszym połyska / Na dnie szklanki osiada zazdrośnię” (*Zastony*, SIM, s. 2). W liryku *Przed odjazdem* kobieta wypija szklankę herbaty na moment przed wyruszeniem w wakacyjną podróż. W wierszu tym, podobnie jak w wielu innych utworach Jastruna, współistnieją dwa porządki – poetycki opis zjawisk fizycznych i doznań zmysłowych odsłania przed interpretatorem również sensy metaforyczne. Ciepło, zapach i smak napoju przenikają wraz z każdym łykiem do wnętrza ciała, ale picie to jednocześnie przyjmowanie światła słonecznego i lata – co ewokuje takie jakości, jak szczęście, odczucie

nieskończoności i wolności. Bohaterce dane jest zatem na moment doznanie pełni istnienia, posiadania całego bytu. W szklance, którą można ująć w dłonie, odbijają się przecież „cztery świata strony” (GP, s. 14), a więc mieści się w niej wszystko.

W wierszach, takich jak *Z prologu do trzeciej części Fausta czy Próba*, naczynie przeznaczone do przechowywania napoju życia ulega rozbięciu. W pierwszym liryku dzieje się to „na pustyni gdzie piasek wszystko grzebie” (BO, s. 61) – a więc (jak należy się domyślać) również zawartość szklanki zostaje tam „pogrzebana” – podmiot przepowiada zaś własną śmierć jako kolejny etap destrukcji. W drugim wierszu okazuje się, że szklanka była pusta. Napój, który zdawał się ją wypełniać, był złudzeniem. Szklanka stanowiła bowiem swoisty rodzaj lustra – odbijała tylko wyobrażenie lata, lecz nie mieściła w sobie jego pełni i szczęścia. W akcie jej zniszczenia wyraża się pełne bólu rozczarowanie:

Dawne pragnienie moje – pusta szklanka,
W której niejasno odbija się lato,
Szklanka, której dotykam dziś jeszcze suchymi wargami,
Szklanka w końcu ściśnięta w ręce
Tak silnie, że pękła, wylewając próżnię
Z kilkoma kroplami krwi.

(*Próba*, GP, s. 42)

„Nawet na śniegu może uwić gniazdo radość”. Melancholia i olśnienie

W liryku *Kwiat paproci* istotne znaczenie ma symbolika miejsca, w którym rośnie tytułowy kwiat. To czarna, żałobna przestrzeń kontrastująca ze złotym blaskiem skarbu. Przeciwwstawienie takie przywodzi na myśl znamieny dla poezji Jastruna rozdźwięk między ciemną naturą świata, w którym niemożliwe jest spełnienie, a marzeniem o szczęśliwym losie, przeczuciem innych wymiarów egzystencji:

W pobliżu czarnej katedry z modrzewiu w gąszczu dzikich traw
wśród roślinnej krepki przykro szeleszczącej wśród cierni
znalazłem ten kwiat złoty kwiat paproci [...]

(w, s. 70)

W wierszu tym Jastrun buduje swą opowieść o istnieniu, wykorzystując elementy charakterystyczne dla baśniowego schematu poszukiwania⁴². Życie ukazane zostaje jako wędrówka, której cel stanowi odnalezienie upragnionego skarbu. Kwiat paproci jest tu – zgodnie ze swym symbolicznym znaczeniem – obietnicą i gwarancją bogactwa oraz szczęścia⁴³. By zdobyć skarb, podmiot musi jednak zmierzyć się z przeciwnościami, które stoją na drodze do spełnienia. W wierszu Jastruna ich przejawem jest znamienne ukształtowana przestrzeń. Przemierzany przez bohatera świat ma bowiem formę labiryntu. Podróż wydaje się nieskończonym błędzeniem, którego rytm wyznacza złudna nadzieja, że do celu można się zbliżyć: „Lata poszukiwań lata zawodów odchodzeń dochodzeń / zbłąkań” (w, s. 70). Odnalezienie skarbu nie staje się tożsame ze zdobyciem szczęścia. Wręcz przeciwnie, osiągnięcie celu jest równocześnie jego utratą, gdyż zerwany kwiat traci swą złotą barwę – czernieje, a następnie rozpada się. To dotyk szukającego przemienia Upragnione w garść popiołu. Ten, który pragnie, jest jednocześnie tym, który niszczy. Niespełnienie ma zatem charakter absolutny i stanowi atrybut nie tyle świata, ile podmiotu. Tę szczególną zmianę perspektywy odsłania wyraziście ostatnia część utworu. W strofie pierwszej czerń jest cechą rzeczywistości. Miejsce, w którym rośnie paproć, przypomina grobowiec – takie skojarzenia budzi bowiem „czarna katedra” i „roślinna krepą”, która spowija przestrzeń niczym żałobna tkanina czy całun. W zakończeniu wiersza grobowcem staje się sam podmiot. To w nim spoczywa unicestwiony skarb – symbol utraty, znak tego, co nie istnieje: „[...] Patrzę teraz na swoje dłonie zabrudzone ziemią sklepię nad garstką prochu” (w, s. 70).

Odnalezienie skarbu, wyznaczające kres wędrówki, umożliwia swoisty powrót do jej początku: podmiot przemieniony zostaje w dziecko. W przeobrażeniu tym ujawnia się jednak gorzka ironia. Życie w ciemnym świecie nie przekształca się w swe przeciwieństwo, nie staje się na powrót istnieniem w szczęśliwej przestrzeni. Bohater nie jest zaś już młodzieńcem marzącym, który nosi w sobie przeczucie *sacrum*, szczęścia i pełni. Teraz kryje w swoim wnętrzu puste miejsce po utraconej

⁴² O schemacie tym pisze A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 17. Na temat wykorzystania motywu poszukiwania kwiatu paproci w młodopolskiej literaturze zob. tamże, s. 100–101, 169–170.

⁴³ Zob. W. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1998, s. 568.

na zawsze obietnicy, wyobrażenie życia wypełnionego tylko poczuciem „braku [...] bez jutra” (w, s. 70). Tę nową tożsamość oddaje odbicie w lustrze wody – ewokuje ono portret nagrobny. Bohater stoi bowiem nie nad źródłem, lecz nad jeziorem „oprawionym w ciemną ramę” (w, s. 70).

Jastrunowa opowieść w przewrotny sposób łączy zatem baśniowy motyw wędrowki zakończonej sukcesem (odnalezieniem skarbu) z obrazem podróży jako tragicznego niepowodzenia – u jej kresu nie pozostaje już nic poza absolutną nicością. Opowieść ta jest zaprzeczeniem pozytywnego zaskoczenia, które przynosi czytelnikowi baśń:

[...] baśń stanowi coś w rodzaju odwrotności antycznej tragedii i daje odbiorcy radosny odpowiednik przeżycia *katharsis*. Uczucia odbiorcy baśni w chwili, gdy zło zostaje pokonane, a nieszczęście zamienia się w swe przeciwieństwo, to uczucie ulgi, radości z powodu triumfu dobra, w wyniku czego pojawia się właśnie pocieszenie i umocnienie⁴⁴.

Pocieszenia nie ma – i być nie może. We fragmencie *Milczących monologów* (***) [*Minął dzień...*] pojawia się znana już konstatacja: nigdzie nie odnajdzie się takiej przestrzeni i takiego czasu, w których możliwe byłoby zaznanie pełni istnienia. Ich brak spowodowany jest jednak kondycją podmiotu – to w niego wpisana jest swoista ułomność: brak rąk, którymi można by sięgnąć po szczęście:

[...] Minął dzień,
Jeden dzień życia. Zmarnowany.
Ale gdzie, na jakim stole,
W jakim domu, w jakim lecie byłby
Wypełniony jak owoc? Darmo
Wyciągać pragnienie bez rąk.

(G, s. 75)

W późnym wierszu *Robotnicy jutra* (z tomu *Inna wersja*, który wydany został rok przed śmiercią poety) Jastrun wskrzesza letni krajobraz i umieszcza w tej przestrzeni swego bohatera. W drugiej strofie utworu pojawiają się obrazy znane z wierszy poświęconych szczęśliwemu dzieciństwu, takich jak *Chłopcy* czy *Chwila poranna*: pędzące konie, kłosa zboża, rozległe pola. W pierwszej strofie powraca z kolei – znany z liryku *Przed progiem* – obraz młodzieńca w staroświeckim pokoju, „w [...] cienistej osłonie” (*Robotnicy*

44 A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze...*, s. 19–20.

jutra, IW, s. 25), czekającego na zjawienie się postaci kobiecej. W *Robotnikach jutra* postacią tą okazuje się jednak matka – patronka pierwszej epoki życia, a równocześnie (podobnie jak Piękna Obca) istota ze sfery blasku, która niegdyś „miała być dniem / nieustannym” (IW, s. 25). Przywołanie tych znaczących motywów służy uwypukleniu zmiany perspektywy. Ta szczęśliwa – czy zapowiadająca szczęście – przestrzeń nie konstytuuje poczucia spełnienia, a podmiot „przestaje czekać”. Pełna nadziei i oczekiwania epoka życia nie jest już utraconym mitycznym czasem czy mityczną krainą. Staje się utraconą na zawsze częścią samego siebie, określonego sposobu istnienia. Części tej nie udaje się wskrzesić: doznanie szczęścia nie pojawi się w wierszu – jego miejsce zajmuje poczucie, że jest się ściganym przez czas:

[...] zapragnąłem dzieciennego świata którego już nie ma
we mnie
ale słyszę z bliska
kroki nadchodzących robotników jutra.

(IW, s. 25)

Jastrunowy podmiot doświadczający wewnętrznej pustki, utraty czy braku nosi rysy melancholijne. Wojciech Bałus w swej książce *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki* wskazuje na związek między pustką „ja” a przeżywaniem tęsknoty za utraconą przestrzenią:

Spojrzenie melancholika – co akcentowała tradycyjna ikonografia od Dürera poczynając – zazwyczaj utkwione jest w nieokreślonej przestrzeni [...]. Wzrok jego szuka tam czegoś, tęsknie wygląda odległych światów. Ale – jak pisała Anette von Droste-Hülshoff w jednym ze swych listów – „ten nieszczęśliwy pociąg ku wszystkim miejscom, gdzie mnie nie ma, i wszystkim rzeczom, których nie posiadam, leży całkowicie we mnie i nie został wywołany przez żadne zewnętrzne rzeczy”. A zatem źródłem tęsknoty jest ludzkie ja. To ono odczuwa nostalgię – ból i smutek [...] spowodowany oddaleniem od czegoś, co bliskie, drogie i bezpieczne, jakiś przemożny pociąg ku ojczyźnie [...].

Odczuwanie tęsknoty ze swej natury jest już reakcją na jakąś utratę. Rodzi się tylko pytanie, cóż takiego zostało utracone, skoro pociąg ku temu, co znajduje się gdzieś za horyzontem, wywołany został przez to, co „leży całkowicie we mnie”? W takiej sytuacji ludzkie ja musi być nie tylko źródłem tęsknoty, ale i owej tęsknoty przedmiotem. Wychylenie ku światu staje się jednocześnie podróżą w głąb siebie: nostalgiczne wypatrywanie czegoś w oddali jest w istocie poszukiwaniem własnej utraconej istoty. Stan zatem melancholiczny [...] zawsze ujawnia jakąś korozję ludzkiego wnętrza⁴⁵.

45 W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 138–139. W tym miejscu warto również przywołać znany tekst

Zapis doświadczenia melancholicznego, rozumianego jako poniechanie dążeń do spełnienia, wyzbycie się pragnień – wynikające z przekonania o nieosiągalności tego, co upragnione, i daremności wszystkich starań – odnajdujemy w twórczości Jastruna już w poemacie *Spotkanie w czasie* (1929)⁴⁶. Dwudziestokilkuletni poeta zapisuje:

Niczego więcej nie pragnąć. W milczeniu
Zamknąć, jak w wnętrzu cedrowego drzewa
Wszystko, co było i będzie. Kto w cieniu
Własnego serca śpiewa, dwakroć śpiewa.

(II, swc, s. 7–8)

Nie, aby kiedy najgłębsze pragnienie
Mogło się spełnić. Już nie pragnę mocy
Swych ucieleśniać. Oddech moich nocy
Tylko po pustkach zrywa nagłe cienie.

[...]

Nie, aby kiedy najgłębsze pragnienie
Mogło się spełnić – w oddechu, co płonie,
Aby, jak w liściach zabłąkane dłonie,
W uścisku zwały się umarłe cienie.

(III, swc, s. 8–9)

Ten, który rezygnuje z dążeń do spełnienia, zamyka jednocześnie we własnym wnętrzu utracone – niemożliwe do zdobycia – obiekty pragnień⁴⁷. Działanie to może być rozumiane jako forma uśmiercenia

Sigmunda Freuda *Żałoba i melancholia*, w którym autor wskazuje, że w przypadku melancholii puste stają się właśnie ludzkie „ja”, nie zaś świat – jak podczas żałoby (zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, tłum. B. Kocowska [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, tłum. B. Kocowska i in., Wrocław 1991, s. 297).

⁴⁶ Obecność motywu niespełnienia i „bezpragnienia” w *Spotkaniu w czasie* odnotowuje także Robert Mielhorski w swej obszernej analizie poematu: *Wczesna poezja Mieczysława Jastruna wobec nieskończonego (zagadnienie redukcji na przykładzie poematu lirycznego „Spotkanie w czasie”)* [w:] *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Badowska, Łódź 2014, s. 193–195, 200, 208–209, 214. Badacz wzmiankuje także o melancholii (zob. tamże, s. 196).

⁴⁷ Marek Bieńczyk, odnosząc się do Freudowskiej teorii melancholii, stwierdza: „Chcąc rozpaczliwie i zawczasu uchronić się przed stratą i przywiązać do siebie na stałe obiekt swego pragnienia, *acidiosus* ustawia go od razu poza swoim zasięgiem – jako

samego siebie. Cedrowe drzewo, o którym mowa w pierwszej z zacytowanych strof, ewokować może obraz podmiotu jako trumny⁴⁸, w której pochowane zostały wszystkie możliwości – życie, które mogłoby się wydarzyć, lecz zostało zawczasu odrzucone i będzie przeżywane jako utracone⁴⁹. Motyw śmierci obecny jest również we fragmencie trzecim, który przynosi obraz spotkania „umarłych cieni”. W kolejnych częściach poematu pojawiają się zaś wizje umarłego „ty”. Kobieta jawi się tu jako nieosiągalna – nie tylko z racji swej śmierci, lecz także nieuchwytności swego istnienia (być może, jest ona wyłącznie fantazmatem, który nigdy nie istniał). Co więcej, dopiero jako umarła może zostać nareszcie pochwycona, wchłonięta przez „ja”, zamknięta w jego wnętrzu: jako fantom żyjący w pamięci czy świadomości⁵⁰. Ta dialektyka pragnienia – odrzucania – tracenia – odrealniania – posiadania przypomina opisaną przez Marka Bieńczyka melancholiczne dążenie do „przekształcania istnienia w fantazmat”⁵¹:

niemożliwy do osiągnięcia. I podobnie opisać można ucieczkę ku sobie melancholijnego libido: jego regres ma na celu przywłaszczenie obiektu poprzez wypełnienie się poczuciem jego straty, podczas gdy w rzeczywistości o żadnym posiadaniu nie mogło jeszcze być mowy” (M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 110–111) – i w innym miejscu: „Narcystyczne wchłonięcie obiektu i uczynienie z siebie jego substytutu, rzucenie na siebie jego cienia, stanowi podstawowy mechanizm melancholii: mechanizm, który stratę obiektu zamienia w stratę zachodzącą wewnątrz «ja»” (tamże, s. 25).

⁴⁸ Nie jest to oczywiście ani jedyne, ani nawet zasadnicze znaczenie analizowanych wersów. Drewno cedrowe służy nie tylko jako materiał do wykonywania trumien. Cedr symbolizuje także wzniosłość – drzewo to wykorzystane zostało do wzniesienia świątyni jerozolimskiej i domu Salomona (zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 140), a postulat zamknięcia się przed światem, milczenia, może być związany na przykład z dążeniem do intensyfikacji sił twórczych – „wewnętrzny śpiew”.

⁴⁹ Jeden z rozdziałów swej książki Marek Bieńczyk poświęca właśnie refleksji nad tą znamieną dla melancholika postawą: nad nieustannym odrzucaniem pożądanego możliwości, niechęcią i niezdolnością do ich urzeczywistnienia. Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 114–119.

⁵⁰ Więcej o istnieniu umarłej/wyobrażonej w pamięci podmiotu piszę w artykule „Upór Cieniów”. *Śmierć Innego...*, s. 119 i nn.; na ten temat por. także K. Dybciak, *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orficyzm* [w:] tegoż, *Trudne spotkanie. Literatura XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 268–270; J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkanie...*, s. 100–108, 111–112, 119–124, 130.

⁵¹ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 112.

Libido melancholijne [...] inscenizuje rodzaj symulacji, w której to, co nie mogło być utracone (jako że nigdy niezawładnięte), ukazuje się właśnie jako utracone; to zaś, co nie mogło być zawładnięte (gdyż nierzeczywiste), poddaje zawłaszczeniu jako przedmiot utracony.

[...] Melancholia [...] potrzebuje doznawać straty obiektu, by móc go sobie przywłaszczyć. Okrywając się żalobą po nim, nadaje mu fantasmagoryczną rzeczywistość obiektu utraconego; ale że jest to żaloba po czymś nieuchwytnym, nigdy realnym, melancholia otwiera w istocie przestrzeń dla nierzeczywistości, w której możemy – poruszani i miłością, i awersją – wchodzić w kontakt z tym obiektem i w której jego przez nas przywłaszczeniu nie może zagrozić żadna prawdziwa strata. [...] niszcząc obiekt, negując i pozorując jego utratę, „ja” melancholijne wykazuje tym większą wobec niego wierność i w tym trwalszym zamyka się impasie, że jednocześnie afirmuje go i niby przywłaszcza⁵².

W *Spotkaniu w czasie* utrata kobiety sprawia jednocześnie, że świat nie jest już doświadczany jako otwarty, a wszelka wpisana w istnienie potencjalność – zdolność do wydarzania się – zanika:

Ciało Twoje, dopiero, gdy weszłaś w śmierć jak w aleję
Drzew czarnych, nie dotykając kory białymi rękami,
Wiem, co znaczyło. Nic się nie dzieje.
Wszystko, co będzie jest już poza nami.

(IX, SWC, s. 14)

Doświadczenie to pozostawia pustkę, która jest namacalna, w której dotkliwie można odczuć nieobecność. W materii świata powstaje zatem wyrwa – rana. Czas zaś staje się „drzewem w żalobie” – jego mijanie jest ponawianiem doświadczenia utraty:

Przestrzeń pusta na długość postaci
Pozostała w powietrzu po Tobie –
Ale czas... czy to drzewo w żalobie,
Które codzień schnie i liście traci?

(XIII, SWC, s. 17)

W wierszu *Złudzenie*, pochodzącym z późnego tomu poety (*Punkty święcące*, 1980), krajobraz szczęśliwego losu – losu marzonego, który jednak nigdy się nie wypełnił – staje się ciężarem. Podmiot wie bowiem, że tych „dni nieprawdopodobnych” już by „nie uniósł nie zniósł nie utrzymał

52 Tamże, s. III.

w sobie” (pś, s. 99). Z kolei w zamieszczonym w *Strefie owoców* (1964) liryku *Nie to* „ja” mówiące wspomina metafizyczne, niejasne przecucie tworzące aurę patrzenia na świat i doświadczania rzeczywistości. Było to pragnienie podobne temu, które rodzi się w człowieku podczas obserwacji gwiazdzistego nieba – niedookreślona tęsknota za innym wymiarem. Wpatrywanie się w odległe, niezmierzone sklepienie niebieskie stanowić może – jak pisze Mircea Eliade – źródło bezpośredniego przeżycia religijnego, objawienia tego, co transcendentne, sakralne⁵³. W wierszu Jastruna przeczuta nieskończoność, niejasny i niewyraźalny naddatek, okazuje się jednak „nadmiarem” – „ciężarem”, „który spycha w przepaść” (so, s. 68). Zatem to, co mogłoby być czytane przez podmiot jako otwarcie, również jest widziane jako pozór, pustka – budząc doświadczenie niespełnienia. Jastrunowy podmiot we wszystkim bowiem dostrzega znaki przemijania⁵⁴. Od tej melancholijnej „skazy” nie jest wolne przecucie transcendencji – wieczność to bowiem „również pozór” (so, s. 67), który „mija tak lekko” (so, s. 68).

Wydaje się, że obraz ten można interpretować jako zapis doświadczenia melancholicznego, w którym – jak pisze Wojciech Bałus – „nieskończoność jawi [...] się wyłącznie jako enigma. [...] zaświat stał się [...] nierozstrzygalny. Wynika stąd, że byt może być ugruntowany zarówno w Bogu, jak i w nicości”⁵⁵, a „po tamtej stronie jest a ni pełnia a ni pustka”⁵⁶. Marek Bieńczyk pisze z kolei o „zgorzkniałym czy straconym złudzeniu nieskończoności”: „to [...], co chce się [...] wznosić, strzelać wysoko, odczuwa ona [melancholia – J.K.] tylko jako ironię metafory, jako śmiech z własnej tęsknoty za gdzie indziej, za nie tutaj, za wyżej”⁵⁷. W wierszu *Nie to* „ja” liryczne mówi ironicznie o splendorze gwiazdzistego

53 Zob. M. Eliade, *Niebo: bóstwa uraniczne, rytury i symbole niebieskie* [w:] tegoż, *Traktat...*, s. 55–56.

54 Ten sposób postrzegania rzeczywistości szczególnie bliski wydaje się siedemnastowiecznemu wariantowi melancholii (zob. W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 44 i nn.). Także Marek Bieńczyk pisze o melancholijnym spojrzeniu, które dostrzega „zachłannie nikłość, kruchość, zagładę, przypadkowość czy absurdalność wpisaną w każdą rzecz”, „ujawnia *vanitas*”, „naprowadza [...] nie na to, co jest, lecz na cień istnienia” (M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 48, 80, 82).

55 W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 113–114.

56 Tamże, s. 113.

57 M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 49.

nieba, wzbudzającego wyobrażenie – a zapewne także i pragnienie – raju, i przyrównuje go do literackiej fikcji – do wizji z *Boskiej Komedii*.

Nie bez znaczenia pozostaje jednak fakt, że w tym fragmencie liryku, w którym mówi się o przemijaniu owej wieczności-pozoru, elementy świata wymienione po wyrażeniu porównawczym „jak” łączą się w krajobraz letniego ogrodu:

[...] mija tak lekko,
Tak lekko
Jak ruch powietrza,
Jak lot kwitnących pyłków, które zapładniają,
Jak śmiech w ogrodzie, jak szum deszczu, jak –

(so, s. 68)

Ostatecznie bowiem sens i pełnia odnalezione być mogą w momentalnym, epifanicznym doświadczeniu zjednoczenia z przyrodą, którego zapisy odnajdziemy właśnie w tomie *Strefa owoców*⁵⁸:

Przeżyć raz jeszcze tę wiosnę
[...]

Przeniknąć w nią do najczulszego rdzenia,
Usłyszeć wzrost łodyg i pojąć na własność.
Przełknąć ją cierpką z kroplami deszczu,
Z owiniętą w opłatek światła
Gwiazdą.

(*Wiosna z balkonu*, so, s. 11)

⁵⁸ Ryszard Matuszewski odczytuje ten tom jako – między innymi – „hymn na cześć owej chwili szczególnej, w której – w nagłym błysku, w jednym jak gdyby uchwycie – przenikamy sens całości. [To] Wyzwanie rzucone krótkotrwałości naszego istnienia, przekreślenie sensu walki z czasem, buntu przeciw odmowie nieśmiertelności” (R. Matuszewski, *Pogodzony z naturą rzeczy*, „*Twórczość*” 1965, nr 6, s. 112). I dalej stwierdza: „Tak więc, niepostrzeżenie, Jastrunowskie strofy o czasie i przemijalności stają się hymnem na cześć wiecznej Heraklitowej zmienności, na cześć chwili, która jest nam dana, zmysłów, dzięki którym jest nam dana” (tamże, s. 113). W tym miejscu warto także przywołać esej Józefa Kuryłaka. Autor ten, zwracając uwagę na współlistnienie dwóch cech poezji Jastruna: dionizyjskości i faustyczności, pisze, że momenty olśnienia oraz upojenia przyrodą – których poszukuje poeta – są wszakże niewystarczające w obliczu rozpacz, pustki i niewiary (zob. J. Kurylak, *Słońce i czas*, „*Kwartalnik Artystyczny*” 2004, nr 1, s. 46–47).

Traci ważność, czy żyłem wiek czy chwilę.
 Wystarczy jedno spojrzenie w oczy słonecznika,
 Roztarcie macierzanki w dłoniach,
 Jakakolwiek woń bezokolicznikowa,
 Cokolwiek z niezauważalnych zwykle rzeczy ziemi,
 Ujranych nagle tak,
 Że ich kształt o nieszczelnych powiekach
 Przeczy mijaniu (wody, obłoków, człowieka).

(*Poza czasem*, so, s. 72)

Nie należy przy tym zapominać, że doświadczenia te nie są równoznaczne z wyznaniem wiary w osobowego Boga – czy z wiarą w jakąkolwiek formę transcendencji. Nie potwierdzają one istnienia Czegoś Więcej poza horyzontem widzialnego świata. Olsnienia jego pięknem stają się mimo wszystko źródłem przeżyć duchowych tak intensywnych i istotnych, że pozwalających zapomnieć o dręczącym poczuciu niespełnienia i rozczarowaniu losem. Jeśli nawet niemożliwe są wyzwoleń czy ucieczka od ciemnych przeznaczeń, to cenne stają się ich chwilowe przekroczenia.

W wierszu *Pozdrowienie* czytamy z kolei:

Bądź zdrowa różo zmysłów, światło, woni, dźwięku,
 Którego nikt już nie usłyszy, jak ja słyszę.
 Żadnej własności nie utrzymam w ręku.
 Tło odleciało, na powietrzu piszę.

(so, s. 79)

Formuła pożegnalna („bądź zdrowa”), jak również tytuł liryku odsyłają do *Pozdrowienia anielskiego* oraz frazy: „Zdrowaś Maryjo”. W cytowanych wersach szczególnie rodzaj uświęcenia niepowtarzalnego podmiotowego doświadczenia i postrzegania świata („róży zmysłów”) łączy się zatem z refleksją o nietrwałości osoby, o odejściu w nicłość. Całe bogactwo istnienia – skazane ostatecznie na zagładę w chwili śmierci „ja”, niemożliwe do zatrzymania czy objęcia, przemijające z każdą chwilą – nazwane zostaje „falą światła” i odczute jako pewien rodzaj świętości. Kiedy bowiem życie zostaje przyjęte i zaakceptowane wraz ze swymi nieodłącznymi wyznacznikami: niespełnieniem, niedoskonałością, kruchością, źródłem radości okazuje się sama możliwość istnienia i doświadczenia, bycia w świecie, a nawet przemijania:

Nawet na śniegu może uwić gniazdo radość,
Co przyjmie absurd, jak się dzień przyjmuje,
W częstotliwości drgań nie będzie szukać śladów
Stóp zagubionych i przegranych królestw.

(so, s. 79)

Podróż. Pustka i nieskończoność

W tomie *Wiersze z jednego roku* (1981), który ukazał się dwa lata przed śmiercią pisarza, odnajdujemy utwór *Podróż*. W tym pisanym u kresu życia liryku metaforą egzystencji staje się przemierzanie morza ciemności – *Mare tenebrarum*. Jest to równocześnie morze daremne, cel wędrowki pozostaje bowiem niewiadomy – także w tym znaczeniu, że wątpi się w jego zasadność:

Minęła wyspa
Pusty krąg morza
Mare tenebrarum
Odmieniam płynąc
nie wiadomo dokąd
Mare maris Maria

Minęła wyspa
minęło morze
Lecz jeszcze świeci
Ostatnia latarnia

(wzJR, s. 38)

Wyspa, która nie mogła stać się przystanią i ostatecznie zniknęła, była – być może – wyspą szczęścia, wyspą dzieciństwa, o której pisał poeta w *Kredowych kotach* czy *Zejściu do piekieł*. Powraca także motyw kobiety – imię Marii⁵⁹ przywołane zostaje jako kolejna forma podczas deklinacji łacińskiego rzeczownika *mare*. Ciemne, daremne morze stapia się w jeden żywioł z tą, która była symbolem Oczekiwanej oraz znakiem pragnienia daremnego, które nigdy nie miało się spełnić. Podróż życia okazuje się w wierszu paradoksalna, gdyż trwa w niebycie – bez wyspy, bez barw (ciemność jest wszakże ich brakiem), bez Marii, w końcu – bez morza. Istotą wędrowania staje się doświadczanie ubywania,

59 To oczywiście kolejne odwołanie do młodzięcej miłości Jastruna.

odrealnienia przestrzeni, wreszcie – doznanie absolutnej pustki. Tak naszkicowany obraz przestrzeni oddaje doświadczenie życia jako anihilacji⁶⁰. Marek Bieńczyk pisze:

Rozproszenie w wygnaniu, w błędzeniu, prowadzących donikąd, jest przetrzennym, uwolnionym, rozwiniętym wyrazem fundamentalnej dla melancholii sytuacji straty, braku, który nie może się zapełnić, który będzie trwał w swym wiecznym niedostatku. [...] tułaczka staje się ruchem bez celu, będącym już tylko emblematem absurdu⁶¹.

Delirium melancholijne [...] to przekonanie, że jest się skazanym na bezkresne oczekiwanie śmierci albo też pewność, że nie trzeba jej nawet czekać, gdyż już się dokonała⁶².

Przeświadczenia, że „żyje się w śmierci”⁶³, że życie wprawdzie trwa, lecz już go nie ma, zostało zamknięte, pozbawione przyszłości – można interpretować jako znamienne dla doświadczenia depresji. W poezji Jastruna przekonania takie wyrażają między innymi wiersze *Hesperyd*, *Przed nagle dokonanym* czy *Wyspa*, w której czytamy:

Morze poza mną morze przede mną.
Jakże mogłem utracić przyszłość żyjąc jeszcze.
Przeszłość spaloną ścieżką skręca w niewzajemność
bezkwiatnej łąki, drogowego kamienia
za moimi plecami [...].

(*Wyspa*, w, s. 32)

Do stanów depresyjnych odnosi się również metafora „czarnego słońca” – obecna na przykład w tytule książki Artura Marina *Widziałem ciemne słońce. Doświadczenie depresji* oraz Julii Kristevej *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Doświadczenie depresji z pewnością nie było obce Jastrunowi, czego świadectwem pozostają liczne zapisy w *Dzienniku*⁶⁴.

⁶⁰ Przegląd oraz interpretację różnorodnych obrazów anihilacji w literaturze i w ludzkiej wyobraźni daje Stefan Chwin, *Metafory życia i obrazy anihilacji* [w:] tegoż, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 215–233.

⁶¹ M. Bieńczyk, *Melancholia i nieśmiertelność* [w:] *Starość*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995, s. 172.

⁶² Tamże, s. 173.

⁶³ Zob. tamże, s. 171.

⁶⁴ Poeta notuje 5 marca 1960 roku: „Stan odrętwienia i depresji” (M. Jastrun, *Dziennik...*, s. 242), 16 grudnia 1957 roku pisze: „Wszystko zamknięte. Co mnie

Wizje życia jako przemieszczania się (czy spadania) w tunelu, które odnajdujemy w jego poezji (na przykład w lirykach *Jabłko królewskie*, *Schody*), również można interpretować jako ekspresję stanów depresyjnych. Stefan Chwin zauważa bowiem, że „«tunelowa» metafora istnienia”⁶⁵ znamieną jest dla osób pogrążonych w depresji, wyraża się w niej odmowa życia, poczucie braku możliwości, zamknięcia egzystencji⁶⁶.

Wiersz *Podróż* nie kończy się jednak obrazem nicości. Dwa ostatnie wersy liryku: „Lecz jeszcze świeci / Ostatnia latarnia” (wzJR, s. 38) otwierają nowe przestrzenie interpretacji. Absolutna pustka, która pozostaje po zniknięciu morza, rozświetlona jest blaskiem latarni morskiej. Motyw światła wprowadza konteksty pozytywne. Bezkresna pustka niezawierająca niczego prócz światła może być bowiem doświadczona również w sposób afirmatywny jako nieskończoność, przestrzeń nieograniczona, niezmierną. *Podróż* zaś, która nie kończy się po zniknięciu świata, zamknięciu życia, interpretowana może być nie tyle w kategoriach melancholijnego zamieszkiwania „w śmierci”, ile w kategoriach eschatologicznych. Światło latarni, trwające poza granicami znanej, widzialnej rzeczywistości – otwiera wędrówkę na Tajemnicę i staje się sygnałem nadziei, także religijnej.

jeszcze może czekać? [...] Kiedyś istniałem. Czuję, jakbym przestał istnieć” (tamże, s. 144); 26 stycznia 1957 roku: „Niezdolność uczucia osamotnienia, tak jakby traciło się nagle kontakt z ludźmi, z przedmiotami, z całą planetą. Niezdolność do życia, nieumiejętność każdego ruchu. Dziś, chodząc po mieście, wstydziałem się swego istnienia. Trudno to wyrazić. Wydaje się to chimeryczne, zmyślane, ale cierpienie jest prawdziwe. Nie mogę pracować, bo gdy traci się już nie z oka, ale z serca – cel pracy, sens jej, wszystko się rozsypuje. A jednak trzeba pracować, aby nie oszaleć. Umrzeć w takiej chwili – byłoby najłatwiejsze. Czego spodziewam się jeszcze? Świat w istocie pełen jest milczenia. I kiedy nagle w głosach jego słyszysz pustkę, co wtedy robić?” (tamże, s. 96–97); 2 sierpnia 1957 roku: „Ssąca pustka. Chcę z tego wyjść, ugruntować się w sobie, męczę się, nie umiem uwolnić się od koszmaru. [...] Trudno, bardzo trudno zapanować nad tym przykrym stanem duszy” (tamże, s. 116–117). Zob. także następujące zapisy będące świadectwem doświadczania stanów depresyjnych: z 3 marca 1957 roku (tamże, s. 100), z 24 listopada 1958 roku (tamże, s. 175), z 5 kwietnia 1959 roku (tamże, s. 194), z 6 października 1959 roku (tamże s. 213), z 19 października 1960 roku (tamże, s. 272).

⁶⁵ S. Chwin, *Metafory życia...*, s. 217.

⁶⁶ Zob. tamże, s. 217–218.

Przywołuję ten późny wiersz na zakończenie moich rozważań, gdyż w obrazie podróży ściśle zespolone są znamienne dla poezji Jastruna wieloznaczności oraz sprzeczności. Z jednej strony tak mocno kształtujące wizje świata w tej liryce – ciemność, doświadczenie pustki, obraz życia jako zmierzania donikąd, przeżywanie egzystencji jako niespełnionej i nieszczęśliwej. Z drugiej zaś światło, oczekiwanie szczęścia i pragnienie innych przestrzeni, a także okruchy wiary. Oba wymiary nie tyle wyznaczają dwa osobne bieguny poetyckiego światoodczucia, ile wspólnie kształtują jego niepowtarzalność, wzajemnie się przenikając.

Bibliografia

- Bałus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Bereza H., *Genesis*, „Twórczość” 1961, nr 7.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, tłum. D. Danek, Warszawa 1985.
- Bieńczyk M., *Melancholia i nieśmiertelność* [w:] *Starość*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Buczyńska-Garewicz H., *Wstęp: pojęcie losu w nowoczesności* [w:] tejsze, *Człowiek wobec losu*, Kraków 2010.
- Chwin S., *Metafory życia i obrazy anihilacji* [w:] tegoż, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Dybciak K., *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orficyzm* [w:] tegoż, *Trudne spotkanie. Literatura XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000.
- Freud Z., *Żaloba i melancholia*, tłum. B. Kocowska [w:] K. Pospiszył, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, tłum. B. Kocowska i in., Wrocław 1991.
- Jastrun M., *Błysk obrazu*, Kraków 1975.
- Jastrun M., *Dziennik 1955–1981*, Kraków 2002.

- Jastrun M., *Genezy*, Warszawa 1959.
- Jastrun M., *Godła pamięci*, Warszawa 1969.
- Jastrun M., *Inna wersja*, Warszawa 1982.
- Jastrun M., *Intonacje*, Warszawa 1962.
- Jastrun M., *Piękna choroba*, Warszawa 1961.
- Jastrun M., *Poezja i prawda*, Warszawa 1955.
- Jastrun M., *Punkty świecące*, Warszawa 1980.
- Jastrun M., *Rok urodzaju*, Warszawa 1950.
- Jastrun M., *Rzecz ludzka*, Łódź 1946.
- Jastrun M., *Scena obrotowa*, Kraków 1977.
- Jastrun M., *Sezon w Alpach i inne wiersze*, Kraków 1948.
- Jastrun M., *Smuga światła*, Warszawa 1983.
- Jastrun M., *Spotkanie w czasie*, Warszawa 1929.
- Jastrun M., *Strefa owoców*, Warszawa 1964.
- Jastrun M., *Strumień i milczenie*, Warszawa 1937.
- Jastrun M., *W biały dzień*, Warszawa 1967.
- Jastrun M., *Wiersze z jednego roku*, Warszawa 1981.
- Jastrun M., *Większe od życia*, Warszawa 1960.
- Jastrun M., *Wyspa*, Warszawa 1973.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1998.
- Kosturek J., „*A ja zapisywałem siebie*” – o „*Dzienniku*” Mieczysława Jastruna, „*Konteksty Kultury*” 2014, t. II, nr 4.
- Kosturek J., *Obrazy dzieciństwa w poezji Mieczysława Jastruna*, „*Ruch Literacki*” 2017, nr 4.
- Kosturek J., „*Upór Cieniów*”. *Śmierć Innego w poezji Mieczysława Jastruna* [w:] *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni*, red. J. Kulczyńska, W. Ligęza, W. Próchnicki, Kraków 2014.
- Kurylak J., *Słońce i czas*, „*Kwartalnik Artystyczny*” 2004, nr 1.
- Leśmian B., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1955.
- Lipski J.J., *Poezja myśli* [w:] tegoż, *Słowa i myśli*, t. 1: *Szkice o poezji*, Warszawa 2009.
- Łukasiewicz J., *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982.
- Matuszewski R., *Pogodzony z naturą rzeczy*, „*Twórczość*” 1965, nr 6.
- Mielhorski R., *Późne elegie Mieczysława Jastruna*, „*Przegląd Humanistyczny*” 2005, nr 2.
- Mielhorski R., „*Rzecz każda była kresem i początkiem*”. *O motywie powrotu w poezji Mieczysława Jastruna*, „*Fraza*” 2005, nr 3.

- Mielhorski R., *Wczesna poezja Mieczysława Jastruna wobec nieskończonego (zagadnienie redukcji na przykładzie poematu lirycznego „Spotkanie w czasie”)* [w:] *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Badowska, Łódź 2014.
- Rogosiński J., *Logika wspomnienia*, „Nowa Kultura” 1961, nr 30.
- Stala M., *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła*, „Teksty” 1980, nr 6.
- Stoichita V.I., *Etap cienia* [w:] tegoż, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001.
- Śniedziewski P., *Obraz czarnego słońca w wybranych utworach francuskich i polskich romantyków (rekonesans)*, „Prace Polonistyczne” 2015, seria LXX.

Martyna Dymon

UNIwersytet śląski

„Boże podnieś z twojego milczenia zasłonę...”

Rozliczenia egzystencjalne
w tomie Mieczysława Jastruna *Inna wersja*

A ty czekasz, ty czekasz na jedno,
co twe życie wzniesie nieskończenie,
na wielkie, niezwykle zdarzenie,
na kamieni nagle przebudzenie,
na głębie, co u nóg twych legną.

Rainer Maria Rilke, *Przypomnienie*

Milczenie to stan nienaturalny dla poety. Moment, w którym życie trwa bez słów, bez reagowania, bez protestu, bez poruszania jakiegóż sprawy. Jacek Juliusz Jadacki zauważa, że „umiejętność mówienia jest warunkiem niezbędnym milczenia. Tylko ktoś, kto potrafiłby wypowiedzieć się w pewnej sprawie, może o niej milczeć”¹. Mieczysław Jastrun w ostatnim tomiku wydanym za życia mierzył się z potęgą ciszy, ale również z językiem. I mimo horacjańskiego pragnienia przetrwania postanawiał: „Oduczam się od mówienia. Widzę milczenie jak widzi się kierunek drogi. Jest tylko mową z uciętym językiem”².

Tom *Inna wersja* to świadectwo egzystencjalnej wędrówki przez przeszłość, terażniejszość oraz przyszłość, z której podmiot pragnie zrezygnować. Poeta w obliczu postępującej świadomości przemijania odczuwa coraz mocniej niepewność, zwątpienie we własne przeświadczenia. W jednym z wierszy, przywołując jednocześnie tytuł swojego debiutanckiego tomu, pisał: „odejdę / sam nie mam czasu nawet tego

¹ K. Paprzycka, *O milczeniu*, <http://kprzycka.wdfiles.com/local--files/papers/x2006Milczenie.pdf> [dostęp: 1.05.2018], s. 3.

² M. Jastrun, *Inna wersja*, Warszawa 1982, s. 69. Wszystkie cytaty pochodzące z tego tomu oznaczam skrótami iw, podaję tytuł wiersza i numer strony.

który / był przy mnie przy spotkaniu w czasie” (*Nie do powrotu*, IW, s. 36). Emocje towarzyszące podmiotowi są obecnie zgoła inne, perspektywa uległa zmianie. W obliczu odchodzenia czas sztuki, wyobrażony w dziele literackim i tym samym zatrzymany, okazuje się niewystarczający. Ważniejszy okazuje się Czas, nad którym podmiot nie ma żadnej władzy. Świadomość jego nieuchronnego upływu koncentruje teraz uwagę podmiotu nie na doznawaniu, zbieraniu doświadczeń, lecz na obawie bycia zapomnianym: „Może nikt nie odczyta moich słów do końca / [...] / nikt nie doczyta do końca / bo jak odczytać milczenie?” (*Niewidzialne stworzenia*, IW, s. 78). Pragnienie *non omnis moriar* niezwykle silnie łączy się z nadchodzącym kryzysem języka, wątpliwością we własną powinność. Czas jawi się niejednokrotnie jako źródło niewykorzystanej szansy bądź niewykonanego zadania, co pogłębia wątpliwości związane ze sztuką tworzenia. Przekonanie o nietrwałości egzystencji zmusza ostatecznie do próby pojednania się ze śmiercią, uznania jej naturalnej przewagi: „No cóż trzeba pogodzić się ze śmiercią / własną i cudzą mimo że czuję jej obecność / objawiającą się w niepokoju” (*Własna i cudza*, IW, s. 109). Obecność śmierci odczuwana bywa w formie obrazów – reminiscencji z przeszłości. Do świadomości zaczynają przedzierać się minione sceny w formie migawek, które pozornie zapomniane, zdawałoby się zatarte w pamięci, po latach powracają jako potwierdzenie przekonania podmiotu, iż „to jasne – wszystko ginie” (*Słowo bez słów*, IW, s. 27).

Wizyjność pamięci

Widma przeszłości ukazują się podmiotowi w kształcie wizyjnych symboli, które ponownie dostrzeżone, odchodzą. Niezwykle często pojawiają się tłumy: „cienie ludzi” (*Witraże*, IW, s. 53), które pozwalają, jak się zdaje, ujawnić się po raz ostatni w wyobraźni: „pozostało mi tylko / światło usiłujące przywrócić mi przeszłość / której nie ma / Niech teraz w milczeniu / pracuje we mnie” (*Oczy*, IW, s. 114). Praca nad przeszłością przywołuje postaci niezapomniane oraz ludzi, których tylko zamglona pamięć wzywa jedynie jako masę. Mimo braku identyfikacji domagają się zauważenia, przebywania z nimi. Podmiot zostaje nieuchronnie uwikłany w teraźniejszość skorelowaną z „dawnymi wcieleniami” (*Dalekie głosy*, IW, s. 85), „mglistymi postaciami” (*Niepowtarzalny oddech*, IW, s. 29),

cieniami „mężczyzn i kobiet / dawno zmarłych [...]” (*Nie do powrotu*, 1w, s. 36) czy głosami „sprzed lat dalekich dzwonów” (*Dalekie głosy*, 1w, s. 85). Owa nierozpoznawalność tłumy zmarłych wynika z osobliwości powietrza jako żywiołu. Wspomnienia wiążą się w specyficzne, znajome materie, a pamięć, rezygnując z przywołania sylwetki, wypełnia brak dotykiem oddechu. W jednym z wierszy podmiot zauważa, że „nie pamięta już dni tygodni miesięcy / a cóż dopiero mówić o latach / gdy wydawały się tchnąć / niepowtarzalnym oddechem” (*Niepowtarzalny oddech*, 1w, s. 29). Powrót do młodości zakłada u Jastruna podwójne istnienie. Egzystencję pomiędzy przeszłością a terażniejszością, w której pewne zdarzenia istnieją jedynie przez wpływ na to, co związane z oddychaniem: „to co przeraża / odejmuje oddech / a bez oddechu nie ma życia” (*Wzgardzone słowo wieczność*, 1w, s. 39) czy wręcz uobecniają się jako tchnienie. Marek Bieńczyk w artykule pod tytułem *Pamięć oddechu* pisze między innymi o kontakcie z przodkami, w którym pojawia się „doznanie dotyku”³, „dotyku materii”⁴:

Nie symboliczna postać, nie wyrazista sylwetka, lecz „niewyrazisty oddech”, nieokreślony powiew, somatyczny wiew. Jakby to, co nieożywione, nieobecne, zostało ożywione, jakby nieruchome zostało wprowadzone w ruch, jakby rodził się oddech promieniujący z niczego, z nieistnienia. [...] Oddech czasu, który nas dotyka, uderza, porusza⁵.

Oddech, który jedynie dla podmiotu konstituuje się w znajome kształty, związany jest bezpośrednio z milczeniem. Zdarzenia z przeszłości stają się głuchym echem, który uporczywie trwa w terażniejszości. Nagłe powroty wywołują niejednokrotnie uczucie osamotnienia, podchodzą na tyle blisko, iż nawet oddech pozornie przestaje istnieć: „Byłem bez rąk osaczony tłumem oczu / w tej grze pomyłek mając główną rolę / [...] / bez oddechu w piersi oddychałem / a więc mimo wszystko żyłem jeszcze” (*Z szybkością światła*, 1w, s. 73). Podmiot próbuje zrezygnować z dławiącej przeszłości: „Nic to już dla mnie Niewarte spojrzenia / Ostatkiem sił odepchnąłem przeszłość” (*Z szybkością światła*, 1w, s. 73), lecz będzie ona nieustannie wracać, również pod postacią konkretnych obrazów.

3 M. Bieńczyk, *Pamięć oddechu*, „Pismo. Magazyn opinii” 2018, nr 4, s. 78.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 82.

Zamknięte fragmenty osobistej historii prowadzą przede wszystkim do tragicznych wspomnień, trudnych rozstań bądź poruszających, przypadkowych spotkań. Jednym z takich nieprzemijających epizodów, „który wraca obsesyjnie” (*Przemienienie*, 1W, s. 55), jak mówi podmiot, staje się pamięć o domu, z którego gestapowcy wyprowadzają młodych ludzi. Podmiot zarysowuje sytuację z niezwykłą dokładnością: „Dom naprzeciw otoczony gestapowcami / przed domem ciężarówka / z bramy wyprowadzają dwoje młodych ludzi / kobietę i mężczyznę / Idą jak zahipnotyzowani / lunatycy śmierci / przyciąga ją w blasku księżycy świecąc szybą auto / nawet ich zbytnio nie popędzają na miejsce straceń / jakby śpieszyli się sami” (*Przemienienie*, 1W, s. 55). To, co szczególnie przykuwa uwagę podmiotu, to spokój, domniemane pogodzenie się z sytuacją czy wręcz apatia, która przepełnia ową dramatyczną sytuację. „Jakby śpieszyli się sami” – intryguje postawa wobec nadchodzącej śmierci, pragnienie szybkiego końca, zamknięcie w przeszłości. Wprawdzie odejście pary w wyobraźni zdaje się pełne dążenia do milczenia, jednak ich historia nie dopełnia się. Pozostają w traumatycznej wizji podmiotu, który przywołując ich z pozornej niepamięci, sprawia, że „męka ich trwa / i śmierć / w dzisiejsze rano” (*Przemienienie*, 1W, s. 56). Bessel A. van der Kolk oraz Onno van der Hart w artykule *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy* tak opisują fenomen powrotów:

Owa symultaniczność wiąże się z tym, że traumatyczne doświadczenie/wspomnienie w pewnym sensie ma charakter bezczasowy. Nie przekształca się ono w umiejscowioną w czasie opowieść, która posiada swój początek, środek i zakończenie (rzecz charakterystyczna dla pamięci narracyjnej). Jeśli w ogóle poddaje się opowiedzeniu, wciąż stanowi ponownie przeżywane doświadczenie⁶.

Podmiot dokonuje również próby wpisania wspomnienia w sferę *sacrum*. Zdarzenie zostało przemienione w wierszu nie w świętość, lecz w ponawianą nieskończenie przeszłość, której nagłe powroty podkreślają traumatyczny charakter zjawiska. Nagromadzenie tychże aspektów kieruje podmiot w stronę refleksji na temat przeżywanych na powrót

⁶ B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcz-Pawlik [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, tłum. T. Bilczewski i in., Kraków 2015, s. 170.

sytuacji. W utworze *Podobna do Saskii* padają pytania o trwałość istnienia obszarów zapamiętanych: „czy te obrazy będą wisieć w nieskończoność? / czy nie utoną nigdy?”. Lawrence L. Langer trafnie zauważa: „[Trauma] zatrzymuje zegar chronologiczny i, odporna na działanie czasu, utrwała chwilę w pamięci i w wyobraźni”⁷. Podobny sens wyrażają również słowa Jastruna w przywołanym wierszu: „Czas nagle stanął”. Okazuje się, że powracające wspomnienia charakteryzuje bezzczasowość. Również w liryku *Nowe narodziny* ujawnia się kolejna zapamiętana sytuacja: „Ta nieznajoma która podzieliła się ze mną / opłatkiem/ w Noc Bożego Narodzenia / Ta nieznajoma / wciąż jeszcze ta sama / nawet dzisiaj / po trzydziestu latach / – nie istniejąca”. Nieznajoma, której śmierć zdaje się nierealna. Kobieta w pamięci powraca jako postać niezidentyfikowana, lecz w obliczu katastrofy owa (nie)znajomość paradoksalnie przekształca się w dramatycznie trwałą relację. Trwałą, gdyż zatrzymaną w sprzężonej z dramatem podświadomości.

Imaginacja granicy świata

Owe wyobrażenia, będące swego rodzaju wizyjnymi fragmentami z przeszłości, noszą orfeuszowe znamię. Podmiot, niejednokrotnie dotknięty wspomnieniami, przywołuje momenty odejścia kobiety. W istocie stają się one formą przywoływania zmarłych. W wierszach przebywanie nieobecnej towarzyszki zazwyczaj jest pozorne, nieomal pełne nieobecności: „A jednak nie mogę zapomnieć – widzę / idącą cicho wzdłuż kłosów tak niegdyś / szłaś obok mnie I teraz wiem już nie ma / Ciebie Wzrok twój zgaszony stopy lekko idą / tak jakbyś jeszcze była A przecież brak Ciebie” (*Na progu*, 1w, s. 79). Kobieta, podobnie jak Eurydyka, pojawia się mężczyźnie, choć jej postawa, oczy wskazują na nieubłagany fakt, że już nie należy do tej rzeczywistości – świata żywych. Natomiast zadaniem podmiotu – Orfeusza – będzie próba pogodzenia się z tym, iż dziewczyna rzeczywiście odeszła, „jak odchodzą cienie ludzi”⁸. Intryguje również „miejsce” odejścia Eurydyki: „między

7 L.L. Langer, *Holocaust Testimonies* (fragmenty) [w:] B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość...*, s. 170–171.

8 Tamże, s. 53.

dwiema wojnami odejście Eurydyki / płacz Orfeusza” (*Między dwiema wojnami*, IW, s. 42). Owa przestrzeń pojawia się wielokrotnie w tomiku. Istotny staje się tu szczególnie charakter zjawiska – momentu między przeszłością a teraźniejszością. Jacek Łukasiewicz w monografii *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie* pisze o charakterystycznej dla tej poezji granicy⁹. W analizowanych przez badacza wierszach przedstawiana jest ona pod postacią bramy bądź drzwi. W *Innej wersji* granica ta przestaje mieć fizyczną postać, zyskuje natomiast metafizyczny aspekt, co sprawia, iż trudno uchwycić jej istotę. W wierszu *Hesperyd* podmiot opisuje przestrzeń w następujący sposób: „ta przestrzeń co nas rozdzieliła / jest równie iluzoryczna / jak czas”. Owo miejsce to szczególnego rodzaju centrum przeszłości i teraźniejszości jednocześnie. Zamknięcie w minionym doprowadziło do zawężenia podmiotu w obszarze, w którym czas nie istnieje, gdyż jego trwanie w odtwarzanych sytuacjach okazuje się bezzasadne. Iluzoryczność czasu polega u Jastruna na związaniu zdarzeń z owym przejściem między dwoma światami.

Granica sugeruje wyraźnie zaznaczoną linię (realną i wyobrażoną). Zakłada także ruch, a tym samym przekroczenie, inicjację. Natomiast w wierszach autora *Pamięci i milczenia* dokonuje się zdecydowane odcięcie się od przyszłości: „Nigdy nie pojmę że można żyć dalej / kiedy już nie ma przyszłości / gdy więcej stać się nie może / nad to co się stało” (*Hesperyd*, IW, s. 164). Owo odrzucenie obejmuje również wymiar egzystencjalny, staje się formą rezygnacji ze strony człowieka, według którego w momentach zwątpienia: „nie ma nic – pomyślałem – / prócz tego co jest” (*Chmura*, IW, s. 124). Co więcej, sytuacja, w której znajduje się podmiot, powoduje, iż w wątpliwość zostaje podana sama istota rzeczywistości. Zaciera się różnica między jawą a snem. Przeszłość będąca jednocześnie teraźniejszością prowadzi do zwątpienia: „jeśli między jawą a snem / nie ma twardej z diamentu granicy / to co wiem naprawdę? a co śnię że wiem” (*Między jawą a snem*, IW, s. 33).

W wierszu *Eleaci i Medea* zostaje podkreślony filozoficzny aspekt rozumienia czasu: „czym jest ruch i spoczynek / czym jest skończoność? / Odległość między oczami / strzała nieruchoma / w każdym punkcie lotu”. Przez nawiązanie do paradoksu Zenona z Elei uwypuklona

⁹ Zob. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982, s. 134–151.

została trudność w pojmowaniu czasu oraz przestrzeni. Podmiot wykorzystuje myśl filozofa, by podkreślić, iż z jego perspektywy również ruch w czasie jest złudzeniem. Niemożliwe staje się spojrzenie w przyszłość, gdyż osoba mówiąca w wierszu została uwikłana w ową przestrzeń, w której miesza się przeszłe z teraźniejszym. Egzystencja podmiotu to pozorny ruch, który nieskończenie odbywa się w obrębie tych samych powtarzalnych wydarzeń. Co więcej, miejsce, w którym przebywa podmiot, zostaje postrzeżone jako przestrzeń zagarniająca osobowość człowieka. Pozostanie w przeszłości potęguje przekonanie, że to, co ocalało w świecie, to ciągłe funkcjonowanie wokół wspomnień – zamierzchłych wydarzeń, które z pozoru „odeszły w legendę” (*Odeszły w legendę*, IW, s. 115). Legendę – subiektywną historię, która znajduje się w nim samym: „Byłem / Jestem / Czy to możliwe / że pewnego dnia / utracę czas przyszły wraz z przeszłym” (*Słyszę*, IW, s. 80). Przebywanie „pomiędzy” pozostaje silnie związane z aspektem immanentnym opisywanego świata. Granica w postrzeganiu podmiotu zakłada całkowite przebywanie wewnątrz: „Nieskończoność / Skończoność / W nieskończoności / Przeszłość do potęgi podniesiona / Odjęta od wschodzącej przyszłości” (*Obecność*, IW, s. 57). Stąd też obszar, w którym podmiot znajduje się w swego rodzaju zawieszeniu, zmusza do (re)aktywowania *quasi*-nieobecnych wspomnień.

To zamknięcie na granicy, na styku dwóch różnych światów kieruje podmiot (epizodycznie) do usiłowania przekroczenia jej: „Po chwili biegłem za chmurą / między mną i zwałem kamieni / by przystanąć w przeszłości / i żądać zmiany / przekraczania granicy” (*Wzdłuż muru*, IW, s. 41). Pragnienie przejścia wyeksponowane zostało w wierszu *Wzdłuż muru*, czego przyczyną jest opanowujące wyobraźnię podmiotu traumatyczne zdarzenie z wojny: „w mieście czarnych kominów Chciałem wrócić / ale już sił nie miałem Niedaleko stąd / byli spaleni żywcem więźniowie” (IW, s. 41). Tragiczne wspomnienie wyzwała determinację, siłę, by pozostawić ową część pamięci na zawsze w przeszłości, by „przebić się przez nagle ujrzaną skałę / przez martwość mimo pozorów życia” (IW, s. 41).

W momencie mierzenia się z minionymi wydarzeniami, w owej przestrzeni granicy pojawia się postać Boga, w którym podmiot z ufnością pokłada nadzieję na to, że powracające dramatyczne sytuacje nie będą mieć więcej miejsca: „nocy której może już Bóg nie powtórzy” (*Wzdłuż muru*, IW, s. 41). Wobec tego granicę można postrzegać jako moment

zatrzymania się przed zrobieniem następnego, ostatecznego, jak się okazuje, kroku. To iluzoryczna przestrzeń będąca metaforą możliwego przygotowania się na nadchodzącą śmierć. Odczuwanie zbliżającego się kresu potęguje powrót rozmaitych sytuacji, a odrzucenie przyszłości staje się ekwiwalentem odrzucenia końca życia. Tak wykreowana przestrzeń ma u Jastruna również charakter transcendentny, jej centralnym elementem jest Istota wyższa.

„Czas zawężony do przepaści Boga...”

Stwórca oraz Jego obecność w życiu człowieka to tematy niewątpliwie najczęściej poruszane w *Innej wersji*. W poetyckiej twórczości Mieczysława Jastruna o Bogu jednak nie mówi się często. Co prawda tom *Godzina strzeżona* z 1944 roku – dramatyczne świadectwo czasu wojny – zawiera fragmenty związane z Bogiem¹⁰, lecz wpisują się one w charakterystyczną konwencję, w której Stwórca odgrywa rolę osoby nieobecnej, nieinterweniującej w czasie zagłady. Tym samym podważane jest Jego istnienie: „Ja jeden wiem, że nie ma Boga / I go nie było”¹¹. Tak opisywane sytuacje krańcowe doprowadziły do wypowiedzania radykalnych sądów. Po wojnie następowały momenty milczenia na temat Stwórcy, w których pojawiała się wprawdzie refleksja na temat przemijania – obecna właściwie w całej twórczości Jastruna – jednakże nie podejmował on głębszych rozważań natury ontologicznej.

W ostatnim tomie Jastruna wymiar religijny ma wiele wykluczających się składowych. Powracają wypowiedzi pełne zwątpienia: „Nie ma śmierci Jest życie / trwające krótko jak nagłe spojrzenie” (*Jest życie inne*, 1w, s. 21). Jednakże wiersz *Modlitwa leśniczego* staje się świadectwem poszukiwania milczącego Boga: „Boże podnieś z twojego milczenia zasłonę”. Las porównywał poeta do „mrocznej puszczy” zasypanej śniegiem, będącej jednocześnie metaforą samotności, ale i pustki. Utwór kończy stwierdzenie: „Nie ma nikogo” (1w, s. 70), podkreślające zawód podmiotu. Mimo to jego postawa zawsze otwarta jest na odkrywanie,

¹⁰ Zob. M. Jastrun: *Godzina strzeżona* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1975.

¹¹ Tamże, s. 211.

na potrzebę znalezienia Stwórcy, który – choć w wierszu ukryty – to jednak wciąż jest obecny w świecie.

Bóg w wyobraźni podmiotu został przedstawiony jako postać biernie obserwująca wszelkie działania jednostki, jako malarska, artystyczna kreacja, która zdaje się spoglądać z wysokości na człowieka, lecz jednocześnie nie bierze udziału w jego życiu. W jednym z wierszy podmiot wypowiada się o aniołach w następujący sposób: „z mieczami / (które nie zabijają lecz tylko błyszczą)” (*W kraju*, 1W, s. 40). W innym miejscu podmiot po raz kolejny zadaje istotne dla własnego postrzegania Stwórcy pytania: „Kto to jest / (teraz ja będę pytał) / dlaczego udaje niemowę / dlaczego jak ślepiec / czyta tylko z wypukłych liter / On który drga jak membrana / przez całą ziemską kulę / i przez niebieską – / Nie ma żywego Ducha” (*Szaleństwo wegetacji*, 1W, s. 118). Potęga Boga, przekonanie o Jego sile kontrastuje u Jastruna z jednoczesnym brakiem ingerencji, co prowadzi do konstatacji, że nie ma ducha żywego – takiego, który podejmuje realną decyzję, by stać się postacią zaangażowaną w dzieje człowieka.

W utworze *Paweł z Tarsu* również wyeksponowany został tragiczny moment pozostawienia człowieka w dramatycznym momencie życia. W wyobraźni podmiotu Paweł tuż przed zbliżającym się męczeństwem doświadczył chwili niewiary: „nie ma tego za którego ginie / i nic że go opuścił w ostatniej godzinie / i że go teraz może w nim nie było”. W obliczu nadchodzącej śmierci ujawnia się nie tylko załamanie, ale również ukryte pytanie o sens samego męczeństwa. Zbliżająca się śmierć, nazywana przez Jastruna „podłą” oraz „niespodziewaną” (*Apokryf o dziecku*, 1W, s. 62), potęguje wątpliwości związane z sensem ofiary.

Bóg nieruchomy, Istota, która – jak mówi podmiot – „milczy milczeniem wszystkich ziemskich wieków” (*Pole śmierci*, 1W, s. 86), zostaje także obiektem oskarżenia. Zarzuty zostają wyeksponowane i przekształcają się w formę buntu spowodowanego desperacką potrzebą zrozumienia: „Kto on? / Jak długo mógł patrzeć bez trwogi” (*Głos innych planet*, 1W, s. 126). Podobnie w utworze *Słowo bez słów*: „Dlaczego Bóg nie położył dłoni / o kilka światła na wysokościach” (1W, s. 27). Ponadto wiersz o znamienym tytule *Przeczcucie końca* wybija się w kontekście całego tomiku jako wyraz wejścia na drogę *profanum*, przepełnioną jednakże bólem i ciągłym poczuciem niesprawiedliwości: „ten który pakuje z Szatanem / o duszę Hioba / to ten który chełpił się stworzeniem

Wieloryba / zdolnością zabijania / zadawania cierpień / torturowania”. Co więcej, pada także stwierdzenie, że „od tysięcy lat nie ma zmiany / nie ma postępu nie ma światła”. Wyrażona zostaje obawa, że bezustanne próby nawiązania relacji z Bogiem mogły nie mieć sensu. Podmiot postanawia przestać służyć Stwórcy: „hymn do świętego Ducha / milknie na wargach” (IW, s. 162), gdyż wydaje się zaangażowaniem jednostronnym. Jednakże rezygnacja z usiłowania podjęcia dialogu nie skutkuje otrzymaniem spokoju: „Co mam dziś czynić z gałązką zerwaną / i późną aby odżyła na skraju / wiosny i uderzyła jutro rano / przecuciem końca który mnie owionął”. Przekształca się jedynie w chwilową bierność, a nie w ostateczne odrzucenie.

Poszukiwania śladów ingerencji Boga, które mogłyby wskazywać na Jego obecność, w wielu wierszach kończą się niepowodzeniem. Epizody wypełnione bólem wynikającym z niezrozumienia i poczucia niesprawiedliwości zwracają uwagę podmiotu na postać Chrystusa. Bezustanny zawód prowadzi do zawiązania aksjologicznego przeciwstawienia Stwórcy Jezusowi. W wierszach wyraźnie została zarysowana różnica między Chrystusem, znacznie bliższym osobie mówiącej w wierszu niż Bóg Stwórca. Podmiot odczuwa Jego dystans do świata i nie potrafi go zrozumieć. W przywoływanym wierszu *Pole śmierci* zauważyć można dychotomiczny charakter tego podziału. Owo „rozcłonkowanie”, mówiąc językiem biblijnym, dokonuje się przez inną realizację milczenia z każdej ze stron. Podmiot uznaje i jednocześnie rozróżnia dwa rodzaje milczenia. Bóg to: „Pan zastępów / [...] ten / który milczy milczeniem wszystkich ziemskich wieków” (IW, s. 86). Stwórca istnieje, lecz pozostaje nieruchomy w swojej boskości. Reprezentuje formę milczenia, która *a priori* związana jest z tajemnicą niemożliwą do poznania przez zwykłą jednostkę. Postać Boga, jak już wspominałam, w dużej mierze skorelowana została z wymiarem o naturze *stricte* religijnej.

Natomiast postrzeganie Chrystusa ujawnia się w zupełnie innym wymiarze. Ukazuje się w wyobraźni podmiotu w jednostkowej perspektywie. Staje się wiernym towarzyszem, który „szedł za tobą / wśród huku pękających drzew” (IW, s. 86). Odmienność w postrzeganiu Jezusa wynika z uznania Jego ludzkiej natury, która w wierszach zostaje pozbawiona pierwiastka boskiego. Znamienne, iż podobnie jak Bóg On również otoczony jest ciszą. Jego milczenie okazuje się bliższe, ponieważ należy do Chrystusa przebywającego na ziemi, z którym podmiot może się

utożsamić w obliczu nadchodzącej śmierci. Jezus jest bliski ze względu na swoją krótką, ale co najważniejsze – ludzką egzystencję: „To małe dziecko chłopczyk syn Marii i Jana / [...] / to małe dziecko czy urodzone dla chwili jednej? / kiedy mu była śmierć na przyszłe życie pisana / [...] / Ci którzy ocaleli milczą dziwiąc się śmierci / że taka podła / że taka niespodziewana” (*Apokryf o dziecku*, 1W, s. 62 – wyróżnienie M.D.). Z męczeństwa Jezusa podmiot czerpie spokój i pewność, że milczenie przez Niego uosabiane ukierunkowuje na drogę, która stanie się wiecznym trwaniem w świecie, pomimo fizycznej nieobecności. Chrystus postrzegany jest jako duchowy towarzysz. Ponadto w Jego cierpieniu podmiot dostrzega pewien paralelizm, który ujawnia się w momencie nadchodzącej śmierci, zarówno Chrystusa człowieka, jak i wszystkich ludzi, w wierszach Jastruna jest ona ukazywana jako wspólne doświadczenie. Dzięki temu nadchodzący kres staje się czymś powszednim.

W wierszach Jastruna dostrzec można ewolucję w postrzeganiu opisywanego już stanu przed odejściem. Ta postępująca przemiana ma związek z wspomnianym podziałem na Boga – istotę *stricte* transcendentną – oraz Chrystusa – człowieka. Wspomniana już wcześniej granica to początkowo przestrzeń, w której podmiot ze Stwórcą jest „nigdy nie pogodzony / z drzwiami bez wyjścia / z zamurowaną przestrzenią / z oknami zamkniętymi na tysiąc nocy” (*Hesperydę*, 1W, s. 164). „Ja” liryczne nie ma żadnego wyboru. Okazuje się, że w świecie, w którym trzeba „wytrwać do końca” (*Odeszły w legendę*, 1W, s. 115), nie można istnieć poza wspomnieniami oraz przeszłością, ona wszak – jak konstatuje podmiot – „pracuje we mnie” (*Oczy*, 1W, s. 114). Obcość Boga zostaje wyeksponowana szczególnie w wierszu *Słyszę*. Miejsce, w którym prócz podmiotu znajduje się również Absolut, przyjmuje postać przepaści: „Czas / zwężony / do przepaści Boga”. Przekształca się w metaforyczne miejsce rozdzielenia Stwórcy oraz podmiotu. To forma podkreślenia, iż osoba mówiąca w wierszu stara się zbliżyć do Niego, pojąc Jego zamiary, lecz przepaść – mimo to – będzie imaginacyjną niemożnością porozumienia się oraz – w ostateczności – odkrycia tajemnicy.

W wierszach pojawiają się także inne wizje granicy oraz momentu przejścia. W przywoływanym już wierszu *Słyszę* podmiot zbliża się do „omszałego domu”. Towarzyszą mu w tej wędrówce cienie: „Cienie zamiast ciał trójwymiarowych / przesuujące się po białym płótnie / w nieprawdopodobnym dniu / w godzinie...”. Cienie, które nie

odstępują od „ja” lirycznego, powiązane są z potrzebą dążenia do milczenia: „Cienie na ścianie chodziły osobno / i nakrywały mnie szeptem wieczornym” (*Odeszły w legendę*, 1W, s. 115). Ich zadaniem okazuje się stopniowe skierowanie podmiotu na nadchodzące milczenie. Przed wkroczeniem do omszałego – pokrytego fizycznymi śladami przeszłości – domu konieczna jest rezygnacja z artykulacji.

W innym wierszu przejście zostaje porównane do kościoła. Osoba mówiąca odchodzi „z wolna jak w podziemny kościół” (*Odeszły w legendę*, 1W, s. 115). Intrygujące jest to, że budynek znajduje się pod ziemią, a więc pod powierzchnią. W wyobraźni podmiotu dokonała się degradacja przestrzeni wypełnionej przez Boga. Odchodząc, jednocześnie zaznacza, iż moment przejścia oraz obszar następujący po granicy również stają się nieznajome. Niemożliwe jest wcześniejsze poznanie przyszłego miejsca. Zauważyć można jednak, że przestrzeń granicy oraz związane z nią wyobrażenia o nadchodzącym kresie sugerują, iż podmiot przez cały czas należy do duchowego *continuum*, na które składają się kolejne etapy związane z odejściem. Końcowa postawa „ja” lirycznego sugeruje, iż wchodząc do „podziemnego tunelu” oraz przeczuwając kres, postanawia przyjąć nadchodzące milczenie: „Otwarły się strome schody / do podziemnego tunelu / gdzie wypisany był / na murze / wyraz zbawczy: «Wyjście»” (*Z innego świata światło*, 1W, s. 169). Wyjście, które daje podmiotowi nadzieję, że dokonując przekroczenia, odkryje również zbawczą tajemnicę.

Na tom *Inna wersja* składają się wiersze będące wyrazem rozterek religijnych. Nie wpisują się one w żadnej mierze w ramy myślenia religijnego. Stąd też utwory te umykają jakimkolwiek próbom usytuowania ich w ogólnym schemacie czy religijnym układzie. To przede wszystkim świadectwo o charakterze testamentalnym, w którym podmiot stara się dążyć do pojednania, przymierza z Bogiem. To również próba nawiązania relacji ze Stwórcą, zdobycia dostępu do Jego Osoby w momencie kluczowym. Co istotniejsze jednak, ostatni wydany za życia Mieczysława Jastruna zbiór okazuje się przejawem duchowej kondycji poety, która przybierając formę przeczuwania kresu, otwierała się na zbliżające się milczenie.

Bibliografia

- Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, tłum. T. Bilczewski i in.,
Kraków 2015.
- Bieńczyk M., *Pamięć oddechu*, „Pismo. Magazyn opinii” 2018, nr 4.
- Jastrun M., *Inna wersja*, Warszawa 1982.
- Jastrun M., *Poezje zebrane*, Warszawa 1975.
- Łukasiewicz J., *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982.
- Paprzycka K., *O milczeniu*, <http://kprzycka.wdfiles.com/local--files/papers/x2006Milczenie.pdf> [dostęp: 1.05.2018].

Natalia Stencel

UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE

„Mówię i wierzę”

O próbach pochwycenia Boga w słowo w poezji Jerzego Lieberta (na przykładzie tekstów: *Veni Sancte Spiritus*, *Zmartwychwstanie [Modlitwa poety]*, *Moja wiara*)

1.

W kwestii wyrażania doświadczeń religijnych dominuje – nie tylko w poezji, ale również w tekstach mistycznych *sensu stricto* – nieufność wobec możliwości języka i przekonanie o jego ułomnej naturze. Słowo postrzegane jest jako przestrzeń problematyczna, jako niepewna, trudna i niemożliwa do ukończenia droga prowadząca do rzeczywistości, którą to rzeczywistość chciałoby się uchwycić w sposób właściwy i wystarczający. Jednocześnie język pozostaje zespolony z ludzkim „ja” i mechanizmami doświadczania, pamiętania i odtwarzania tak silnie, iż trudno się go wyrzec – niemożność całkowitego abstrahowania od rzeczywistości językowej wiedzie czasem do przeciwnego, radykalnego stanowiska, jakoby to właśnie język stanowił centrum, wokół którego konstytuuje się wszystko inne – stąd relatywizm i determinizm językowy, ujawniające się między innymi w hipotezie Sapira–Whorfa¹ oraz słynnym zdaniu Ludwiga Wittgensteina: „Granice mego języka wskazują granice mego świata”². Problem funkcjonowania języka w obliczu

¹ Por. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978, s. 88; B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 285; A. Klimczuk, *Hipoteza Sapira–Whorfa. Przegląd argumentów zwolenników i przeciwników*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2013, nr 1, s. 165–181.

² Cyt. za: B. Wolniewicz, *Wstęp [do:] L. Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 7.

doświadczeń religijnych i objawień zdaje się oscylować wokół pytania, czy język ujawnia *sacrum*, czy też przesłania je, ukrywa. Krytyczne stanowisko na temat absolutyzowania roli języka w kontekście tekstów natchnionych prezentuje między innymi Alicja Sakaguchi:

Myślą przewodnią współczesnego dyskursu humanistycznego – wyrosłego z odrodzeniowego „racjonalizmu” i erudycji – stało się przekonanie, że istotą dyskursu [...] jest język, myślenie i tożsamość. To zaś doprowadziło do poglądów, że język tworzy czy generuje rzeczywistość, że ją ucieleśnia, wreszcie, że definiuje istotę bycia człowiekiem. Wobec tego ludzie poszukują najczęściej dowodu na własne istnienie nie w przejściu na „inny” poziom ludzkich doświadczeń (chodzi tu o fenomen transcendencji, prorocstwo, mistykę, ekumenizm, postrzeganie całościowe), lecz opierając na założeniu, że „myślą” i mają „język”. Wyraża się to w stwierdzeniach i maksymach typu „język – fenomen definiujący człowieczeństwo”, „słowo jako najwyższy wymiar istnienia człowieka jako gatunku”, a także błędnych, groteskowych twierdzeniach, jak: „język prowadzi do Sacrum”, „Objawienie Boga dokonało się w języku ludzkim” czy „Umiejętności językowe otwierają człowiekowi bramę do duchowości”, czy wręcz „Zbawienie dokonuje się w przemianie językowej” („Erlösung vollziehe sich in sprachlicher Verwandlung”)³.

Czy rzeczywiście jest jednak tak, że język – w kontekście doświadczenia religijnego⁴ – wyłącznie nas zwodzi i donikąd ostatecznie nie prowadzi? Trudno wskazać tu jednoznaczną odpowiedź, bowiem „ślady” tego typu doświadczeń można odnaleźć w tekstach różniących się zasadniczo między sobą pod względem występowania w nich określonych funkcji językowych. Takie przynajmniej wrażenie można odnieść, przyglądając się tekstom poetyckim nawiązującym do tradycji mistycznej i pismom mistyków – niejednokrotnie niedoskonałym formalnie. Bywa jednak przecieź, że mistik pisze jako poeta, a poeta aspiruje do bycia mistykiem – „rzecz wyobraźni” zlewa się wówczas z „rzeczą objawioną” i są one dla zewnętrznego obserwatora nierozróżnialne w sposób pewny:

3 A. Sakaguchi, *Kwestia odczytywania tekstów natchnionych (theo-pneustos) w przestrzeni negatywnych (agnosia) i pozytywnych (gnosis, Sophia) przejawów duszy*, Academia, http://www.academia.edu/25742419/II_Alicja_Sakaguchi_Kwestia_odczytywania_tekst%C3%B3w_natchnionych_theopneustos_w_przestrzeni_negatywnych_agnosia_i_pozytywnych_gnosis_Sophia_przejaw%C3%B3w_duszy [dostęp: 11.08.2017].

4 Piszę tu o doświadczeniu religijnym, nie zawężając kwestii do doświadczeń *stricto* mistycznych, traktując jednocześnie doświadczenie mistyczne jako typ doświadczenia religijnego; doświadczenie mistyczne (tak zwaną mistykę) odróżniam przy tym od „misticyzmu”. Zob. F. Delitzsch, *Wer sind die Mystiker?*, Leipzig 1842, s. 9–14.

o ich klasyfikowaniu decydują tradycje odczytań, stanowisko wspólnoty interpretacyjnej, biograficzne tropy. Sam tekst pozostaje jednak tajemnicą w kontekście tego, do czego odsyła – nie wiadomo, kiedy w słowie kryje się Bóg, a kiedy kreacja i wyobrażenia, nie wiadomo też, co przychodzi z przestrzeni transcendentnej, a co jest immanentne; być może, rozróżnienie tego typu nie ma w ogóle racji bytu i obrazy Boga zawarte zarówno w poezji, jak i w tekstach mistycznych są różnymi, ale równoprawnymi drogami do tej samej rzeczywistości⁵. Jedne i drugie są tylko „podobieństwami”, odbiciami mniej lub bardziej doskonałymi i wyraźnymi. Tekst mistyczny pozostaje przy tym tak samo ułomny w dążeniu do uchwycenia opisywanej rzeczywistości jak tekst poetycki – różnice istnieją jedynie na poziomie artyzmu użytego języka i drogi, jaką wewnątrznie, w tajemnicy osobistego doświadczenia, przeżywa autor.

Czy język pozostaje jednak – w świetle powyższych uwag – drogą błędną, prowadzącą zawsze i ostatecznie na manowce? Czy gdyby rzeczywiście tak było, człowiek odczuwałby potrzebę mówienia o Bogu i funkcjonowałaby łaska natchnienia? Nawet w przypadku przykładów aplikowania w tekście teologii apofatycznej Bóg jest w jakiś sposób (w jakiejś „częśćce”, w jakimś „podobieństwie”) „wypowiadany”, choć czyni się to, mówiąc o Nim za każdym razem przez pryzmat przeczenia – „nie”. Jak pisze Anioł Ślązak:

Czym Bóg jest, nie wiadomo; nie światłem, duchem nie,
 Jednością nie, ni tym, co się boskością zwie,
 Mądrością nie, rozumem, miłością, dobrem, wolą,
 Ni rzeczą, ni nierzeczą, umysłem ni istotą:
 Tym, czego ja ni ty, ni też stworzenie żadne,
 Nim będziem jako On, nie zgodło i nie zgadnie⁶.

Zatem niewiedza jest punktem wyjścia, być może musi być więc i punktem dojścia, dopóki nie „zobaczymy twarzą w twarz” (1 Kor 13,12); to, co się w tym przypadku liczy – to droga i próba. Ojciec Jan Andrzej Kłoczowski, opisując

⁵ Dzieje się tak przy założeniu, iż sam tekst literacki nie jest sprzeczny z elementami „diagnostyki” doświadczenia mistycznego (zob. na przykład: M. Zawada, *Doświadczenie mistyczne. Studium struktury fenomenu*, Kraków 2015, s. 10–26) i na podstawie analizy zapis nie ujawnia sprzeczności z przyjętą dynamiką, skutkami i przejawami doświadczeń mistycznych.

⁶ Angelus Silesius (Anioł Ślązak), *Niepoznany Bóg* [w:] tegoż, *Cherubinowy wędrowiec*, ks. IV, tłum. A. Lam, Opole–Warszawa 2003, s. 130.

drogi człowieka mistycznego, zauważył: „Najgłębsza i zarazem najbardziej szczytna ludzka wiedza o Bogu wyraża się niewiedzą. I tutaj wkracza wiara [...]. Osobliwość poznawczej relacji człowieka do Boga polega na tym, iż miłość wyprzedza poznanie”⁷. Istotną kwestią pozostaje jednak wciąż to, czym właściwie jest owo ułomne wyrażanie Boga i jaką pełni funkcję.

2.

Nie – iżbym niemoc krył, czuł w sercu lęk,
Gdy chcę, byś na mnie, gołąb – spadł.
Lecz byś wypełnił sobą kształt,
Gdy tu udziałem moim dźwięk.

Jeżeli wzywam spłyn! – to nie, bym zgłuchł
I niemy czekał na słów dar,
Ale bym twoich dopadł miar,
Których nam skąpisz tutaj – Duch!⁸

W przypadku poezji Jerzego Lieberta nawiązanie do tradycji mistycznej⁹ – zwłaszcza w aspekcie mocowania się z materią słowa w obliczu tego, co nieuchwytnie i niewypowiadalne – wydaje się jednym z ważniejszych tropów interpretacyjnych¹⁰. W zacytowanym powyżej fragmencie *Veni Sancte Spiritus* funkcjonuje jednak nie tyle bierna zgoda

7 J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001, s. 14.

8 A. Liebert, *Veni Sancte Spiritus* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. I, oprac. S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 47. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie utwory poetyckie Jerzego Lieberta cytowane są za tym wydaniem.

9 Odnośnie do znaczeń słów „mistyka” oraz „mistyczny”, relacji między mistyką a religią oraz cech diagnostycznych doświadczenia mistycznego zob. J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka...*, s. 5–25.

¹⁰ W przypadku twórczości Jerzego Lieberta ze względu na kontekst biograficzno-historyczny jako metodologiczne tło dla analiz nasuwają się personalizm lub metoda kerygmaticzna. Elementy obu tych perspektyw interpretacyjnych można odnaleźć w monografii Anny M. Szczepan-Wojnarskiej (taż, *Z ogniem będziesz się żenił. Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003). Metodą kerygmaticzną (również z wątkami personalistycznymi) posłużył się również jeden z pierwszych komentatorów twórczości Lieberta, Jan Kott (zob. tenże, *Katolicyzm liryki Lieberta, „Przegląd Współczesny” 1935, nr 155*).

na ułomność języka, ile wiara w to, że wszechmocny Bóg, który potrafił zamieszkać w ludzkim ciele, może zstąpić również w granice języka. Pozostaje oczywiście ważne pytanie, jaki jest to język. Częściowa odpowiedź kryje się w wezwaniu:

Jeżeli wzywam spłyn! – to nie, bym zgłuchł
I niemy czekał na słów dar,
Ale bym twoich dopadł miar

(s. 47)

Nie chodzi więc o to, by dany został odgórnie nowy język, którym człowiek (poeta) byłby w stanie „dopaść miar” transcendencji. Ten, który wierzy, już mówi – nie będzie oczekiwał „niemy” na „dar”, lecz prosi o wypełnienie „kształtu”, o udział Boga w tym, co dla człowieka zastane i bliskie. Podmiot nie prosi o przemianę języka ludzkiego w doskonały, stwarzający język boski, który unieważnia ostatecznie dystans między słowem a rzeczywistością („Słowo stało się ciałem” – J 1,14), ale nawołuje, by w ułomnym ludzkim słowie zechciał zawrzeć się choć ślad potęgi Trzeciej Osoby Trójcy:

Któryś jest sam wysoki ton i kształt
I z Ojcem, z Synem dzielisz rząd –
Nie daj, bym precz szedł darmo stąd

(s. 47)

Obawa przed tym, że można by iść „precz [...] darmo stąd”, jest – być może – wyrazem lęku człowieka, który uchwycił się słowa, próbuje języka jako drogi ku Prawdzie i raz po raz nawiedza go strach, że w owym języku pozostaje on samotny, że jedyną dostępną mu rzeczą pozostaje „rzecz wyobraźni”, a znaki i symbole zwodzą go tylko, by nieskończenie błędził:

Bo niech mi tylko łask twych brak,
Już pusty stoję – ludzki krzyż

(s. 47)

Kreacja poetycka sama w sobie nie jest tu – przez swą artystyczną doskonałość – gwarantem osiągnięcia *sacrum*. Słowo jest otwarte i pojemne, ale to osoby – w dynamice dialogu – przemieniają je w konkret drogi o określonym celu. W przypadku *Veni Sancte Spiritus* Lieberta Duch Święty nawiedzający ludzkie słowo, język, tekst, to Duch Święty przystępujący

do rozmowy – nadający słowu kierunek, wskazujący azymut. Bez owe-
go „wskazania”, które jest jednocześnie „wypełnieniem kształtu” słowa,
człowiek pozostaje sam w obliczu żywiołu wieloznaczności, naprzeciw
czegoś, co można nazwać „niewyobrażalnie płodną próżnią”¹¹. I gdyby
podmiot zatrzymał się w drodze w żywiole poetyckiej kreacji, gdyby
jedynie „rzecz wyobraźni” rządziła tu językiem, to ta „płodna próżnia”
powinna spełnić wszelkie oczekiwania, powinna wpisać się w dynamikę
traktowania rzeczywistości na sposób poetycki, to znaczy wynoszący
„wielokierunkowość” słowa ponad możliwość przemienienia materii
języka w konkret ścieżki, w trud określonej drogi. W *Veni Sancte Spi-
ritus* podmiot został ukształtowany na wzór mistyka – bowiem do-
świadczenie mistyczne zawsze ma swój cel i wymierne skutki¹², a choć
trudne do uchwycenia i przedstawienia, nie pozostaje chaotyczne.

3.

Zmartwychwstanie!... Zmartwychwstanie!...

Dopomóż mi Boże Panie,
Uszczęśliwić Ludzkość całą,
Patrz! Ciśnie się wszak nawałą
Do stóp Twoich... Ja tak proszę –
Pozwólże mi tu rozgorzeć,
Cuda czynić, Piękno tworzyć,
Całą duszę w Wszechświat włożyć
I do Ciebie modły wznosić...

[...]

Pozwólżeż mi, Panie Boże,
Zmienić w Raj ziemskie siedlisko –
Niech me pieśni czas przetrwają,
Niech trwa wiecznie to, co stworzę...

(*Zmartwychwstanie (Modlitwa poety)*, s. 55)

¹¹ Iluminaci Thanaterosa – okultystyczne stowarzyszenie powstałe w roku 1978 – jako symbolu chaosu i „płodnej próżni” używali róży wiatrów w postaci ośmiopromiennej gwiazdy symbolizującej nieskończone możliwości. Zob. N. Wójtowicz, *Masoneria. Mały słownik*, Warszawa 2006, s. 164–165.

¹² Zob. J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka...*, s. 9–10; M. Zawada, *Doświadczenie mistyczne...*, s. 15.

Podmiot, który mógłby zostać określony jako „poeta”, i taki, który mógłby stanowić egzemplifikację terminu „mystyk” – na poziomie tekstu¹³ – łączą się w jedno wyłącznie wówczas, gdy miejsce „płodnej próżni” ostatecznie i jednoznacznie zajmuje Bóg. Odnalezienie w języku odpowiedniego kierunku (choć nigdy dostatecznie odpowiedniej, wystarczającej formy wyrazu) jest domeną mistyka, podczas gdy po stronie poety pozostaje próba wzniesienia słowa na wyższe poziomy przez udoskonalenia estetyczne, zabiegi formalne, eksploatację wieloznaczności, otwartości, aspektów chaosu. Wiersz *Zmartwychwstanie (Modlitwa poety)* może być odczytywany przez pryzmat próby przekroczenia tożsamości artysty w kierunku uzyskania tożsamości mistyka – czyli przejścia od zakorzenienia w samym języku i dynamice jego funkcjonowania do ukonstytuowania określonej i możliwie jak najskuteczniejszej drogi ku Prawdzie. Być może tym jest też tytułowe i wyrażone kilkakrotnie w wykrzyknieniu „Zmartwychwstanie” – odnosiłoby się ono do słowa, które – wcześniej martwe, gdyż „bezczelowe” – zyskuje swój określony wymiar i „kierunek”, zaczyna „żyć ku czemuś”¹⁴. Tym „kierunkiem” jest konkretna funkcja – spełnienie Bożego planu, przemiana tego, co niedoskonałe, w to, co doskonałe, a doczesności w wieczność. Punktem wyjścia jest jednak zawsze rzeczywistość ułomna, w której zakorzeniony jest człowiek – to ona jest „zawiazaniem” drogi. Wezwanie-prośba:

Niech me pieśni czas przetrwają,
Niech trwa wiecznie to, co stworzę

– to nie tyle prośba o wyniesienie samego języka poetyckiego i stworzonego zeń dzieła do poziomu Wieczności i *sacrum*, ile próba ukierunkowania tegoż języka na to, co wieczne i święte, a przez to zawarcia w języku odbicia rzeczywistości transcendentnej. Samo to odbicie, niedoskonały obraz, trop, ślad lub resztką wystarczą, by doszło do „zmartwychwstania” słowa, by w wystarczający sposób zmniejszony został dystans między językiem a opisywaną rzeczywistością, o czym

¹³ Odnoszę się tu wyłącznie do rzeczywistości tekstowej, bowiem trudno rozstrzygać kwestię w odniesieniu do samego doświadczenia, które pozostaje zasadniczo niedostępne dla badacza lub innego zewnętrznego obserwatora.

¹⁴ Wyrażenie to można w pewnych aspektach interpretować w kontekście Heideggerowskiego *Dasein* jako „bycia-ku-śmierci” – istnienie ma tu – w obu przypadkach – wyraźnie określony „kierunek”.

świadczy chęć wywierania widzialnego, silnego wpływu na to, co jest: „Pozwólżeż mi, Panie Boże / Zmienić w Raj ziemskie siedlisko”. Prośba: „Niech trwa wiecznie to, co stworzę”, nie wydaje się w tym kontekście pysznym wołaniem poety, ale nadzieją poety mistyka, który w tym, co stworzył, zamknął trop *sacrum* – i oto pragnie, by ta ścieżka nie zaginęła, nie zatarła się, pozostała czytelna, prowadziła ku Zmartwychwstaniu.

4.

Chciałbym, ażeby do mnie przyszedł Ktoś najbardziej Prosty,
Taki, jak na maszty brane polskie sosny.

Żeby mi powiedział słowo tylko jedno – Synu
I aby odszedł. I żeby zostawił bladą woń jaśminu.

Przypadłbym na kolana i znieruchomiał ze zgrozy,
A boską białość rozpięłyby przede mną brzozy

(*Moja wiara*, s. 88)

W *Mojej wierze* Lieberta zwraca uwagę symbolika drzewa – jest tu ono głównym obrazem, głównym punktem odniesienia w konstruowaniu porównania i metaforyki. Wydaje się, że w kontekście przyjętej strategii interpretacji poezji Lieberta drzewo można tu rozumieć również jako drogę prowadzącą w określonym kierunku: „Przez Cię przewóz jest naprawion”; tak wprost brzmi słynna pieśń kościelna o drzewie Krzyża¹⁵. W Starym Testamencie Abraham, by móc rozmawiać z Bogiem, zasadził drzewo tamaryszkowe, wyraźnie mające charakter sakralny umożliwiający komunikację z Panem: „Abraham zaś zasadził w Beer-Szebie drzewo tamaryszkowe. Tam też wzywał imienia Pana, Boga Wiekuistego” (Rdz 21,33). W utworze Lieberta pojawia się zaś „Ktoś”, kto ma być prosty niczym drzewo i dzięki komu ma otworzyć się rzeczywistość drogi konotowana przez obraz drzew („boską białość rozpięłyby przede mną brzozy”). Gdyby istotnie traktować symbol drzewa

¹⁵ Cyt. za: *Kantyczki. Kolędy i pastorałki w czasie Świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane z dodatkiem pieśni przygodnych w ciągu roku używanych*, wyb. K. Miarka, Warszawa–Mikołów 1904.

jako kluczowy i jako kodujący drogę, zastanawia, czym w obliczu owej drogi jest wspomniany wprost język – jaka jest funkcja przywołanego słowa? Czym jest słowo w kontekście otwierającej się drogi?

Ów pojawiający się „Ktoś” to Inny – osoba (Bóg, człowiek), która umożliwiając zaistnienie przestrzeni dialogu, stwarza możliwość ukierunkowania słowa. Konkretnego i – jak ma nadzieję podmiot – najprostszego. Nie ma tu oczekiwania na powstanie w ramach tej relacji języka kompletnego, zdolnego zmieścić w sobie rzeczywistość, zakończyć drogę, doprowadzić do ostatecznego osiągnięcia celu podjętej wędrówki. Słowo ma tu w istocie dwie funkcje – po pierwsze, ma być tropem, choćby niewyraźnym („I żeby zostawił bladą woń jaśminu”), po drugie, ma zakorzenić podmiot w konkretnej rzeczywistości drogi („Synu” – to słowo chce usłyszeć podmiot, zatem chce nabyć określoną tożsamość, a wraz z nią – osiągnąć określony cel. Słowo „Synu” nabiera przy tym specyficznego znaczenia, jeśli brać tu pod uwagę ściśle kontekst religijności chrześcijańskiej). W słowie nie wyczerpuje się rzeczywistość, nie jest ona zbudowana na bazie języka, ale język jest szlakiem ludzkich wędrówek po rzeczywistości. Niektóre ścieżki zacierają się, inne pozostają wyraźne; niektóre są uczęszczane powszechnie, inne jedynie okazjonalnie – są to jednak wyłącznie próby przebycia nieskończonej przestrzeni.

Co więc pozostaje człowiekowi, przed którym otwarto drogę, wskazano kierunek i który – na moment – „znieruchomiał ze zgrozy” w obliczu „rozpiętości” świata, drugiego człowieka i samego Boga? Niepewność i niedoskonałość ludzkiego języka i rozumu dopełnia wiara – ona, sama nieuchwytna, jest w stanie poradzić sobie z niewypowiadalnym i niepojętym.

5.

W przypadku poezji Jerzego Lieberta, poruszającej zagadnienia religijne jako istotne, odnoszącej się – w pewnych aspektach – do dynamiki doświadczenia mistycznego, słowo zawsze jest czymś zastanym, wziętym z kontekstu, w jakim funkcjonuje mówiący; ten, kto wierzy, posiada już język i korzysta z niego, nie czekając na zesłanie nowego systemu znaków, symboli, wyrazów. Mówi tym, co zna; szuka wokół siebie sposobu na uchwycenie obrazu Boga i ma nadzieję, że nawet jeśli nie

mówi doskonale, Bóg sam zechce „zstąpić” w słowo. Stąd konstruktywistyczny kontekstualizm¹⁶ jest w przypadku wierszy Lieberta dobrą perspektywą interpretacyjną:

chcę, byś na mnie, gołąb – spadł.
Lecz byś wypełnił sobą kształt,
Gdy tu udziałem moim dźwięk.

(*Veni Sancte Spiritus*, s. 47)

Słowo jest zakorzenione w ludzkim doświadczeniu, w żywole wyobraźni indywidualnej i zbiorowej, w konkretności językowego systemu, historii, miejsca i aktualnych wydarzeń. Istotna jest jednak przy tym nadzieja, że w tych właśnie aspektach realizuje się „odbicie” transcendencji, że można dostrzec obraz Boga w sposób niedoskonały, a jednak znaczący w ograniczoności ludzkiego trwania, mówienia i rozumienia.

Nie chodzi więc o to, że język konstruuje lub konstytuuje rzeczywistość, ale o to, że pozwala się w niej poruszać; w nim dokonuje się wyznaczenie azymutu, w nim – jak na róży wiatrów – opisuje się rozmaite „strony świata”, tworzy się mapy rzeczywistości. Mapa nie jest jednak terytorium i – wbrew temu, co twierdzi Jean Baudrillard – rzeczywistość istnieje, a kartografowie – zupełnie inaczej, niż u Jorge Luisa Borgesa – nie są w stanie stworzyć mapy tak dokładnej, by pokrywała szczerze granice Cesarstwa¹⁷.

Bibliografia

Angelus Silesius (Anioł Ślązak), *Niepoznany Bóg* [w:] tegoż, *Cherubinowy wędrowiec*, ks. IV, tłum. A. Lam, Opole–Warszawa 2003.

¹⁶ S.T. Katz, *Language, epistemology, and mysticism* [w:] *Mysticism and philosophical analysis*, ed. S.T. Katz, New York 1978, s. 23–25.

¹⁷ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005; Baudrillard w swoim wywodzie przywołuje opowieść Borgesa (*O ścisłości w nauce*), w której kartografowie Cesarstwa przygotowują mapę tak dokładną, że pokrywa ona całość terytorium. Autor *Symulakrów...* posuwa się przy tej okazji do dalej idących wniosków – uważa, że „rzeczywistość nie istnieje”, nie ma już mapy i terytorium, znikła też sama różnica między tym, co rzeczywiste, i tym, co wyobrażone: istnieją jedynie znaki podające się za rzeczywistość.

- Delitzsch F., *Wer sind die Mystiker?*, Leipzig 1842.
- Kantyczki. *Kolędy i pastoralki w czasie Świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane z dodatkiem pieśni przygodnych w ciągu roku używanych*, wyb. K. Miarka, Warszawa–Mikołów 1904.
- Katz S.T., *Language, epistemology, and mysticism* [w:] *Mysticism and philosophical analysis*, ed. S. T. Katz, New York 1978.
- Klimczuk A., *Hipoteza Sapira-Whorfa. Przegląd argumentów zwolenników i przeciwników*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2013, nr 1.
- Kłoczowski J.A., *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.
- Kott J., *Katolicyzm liryki Lieberta*, „Przegląd Współczesny” 1935, nr 155, t. 2.
- Liebert J., *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. S. Frankiewicz, Warszawa 1976.
- Sakaguchi A., *Kwestia odczytywania tekstów natchnionych (theo-pneustos) w przestrzeni negatywnych (agnosia) i pozytywnych (gnosis, Sophia) przejawów duszy*, Academia, http://www.academia.edu/25742419/II_Alicja_Sakaguchi_Kwestia_odczytywania_tekst%C3%B3w_natchnionych_theopneustos_w_przestrzeni_negatywnych_agnosia_i_pozytywnych_gnosis_Sophia_przejaw%C3%B3w_duszy [dostęp: 11.08.2017].
- Sapir E., *Kultura, język, osobowość*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978.
- Szczepan-Wojnarska A.M., *„Z ogniem będziesz się żenił”. Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003.
- Whorf B.L., *Język, myśl i rzeczywistość*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1982.
- Wolniewicz B., *Wstęp* [do:] L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970.
- Wójtowicz N., *Masoneria. Mały słownik*, Warszawa 2006.
- Zawada M., *Doświadczenie mistyczne. Studium struktury fenomenu*, Kraków 2015.

Jakub Z. Lichański

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Obrazy Boga w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, czyli metafizyka i Gałczyński

Wstęp

W studiach poświęconych metodom analizy utworu poetyckiego skupiłem swą uwagę na pytaniach związanych z kwestiami hermeneutycznymi¹. Tymczasem, ponieważ niejako równolegle powstały książka poświęcona poematowi *Niobe* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego², a także próba analizy poematu św. Jana Pawła II *Tryptyk rzymski* oraz wstęp do analizy fenomenologicznej wierszy Tadeusza Różewicza³, uznałem za konieczne ponownie przemyśleć, w odniesieniu do poezji Gałczyńskiego, pytania o to, czy szczególnie w jego poezji tematyka związana najogólniej z metafizyką,

¹ J.Z. Lichański, *W poszukiwaniu najlepszych form komunikacji, czyli dlaczego wciąż jest nam potrzebna retoryka*, Kraków 2017, s. 38, 80 i nn.; tenże, *Filologia – filozofia – retoryka: wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, Warszawa 2017, s. 17–76. W kwestii rozumienia hermeneutyki por. studium *Filozofia i literatura: próba określenia wzajemnych związków* [w:] *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Kraków 2018.

² Por. tenże, „*Niobe*” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: „*Ty jesteś moja światłość świata...*”, Kraków 2015. Niezwykle ważne uwagi na temat źródeł literackich podania o Niobe zawarł Konrad Dominas w studium *Słów kilka o wariacyjności mitu. Analiza literackich źródeł podania o Niobe* [w:] *O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Łódź 2017, s. 75–88. Za te uzupełnienia jestem niezmiernie wdzięczny autorowi; oczywiście pojawia się pytanie: czy ewentualnie Gałczyński mógł o tychże źródłach słyszeć? Rozstrzygnięcie tej kwestii zostawiam jednak na inną okazję.

³ J.Z. Lichański, *Tadeusz Różewicz „Wiersze”; perspektywa fenomenologiczna* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingarde-nowskiej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016, s. 31–62.

a szczególnie – z obrazami Boga – jest czysto akcydentalna, czy może jednak stanowi ważki, a świadomie przez poetę zacierany trop.

Kwestie, które zostaną tutaj szerzej omówione, to problem przyjęcia swoistej „metody twórczej”, idącej od Homera, przez Wergilego, Horacego czy Jana Kochanowskiego, ale też i Johanna Wolfganga Goethego, Fryderyka Schillera, „poetów jezior”, Adama Mickiewicza, a częściowo i Juliusza Słowackiego, po kolegów z kręgu Kwadrygi (jeśli chodzi o wprowadzanie do poezji między innymi „obrazów Boga”). Osobnym problemem jest oczywiście także umiejętność wplecenia w osnowę czysto językową pewnych wątków wziętych z muzyki – tu głównie Jana Sebastiana Bacha, Fryderyka Chopina, Ludwiga van Beethovena oraz Claude’a Debussy’ego.

Czy można, choć skrótowo, coś powiedzieć o tej metodzie? Jak sądzę, wiele racji miał mój świętej pamięci ojciec, Stefan Lichański, gdy pisał w eseju *Prawo do bajki*⁴, iż fantazjowanie ma charakter racjonalny. Pisze dalej, iż baśń i fantazjowanie są wręcz konieczne dla zachowania przez nas swoistej równowagi duchowej. Przywołuje przy tym przykład między innymi poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i zwraca uwagę na znaczenie poetyckiej fantastyki oraz tworzenie przez poetę bardzo specyficznych światów, pozornie tylko dalekich od naszej szarej codzienności. Jednak jeden problem wymaga poruszenia już teraz: chodzi o słynny sąd Platona⁵, dotyczący tak zwanego wygnania poetów z platońskiego państwa. Jak sądzę, sprawa ta wymaga chwili namysłu. Pomija się bowiem często inną uwagę Platona, w której wskazuje on na rolę i znaczenie... komedii i błazeństwa:

Bo to, coś rozumem powstrzymywał w sobie, kiedy chciało błaznować, boś nie chciał uchodzić za błazna, teraz puszczasz wolno; ono przez to nabiera świeżych sił i nieraz sam nie wiesz kiedy, poniesie cię między bliskimi tak daleko, że gotowy z ciebie komediopisarz⁶.

Czy te słowa były swoistym usprawiedliwieniem, pozornej przecież, błazenady poety? Bądźmy bardzo ostrożni w używaniu tego typu

4 S. Lichański, *Prawo do bajki* [w:] tegoż, *Literatura i krytyka*, Warszawa 1956, s. 73–82.

5 Platon, *Eutyfron*, tłum., kom. W. Witwicki, Warszawa 1958, II.379D, x.607A.

6 Tamże, x.606 A–D.

etykietek: raczej należy pamiętać, iż – jak sugerował Arystoteles – „komedia naśladuje ludzi gorszych od nas, ale niekoniecznie złych”⁷. Być może, postawa ta wiąże się z tym, aby – przed czym przestrzega w cytowanym dziele Platon – „nie zaszczepiać w duszy człowieka tego, co jest poza rozumem w duszy”⁸, lecz aby – co sugerował Stanisław Wyspiański w *Achilleis* – „obudzić myśl i potrząść ducha”⁹.

Jak myślę, Gałczyńskiemu przyświecała raczej zasada, którą wyrazili Homer i Hezjod, a która brzmi: *theoi aien eontes* (bogowie, którzy są zawsze)¹⁰. Sugestia ta wynika z faktu, iż tradycja klasyczna była Gałczyńskiemu bliska; co więcej – zapewne uważał ją, podobnie jak Friedrich Nietzsche – za swoistą krytykę współczesności. Sądzę także, iż bezwiednie nawiązał do pomysłu Hermanna Brocha, który postrzegał literaturę jako powracającą do tradycji mitycznej, nie bezpośrednio jednak, ale poprzez uczynienie z tradycji klasycznej nowego symbolu, który celniej wyrazi potrzeby, jakie stawia poezji nowy czas.

*Itaque de diis dicitur*¹¹, czyli jeszcze wokół Niobe

Praca nad poematami nie tylko Gałczyńskiego¹², ale i między innymi św. Jana Pawła II, a wcześniej Johna Ronalda Reuela Tolkiena (że

7 Arystoteles, *Poetyka* [w:] tegoż, *Poetyka. Retoryka*, tłum., oprac., wstęp H. Podbielski, Warszawa, rozdz. v. Tak można streścić rozdział piąty *Poetyki*. Owa „gorszość” oznacza tylko podkreślanie pewnych przywar lub też wskazywanie na takie cechy otoczenia, wydarzeń i tak dalej, które budzą w nas sprzeciw aksjologiczny bądź estetyczny. Jak sądzę jednak, komedia także wywołuje w nas *katharsis*; łączy się je z reguły z uczuciami litości, trwogi oraz oczyszczeniem etycznym, ale też z zadziwieniem. Por. J. Sachs, *Aristotle: Poetics*, <http://www.iep.utm.edu/aris-po-e/#H3> [dostęp: 13.12.2017].

8 Platon, *Eutyfron*..., x.605 b–c.

9 S. Wyspiański, *Achilleis*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyspianski-achilleis.html> [dostęp: 13.12.2017].

10 Por. C.H. Kahn, *Język i ontologia*, tłum. B. Żukowski, Kęty 2008, s. 22. Są to cytaty z *Iliady* (1.290; xxiv.99) i *Theogonii* (v.489).

11 Tłum.: gdy o bogach mówimy.

12 Osobnym problemem jest kwestia, którą z dużymi obawami przedstawiam – oto uważam wiersz Gałczyńskiego *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* za poemat, a postać kompozytora urasta w nim do postaci właśnie mitycznej. Zdaję sobie sprawę

Wergilego czy Kochanowskiego pominę) zmusiła mnie do ponownego przemyślenia takich kwestii, jak:

1. Relacja między z jednej strony mitologią bądź wyobrażeniami mitologicznymi (Niobe), *resp.* artystycznymi (posąg Niobe, fresk Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej), a z drugiej ich realnymi odpowiednikami (głowa Niobe w pałacu w Nieborowie, fresk Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej)¹³, i wreszcie, ich „odbiciami” w dziele literackim.

2. Same poematy, które acz bardzo różne, są przecież dziełami niezwykle istotnymi w literaturze światowej, i choć poruszają tematy w części przynajmniej związane z pytaniami ku metafizyce wybiegającymi, to przecież stanowią przede wszystkim utwory literackie o określonej konstrukcji, w których obecne są dające się zidentyfikować tropy, figury czy konstrukcje składniowe i stylistyczne.

3. Realia, takie jak: pałac w Nieborowie (czy szerzej – wszelkie odwołania Gałczyńskiego do konkretnych miejsc, osób, budowli i tak dalej), Kaplica Sykstyńska i Ziemia Święta, które w utworach poetyckich odgrywają wielką rolę; jednak czy są przywołane w nich jako wyobrażenia pewnych konkretnych przedmiotów (ekfrazy *sensu stricto*), czy też pojawiają się jako *loci* bądź nawet *loci theologici*?

Na te pytania spróbuję raz jeszcze odpowiedzieć, ale odnosząc się wyłącznie do poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

* * *

Gdy analizujemy poemat *Niobe*, trzeba przede wszystkim wrócić do Platona; powiada on bowiem coś niezwykle ważkiego:

z ryzyka takiej tezy, ale to spojrzenie wynika z postrzegania wskazanego utworu właśnie jako obiektu; w toku analizy sprawy te zostaną w pełni przedstawione. Problemy te omawiałem też w książce *Filologia – filozofia – retoryka...*, s. 107–111. Poniższe uwagi nie powtarzają jednak uwag z przywołanego studium.

¹³ Od razu zastrzegam, iż wprowadzenie kategorii ekfrazy nie rozwiązuje problemów, z jakimi spotykamy się, przecież nie tylko we wskazanych tekstach (że przypomnę choćby poematy Jana z Gazy czy Pawła Silentiariusza (por. J.Z. Lichański, „*Niobe*” *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...*). Przydatniejsze są uwagi Stefana Lichańskiego zawarte w studium *Prawo do bajki*, por. przedruk w tomie J.Z. Lichański, *Filologia – filozofia – retoryka...*, s. 77–89.

Jeśliby opracowywał ktoś wierszem tematy [...] jak cierpienia Nioby albo Pelopidów [...], to albo nie pozwolić mówić, że to robota boga, albo jeśli boga, to wymyślić im po prostu jakiś sens, tak jak my go w tej chwili szukamy, i powiedzieć, że bóg postępował sprawiedliwie i dobrze i ci ludzie zyskali przez to, że ich kara spotkała. [...]

Bóg jest całkowicie prosty i prawdziwy w czynie i w słowie, i ani się sam nie odmienia, ani drugich w błąd nie wprowadza, ani w wytworach wyobraźni, ani w słowach, ani w zsyłaniu znaków, ani we śnie, ani na jawie¹⁴.

Jest to kwestia, której w książce nie podnosiłem; i nie ma znaczenia, czy Gałczyński znał tę uwagę, czy nie. Platon przypomina dość oczywisty fakt, że zadaniem poety jest szukanie sensu w pozornie dziwnym i dla nas mało zrozumiałym postępowaniu bogów¹⁵. Taki też sens odnajduje poeta w *Niobe*. W sposób kongenialny przetwarza on znane wzory i tematy, aby stworzyć dzieło własne o olbrzymiej sile emocjonalnej¹⁶. Poemat kończy świadomie apostrofa do Niobe:

Tyś jest wiatr i symetria, złoty deszcz i harmonia.
Europę jak skrzypce trzymasz w swych niezmordowanych dłoniach,
Niobe, córo Tantala,
Niobe, żono Amfiona –¹⁷

Ma ona uświadomić nam kruchość szczęścia, o które musimy wciąż zabiegać, aby nam go nie zabrano bądź byśmy sami go nie stracili lub

¹⁴ Platon, *Eutyfron*..., II,380 A–C, 382 E. [wyróżnienie – J.Z.L.].

¹⁵ W tej opinii Platona jest też wyjaśnienie pytań, które postawił w inwokacji do *Eneidy* Wergili; ale i te pytania zaznacza w *Uwerturze* do *Niobe* poeta (aczkolwiek to zdanie oznajmujące!): „siedmiu synów, siedem córek // Diana z Apollonem z łuku // rozstrzelali jej o świcie”. Pytanie: „dlaczego?” stawia odbiorca!

¹⁶ Jednak wskaże i na wiersz *Rząd i społeczeństwo*, w którym pojawia się wers: „mój Boże, gdybym wcześniej wiedział, // tobym urodził się gdzie indziej”, co można czytać jako pytanie/eksklamację, na którą poeta udziela odpowiedzi w czwartej części poematu: „Roztworzystym cierpieniem mądra, daj mądrość tym, co krzyczą: // «Matko, czemuś nas, matko, nie urodziła na księżycu?»”. Czy poeta udziela sam sobie odpowiedzi, czy jest to okrzyk Hioba, który zrozumiał sens swego cierpienia? Problem dotyczy kwestii teodycei i nie posunę się dalej, aczkolwiek sam problem jest niezwykle ważki, także w perspektywie poezji Gałczyńskiego. Por. uwagi [w:] J.Z. Lichański, *Filologia – filozofia – retoryka*..., s. 93–99, gdzie zawarty jest komentarz do wiersza *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte*.

¹⁷ K.I. Gałczyński, *Niobe* [w:] tegoż, *Wiersze*, Warszawa 1956, s. 677.

nie zmarnowali¹⁸. Przeciwności, które zawiera pierwszy wiersz dystychu, przypominają nam, iż „wiatr wieje kędy chce” (J, 3,8), ale przeciwstawiamy mu ład i porządek; zły deszcz – nawiązanie do mitu o Danae – przypomina, że szczęście oraz bogactwo mogą spłynąć na nas, ale z reguły przyniosą tylko zagrożenie, przed którym możemy się bronić harmonią, czyli umiejętnością połączenia w jedną jakże różnych melodii¹⁹. Refren to przypomnienie ceny, którą często musimy płacić, aby symetria i harmonia mogły wreszcie zapanować.

Dawne mity nie straciły nic ze swej aktualności; musimy tylko umieć – czyni to właśnie Gałczyński – wydobyć z nich nowe treści, pokazać ich uniwersalność nie przez banalne powtarzanie, że ból i cierpienie są naszą dolą, ale udowadniając, iż mimo bólu i cierpienia jesteśmy zdolni tworzyć wielkie dzieła. Tak jak sugeruje to Platon w zacytowanym fragmencie czy – zapewne świadomie go parafrazujący – Hermann Broch w studiach *Mityczna spuścizna poezji* oraz *Mit a dojrzały styl*²⁰.

Wracając do uwagi Platona, możemy powiedzieć, iż poeta stara się pokazać, co zysaliśmy dzięki karze, która spotkała Niobe. Choćby tylko to, iż najczęściej kara to wynik naszej pychy, to przekroczenie granic zakreślonych dla nas przez bogów, to także piękno, które mimowolnie z tego cierpienia wydobyliśmy jako artyści. W ten sposób, co podkreśliłem w analizie poematu, treści *stricte* religijne, *resp.* filozoficzno-teologiczne są w nim – właśnie poprzez przywołane obrazy cierpienia (zwracam raz jeszcze uwagę na część *Nenia Niobe*) – w sposób mniej czy bardziej jaskrawy zawarte. Można powiedzieć, iż poprzez obrazy poetyckie „przeświecają idee” – jak sugerowali to już Georg W.F. Hegel i Nicolas Hartmann²¹.

¹⁸ Problem ten stał się przedmiotem niezwykle ważkiego studium K. Pisarkowej, *Język według Junga*, Kraków 1994, s. 466.

¹⁹ Czyż trzeba przypominać, iż chodzi tu o grecką *Ἀρμονία* – *Harmonia*, a nie łacińską *Concordia*, czyli uosobienie ładu i symetrii? Por. <http://www.theoi.com/Ouranios/Harmonia.html> [dostęp: 13.12.2017]. Przypomnę tylko, iż jest ona córką Afrodyty i... Aresa, acz czasem powiada się, iż byli to Elektra i Zeus. Osobiście wolę tę pierwszą parę rodziców: Miłość i Wojna – to przemawia do wyobraźni, jak sądzę, nie tylko poety!

²⁰ H. Broch, *Mit a dojrzały styl* [w:] tegoż, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska i in., Warszawa, 1998, s. 70–102. Przypominam, iż oba studia Brocha powstały niejako na marginesie jego studiów nad Homerem.

²¹ Por. J.Z. Lichański, *Filozofia i literatura: próba określenia wzajemnych związków...* Kwestię tę świetnie przeanalizował Heinz Politzer w studium *Rzemiosło interpretacji* [w:] tegoż, *Milczenie Syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej*

Ów wspomniany „zysk” płynący z cierpienia wiązać można, po pierwsze, z antyfoną, którą grają dzwony w Bizancjum (por. poemat *Niobe: Bizancjum*). Otóż, acz zaproponowane przeze mnie rozumienie zakończenia owej antyfony może być dyskusyjne – *miserere Domine* jako przekład *Kyrie elejson* (tamże) – to dotychczasowe tłumaczenie jest szalenie ryzykowne. Przypominam, iż dzwony w Bizancjum były związane z kościołami: antyfona musi mieć charakter religijny. Ponieważ owej antyfony słucha Niobe-Matka Bolesna²², to rzeczą oczywistą jest, iż raczej zamyka tę modlitwę prośba o miłosierdzie Boże nad nami, którzy musimy znosić panowanie okrutnych cesarów, uzurpujących sobie boskie prawa²³. Warto pamiętać, że złożenie z *almus*, -a, -um, jak powiada Egidio Forcellini²⁴, jest z reguły używane przez poetów, ale *itaque de diis dicitur [...] item de tellure* („gdy o bogach mówimy [...] także o bóstwach ziemskich”).

Wskazana kwestia wiąże się z postrzeganiem. Jak wcześniej wspomniałem, istotne znaczenie ma tu nie tyle nawet intencja aktu spostrzeżeniowego, co wyglądy oraz ich doznawanie. A one wskazują (pozwalam sobie przypomnieć ikonografię: Niobe w przedstawieniach malarskich oraz Matkę Boską Bolesną) na podobieństwo (zaznaczam – to spojrzenie poety-artysty, a nie historyka sztuki!)²⁵ pomiędzy tymi dwoma przedstawieniami. Według poety posąg Niobe stał w Bizancjum na placu św. Archanioła Michała Archistratega²⁶. Zgoda – można powiedzieć: lecz gdzie tu filozofia i teologia, skoro to – poezja?!

(wybór), tłum. J. Hummel, Warszawa 1973, s. 219–246, 267–269. W kwestii cierpienia por. wcześniejsze uwagi na marginesie wstępu do analizy inwokacji do *Eneidy* – J.Z. Lichański, *Filozofia i literatura: próba określenia wzajemnych związków...*

²² To skojarzenie tłumaczę w studium o poemacie. Por. J.Z. Lichański, „*Niobe*” *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...*

²³ Dostrzegalbym tu dalekie echo słynnej pieśni Jana Kochanowskiego o incipicie: „Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie...”. Poeta pisze dalej: „Mieście to przed oczyma zawždy swojemi, // Żeście miejsce zasiedli boże na ziemi...”.

²⁴ A. Forcellini, *Lexicon Totius Latinitatis...*, vol. 1–4b, Patvii 1940, http://www.documentacatholicaomnia.eu/25_90_1688-1768-_Forcellini_Aeg.html [dostęp: 18.08.2017], 1.194.

²⁵ Teraz widać, jakie znaczenie mają nazwiska artystów, których przywołuje Gałczyński w *Małej fudze*. Por. J.Z. Lichański, „*Niobe*” *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...*

²⁶ Skąd to skojarzenie, wytłumaczyłem, wskazując na odpowiedni fragment ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine’a. Zob. J.Z. Lichański, „*Niobe*” *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...*, s. 99 i nn., 126 i nn.

Za odpowiedź posłuży koncepcja figury w ujęciu Ericha Auerbacha; figurą Matki Boskiej Bolesnej jest oczywiście Niobe. To raczej trywialna konstatacja: co więcej, przypominają się tu słynne *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*, które zapewne Gałczyński znał, a których echo pobrzmiewa i w *Neniach* poematu! Ponieważ zaś *nenia* mogą być i pieśnią radosną, to i w *Trenach* Cochanoviusa pewnych źródeł poematu szukać możemy. Wszystko to płynie z postępowania badawczego, w którym koncepcję figury według Auerbacha „przyłożymy” do poematu Gałczyńskiego. Niobe to figura Matki Boskiej Bolesnej; to figura rodzica opłakującego zmarłe dziecko. Jednak jest nadzieja, gdy zaufamy Bogu, który może się nad nami zmiłować.

Spojrzenie na poemat z perspektywy dzieła skłania do przywołania propozycji rozumienia przez Richarda McKeona retoryki jako analogonu architektury: „Retoryczna konstrukcja poematu układa się w porządku, jak detale w dziele architektonicznym”²⁷. Oczywiście poszczególne obrazy dają się i inaczej wytłumaczyć, ale wtedy zapewne zburzymy całość konstrukcji. Opiera się ona na rygorystycznym etycznym Immanuela Kanta oraz przywołaniu niektórych z *loci theologici*. Głównie są to: źródła teologiczne nienatchnione: liturgia (fragment mszy świętej), wiara ludu Bożego (*sensus fidei* – w przekonaniu, iż nawet trudne doświadczenia, jakie znosimy, mają, w Bożej perspektywie, sens), a także sztuka (jako źródło inspiracji oraz instrument pomocniczy przekazu) oraz literatura piękna (jako źródło inspiracji teologicznej i instrument pomocniczy przekazu dla kerygmatyków). Wskazane w innym studium²⁸ przykłady, a także szersza ich eksplikacja dobitnie potwierdzają powiedziane.

Istotne znaczenie ma też część czwarta poematu, która jednoznacznie na przywołane treści filozoficzno-teologiczne wskazuje. Pojawiająca się w zakończeniu Niobe jako personifikacja Bona Dea nie jest tylko moim „pobożnym życzeniem”. Oto trzyma ona „Europę jak skrzypce”; dlaczego? Do jakiego obrazu nawiązuje poeta? I znów koncepcja figury auerbachowskiej przychodzi z pomocą.

Ale najpierw wyjaśnienie: o czym mówi część czwarta poematu? Mimo wspomnianych we wcześniejszych częściach różnych losów

²⁷ R. McKeon, *Rhetoric: Essays in invention and discovery*, Woodbridge 1987, s. 2–4 i nn.

²⁸ J.Z. Lichański, „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego...; tenże, *Filologia – filozofia – retoryka...*, s. 107–143.

(które porwały głowę Niobe „Europy drogami na przestrzał”) to pochwała geniuszu człowieka, który „czyni sobie ziemię poddaną”. Proces ten zakłóciła wojna – będąca niczym pęknięcie struny w lirze, którą wspomagał się w dziele stwarzania świata Zeus²⁹. Wtedy – cykada przytrzymała pękniętą strunę i dzieło mogło być dokończone; tu – Niobe uczyniła podobnie. Cierpienie jest bowiem nieodłącznym elementem naszej egzystencji – ale może ono być przezwyciężone.

Inspiracją do badań nad poematem (jego idea powstała w pałacu nieborowskim, a definitywnie został skończony między czerwcem a październikiem 1950 roku w leśniczówce Pranie) stała się propozycja Jana Wegnera, aby napisał poeta „wiersz o Nieborowie”. Postanowiłem zbadać, czy rzeczywiście poemat jest takim wierszem, może nawet – przewodnikiem po pałacu i ogrodzie w Nieborowie (a może i w Arkadii?). Impulsem do tych badań stał się napis na świątyni Diany w Arkadii: „Odbiegam drugie, żeby znaleźć samego siebie // Tu pokój po wielu walkach znalazłam”.

Księżna Helena, która te słowa umieściła na frontonie świątyni, przeżyła śmierć córki (kolejne zgony dzieci, o czym nie wiedziała, jeszcze ją czekały, jak i uwięzienie syna). Poeta, który doświadczył wojny, pobytu w obozie, śmierci przyjaciół, a zobaczył zniszczenia, których wojna dokonała nie tylko w Polsce, być może uznał, iż i do niego odnosi się ta horacjańsko-petrarkowska inskrypcja³⁰. Bowiem, jak sugerowała już księżna, „Urok tego miejsca napełnia duszę głębokim uczuciem spokoju”³¹. I – wyprzedzając powiedziane dalej – to jest jedno z wielu przesłań poematu; co więcej – to wypełnienie sugestii, jaką znaleźliśmy już u Platona.

Pałac znam jeszcze od przełomu lat 50. i 60. Jestem związany rodzinnie i z Łowiczem, i z ziemią łowicką. Uderzyło mnie, iż szczególnie *Duży koncert skrzypcowy*, kluczowa część poematu, to *de facto* przewodniki po pałacu. Jest to przewodnik poety, a zatem prowadzi nas i na zewnątrz

²⁹ M.K. Sarbiewski, *Liryk 23*, ks. IV [w:] *Lyrice. Liryki*, wyd., oprac. M. Korolko, J. Okoń, tłum. T. Karyłowski, Warszawa 1980; P. Urbański, *Theologia fabulosa: commentationes Sarbievianae*, Szczecin 2000, s. 61–82.

³⁰ „[...] myśl Horacjusza: *M'involo altrui per ritrovar me stessa* (Horatius Quintus Flaccus. Dzieła, t. 1–2, tłum., oprac. S. Gołębiowski, Warszawa 1980, ep., 1.14.1) uzupełnia Petrarca: *Dove pace trovai d'ogni mia guerra* (Petrarca, *Il Canzoniere*, Canto 300, w. 4)”. H. Radziwiłłowa, *Le guide de l'Arcadie*, traduction S. Duchńska, Berlin 1800.

³¹ H. Radziwiłłowa, *Le guide...*

pałacu, i przez jego wnętrza bardzo swobodnie; jednak zgodność opisu z wystrojem bądź detalami architektonicznymi nie jest dziełem przypadku.

Nad wszystkim oczywiście dominuje historia głowy posągu Niobe, która przeplata się z historią mitologicznej bohaterki (według wersji z poematu Owidiusza) oraz nałożona zostaje na wymaginowaną podróż głowy posągu przez czas i przestrzeń Europy³². W tę historię poeta wkłada swoje wspomnienia, bowiem poemat to swoista *summa* całego dotychczasowego życia. Utwór otwiera wspaniale stylizowana na wiersz klasyczny *Dedykacja* – to popis kunsztu poetyckiego, który nie ma sobie równego, jak sądzę, nie tylko w polskiej poezji XX wieku. Dalej też czekają nas zaskoczenia: dość powiedzieć, iż początek poematu *Uwertura* jest pisany zapewne nie wierszem akcentowym, ale jak udowodnił Wojciech Siemion – wierszem iloczynowym. Podkreślam raz jeszcze tę kwestię, bowiem ma ona znaczenie: poeta powraca do idei „trójjednej chorei”, realizuje ją, przynajmniej w części utworu, i dlatego „chce usłyszeć” wiersz właśnie tak recytowany – jak swoisty zaśpiew – a nie mechaniczną, akcentową recytację!

Przypomnieć trzeba też koniecznie związek poematu z muzyką; gdy czytamy początek *Dużego koncertu skrzypcowego*, musimy tu „usłyszeć” muzykę Claude’a Debussy’ego z opery *Peleas i Melizanda* oraz z suity fortepianowej *Suite bergamasque*:

Jest lampa na łańcuchach co dotknięta skrzypi,
Kobieta z parą rogów i ogonem rybim

Zową ją Meluzyną, czasem bergamaską,
Pod stropem, nad cieniami, kiedy płynie płasko [...]

Księżyc w globusy patrzył w bibliotecznej salce
i po Morzu śródziemnym wodził srebrnym palcem³³

Meluzyna to Melizanda, meluzyna bergamaska, to połączenie w jedno dwu dzieł francuskiego kompozytora – i wreszcie księżyc, czyli *clair de*

³² Kwestie te dotyczą dwóch problemów; pierwszy to swoista kontynuacja wizji autora *Metamorfoz*; druga to – pozornie fantazyjna, acz przecież osadzona w wiedzy z lat 50. XX wieku – historia hipotetycznych losów nie tyle głowy posągu, co pojawiania się kopii tejsze głowy.

³³ K.I. Gałczyński, *Niobe...*, s. 663, 668.

lune – „światło księżycy”, jedno z najsłynniejszych dzieł fortepianowych Debussy’ego³⁴. Ten fragment pokazuje także, jak działa wyobraźnia poety, jak tworzy nastrój oraz podporządkowuje opis rzeczy realnych owemu nastrojowi.

* * *

Gałczyński w tym poemacie nawiązuje świadomie i do tradycji Jana Kochanowskiego, i Adama Mickiewicza, ale głównie do Owidiusza oraz Horacego, a także Friedricha Schillera – fragment jego *Ody do radości* zamieszcza w ostatniej części poematu.

I może jeszcze jedna kwestia – fraza: „Ty jesteś moja światłość świata...” – która jest tylko wersem wziętym z wersji brulionowej poematu – to zarazem sugestia, komu poemat dedykowano. Pozornie nie ma tu wątpliwości – chodzi o żonę poety, Natalię. Tymczasem nie jest to takie proste, bowiem obraz Niobe, która trzyma w swych dłoniach Europę, a też i wcześniejsze aluzje, jakie czyni poeta, sugerują, iż chodzić może o Bona Dea – staroitalskie bóstwo żeńskie związane z urodzajem, płodnością, bogactwem. Poeta wskazuje nam, niezwykle delikatnie, na prawdziwych bogów, a nie mniemanych: bogowie są zawsze, a cesarz jest tylko człowiekiem.

Jak staram się pokazać w książce, poemat jest dziełem niezwykle subtelnym, a jego konstrukcja została przemyślana w najdrobniejszych szczegółach. Powiązanie z muzyką, aluzje do poprzedników, chęć wejścia z nimi w szranki (*Duży koncert skrzypcowy* to realizacja wzorca trzy-nastozgłoskowca mickiewiczowskiego – co udowodniła jeszcze Maria Renata Mayenowa), nawiązania do własnej twórczości oraz twórczości przyjaciół (jak choćby Władysława Sebyły, który zginął w Katyniu), aluzje do T.S. Eliota, Anny Achmatowej, Johanna Wolfganga Goethego, Johna Keatsa, Williama Szekspira czy kunszt w opowiadaniu poprzez

34 A przecież to także, na pewno znane poecie, poematy Paula Verlaine’a z 1869 roku i Victora Hugo czy mniej dziś pamiętanego poety angielskiego Arthura Symonsa z 1895 roku. Jeśli chodzi o Claude’a Debussy’ego, to ten utwór jest fragmentem *Suite bergamasque*; ale musimy odnotować utwór Gabriela Faurégo op. 46. Warto wreszcie przypomnieć, iż po francusku znana sonata fortepianowa Ludwiga van Beethovena z op. 27 nr 2 nosi tytuł *Au clair de lune*. Trzeba o tych konotacjach pamiętać, gdy będziemy analizować poemat Gałczyńskiego.

pytania (*Mała fuga*) – czyni z tego dzieła utwór jedyny i mistrzowski nie dla tych wszystkich aluzji, cytatów czy kryptocytatów. Przede wszystkim dlatego, że jego lektura daje niezwykłą satysfakcję i ogromne przeżycie.

Powiedzieć można jednak i więcej – nawiązanie Gałczyńskiego do tradycji antycznej, tak silnie przebijające w poemacie, to odwołanie się do tych wielkich pisarzy i filozofów, dla których tradycja klasyczna stała się sposobem oceny i osądu współczesności. Ale można powiedzieć więcej: *Niobe* jest dziełem, które „ponownie przedstawia symbolizujące świat wartości w postaci nowego symbolu”. I za symbol ten wola artysty wybrała Niobe – dotąd uosobienie nieszczęścia i tragedii, które stało się nowym wcieleniem idei *kalokagathia*. Dobro i Piękno – odzwierciedlenie szlachetnego i etycznego zachowania – tym staje się w ujęciu poety Niobe. Jak Matka Boska pochylona nad ciałem Syna, która zarazem przypomina nam o chwale Zmartwychwstania³⁵. Stąd ta dziwna wizja Niobe poprawiającej włosy; w najgłębszym smutku zachowajmy zawsze nadzieję. To także dalekie echo uwagi Bolesława Micińskiego wypowiedzianej w roku 1936 roku:

Gałczyński jest chwilami smutny [...], a przy tym Gałczyński uśmiecha się, uśmiecha każdym słowem – bo uśmiech jest moralnym obowiązkiem człowieka. W tym przedstawieniu znaków uczuciowych leży tajemnica jego formalnej maestrii heroizmu i miłości świata³⁶.

W ten sposób zresztą żywioł dionizyjski zostaje poddany Apollinowi; jak na zachodnim tympanonie świątyni Zeusa w Olimpii.

Bios ethikos albo *bios praktikos*, czyli Horacy – w kontuszu³⁷

Wiersz, który za chwilę przytoczę, brzmi jak felieton, i to, pozornie, niemający nic wspólnego z tematem niniejszych rozważań³⁸:

³⁵ O czym przypomina *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*.

³⁶ B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr13.

³⁷ Ponieważ analizę formalną przeprowadziłem w innym studium – tu, wbrew zasadom Pani Filologii – ograniczę się tylko do uwag interpretacyjnych. Por. J.Z. Lichański, *Konstanty Ildefons Gałczyński – Horacjusz* [w:] *Konstanty Ildefons Gałczyński*, red. J. Okoń, Katowice 2006, s. 221–240.

³⁸ K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, wyd. 6, BN 1/189, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 12–13. Uwagi dotyczące wiersza za Martą Wyką. Por. też, *Wstęp*

Horacjusza wydanie weneckie...
 i trochę czarnej kawy po obiedzie,
 lepszego tytoniu szczypta, bzy tureckie
 i dobry, duży księżyc, który wszędzie:
 Oto wszystko, co mi może zniszczyć polska „rewolucja”,
 ciemna gawiedź w rękach smutnych psychopatów.

Wiersz ukazał się w wydaniu *Utworów poetyckich* z 1937 roku opublikowanych jako tom piąty Biblioteki „Prosto z Mostu”. Ponieważ został on już przeze mnie przeanalizowany³⁹, skupię się na jego związkach z metafizyką.

Zacznę od słownictwa; jest ono dość znamienne. W części pierwszej wiersza pojawiają się takie określenia, jak: „trochę czarnej kawy po obiedzie”, „lepszego tytoniu szczypta”, „bzy tureckie”, „dobry, duży księżyc, który wszędzie”. Warto zwrócić uwagę na epitety; są to: „dobry”, „lepszy”, „duży”, „czarna” (kawa). Mają one za zadanie opisać nastrój spokoju i swoistej sielanki. Sformułowanie zaś *Horacjusza wydanie weneckie* wskazuje ten właśnie trop – sielanki, która nie jest ucieczką od świata, ale akceptacją jego piękna i ładu, może nawet harmonii łączącej naturę oraz człowieka. Jesteśmy zatem w świecie, w którym rządzi Ład i Harmonia. Ale w ten świat wkracza inny, wrogi mu. Użyte tu słownictwo: „zniszczyć”, „rewolucja”, „ciemna gawiedź”, „smutni psychopaci” wskazuje na zagrożenia, jakie stwarzają człowiekowi i światu jacyś „naprawiacze”. Zwracam uwagę na cudzysłów przy słowie „rewolucja”: to znak ironii.

Spróbujmy teraz spojrzeć na wiersz twórcy poematu *Niobe* jako na wyraz osobowości twórczej poety oraz na jego ewentualne związki z momentem historycznym, w którym powstał. Odpowiedź na drugie pytanie wydaje się istotniejsza i od niej zacznę⁴⁰. Można jednak zapytać o coś ważniejszego, a mianowicie o to, czy jednak wiersz ten nie jest

[do:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji...*, s. LXXVII. Jest on zresztą postrzegany jako swoisty manifest polityczny, co uznaję za olbrzymi błąd interpretacyjny.

³⁹ Por. J.Z. Lichański, *W poszukiwaniu najlepszych form komunikacji...*, s. 119–126.

⁴⁰ Wynika to między innymi z faktu, iż Marta Wyka we *Wstępie* do najnowszego wydania poezji Gałczyńskiego sprawom tym poświęca bardzo wiele uwagi. Por. też, *Wstęp...*, s. LXV–LXXVI. Najmocniej akcentował je Artur Sandauer w szkicu *O Gałczyńskim – tym razem... bez taryfy ulgowej (dwa portrety z dwoma nieporozumieniami)* [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 317–341.

związany nie tyle z kwestiami politycznych wyborów samego autora, co z toczącą się wtedy dyskusją o charakterze jednak bardziej filozoficznym. Nie wolno nam bowiem zapominać, iż moment, w którym pisał Gałczyński analizowany wiersz (zapewne w latach 30. XX wieku), to okres dyskusji na temat tak zwanej zdrady klerków, czyli problemu postawy artystów wobec zmian zachodzących we współczesnym świecie. Jeśli tak spojrzymy na kontekst historyczny wiersza, to dostrzeżemy, iż oznacza on zdecydowane opowiedzenie się po stronie tych, dla których wierność wzorcom klasycznego humanizmu jest kwestią najważniejszą. Gałczyński zapewne zgodziłby się ze zdaniem o wiele młodszego od niego holenderskiego pisarza Huberta Lampa, który przypomniał dewizę Erazma z Rotterdamu:

Jestem w zasadzie zupełnie przeciętnym śmiertelnikiem, który lubi dobrze jeść i pić, a poza tym wierzy, że człowiek dzięki własnym wysiłkom zdobywa stopniowo niezależność o tyle, o ile pozwalają obłąkani podpalacze świata grasujący w naszej epoce⁴¹.

Gałczyński w toczącym się sporze pragnie przypomnieć wartości podstawowe i broni ich – ironią oraz sarkazmem. O tyle zatem wiersz wiąże się z konkretnym momentem historycznym, iż echo tamtych czasów i sporów można w nim usłyszeć. Jest on jednakże od tych sporów bardzo daleki.

Natomiast na pytanie pierwsze, a mianowicie czy wiersz jest wyrazem osobowości twórczej poety, odpowiedź będzie raczej prosta. Można bez trudu wskazać kilka utworów, w których tony podobne do tych z analizowanego dzieła odnajdziemy. Będą to na przykład *Ludowa zabawa*, *Noctes Aninenses*, *Mira, uważaj!* czy *Muzie nóżki całuję*; najpełniej wypowiedział wskazany tu ton poeta w poemacie *Niobe*.

⁴¹ H. Lampo, *Powrót Joachima Stillera*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1979, s. 7. Jeśli chodzi o Erazma, to mam na myśli jego opinię wyrażoną w *Zbożnej biesiadzie* (*Convivium religiosum*) (por. Erazm z Rotterdamu, *Trzy rozprawy*, tłum. i oprac. J. Domański, Warszawa 1960, s. 289–290); jest to zresztą dalekie echo słynnych słów Marka Tulliusza Cyncerona zamykających *Tusculanae disputationes* (por. Marcus Tullius Cicero, *Tusculanae Disputationes*, v.41.121), które można tak sparafrazować: „Ale ponieważ musimy się rozstać, zachowam pamięć o tych pięciu dniach naszych dyskusji. [...] Korzyści, jakieśmy z nich odnieśli, oby przyniosły nam ulgę i złagodzenie trosk, które nas otaczają ze wszystkich stron”.

Kwestię rozumienia użytych przez artystę środków językowych, w pewnej mierze, pomaga nam rozstrzygnąć retoryka⁴². Otóż wskazany problem, na jaki natknęliśmy się w wierszu Gałczyńskiego, wynika z zastosowania przez niego tak zwanego *ductus subtilis* (subtelnego sposobu mówienia). Polega to na tym, iż „to, co mówca [tu: poeta – J.Z.L.] myśli, wyrażone zostaje akurat zupełnie inaczej, zarazem daje on do zrozumienia słuchaczom, co naprawdę myśli”⁴³. Pozornie tylko wiemy, „co poeta myśli”; jednak, jak wskazałem, wcale tak nie jest. W wierszu zostają skontrastowane dwa obrazy, a raczej – dwie wizje życia: bierna (nazwałem ją sielankową) i aktywna. Subtelność polega na wprowadzeniu cudzysłowu oraz topicznych zwrotów oznaczających profanów, którzy nie rozumieją piękna świata i sztuki. Czyli Ładu i Harmonii. I dlatego Harmonię uważam za dziecko Afrodyty i Aresa; poskramiamy oba potężne uczucia/emocje/afekty (jak określa je Arystoteles w *Retoryce*) właściwe czemuś, *resp.* komuś. I to jest nasz los, nasze przeznaczenie.

Warto w tym miejscu zwrócić jeszcze uwagę na pożytek z retoryki jako narzędzia badawczego. Oto chcąc odpowiedzieć na pytanie o sens jakiegoś tekstu, musimy zawsze postrzegać całość tekstu, jego harmonię⁴⁴, na którą składają się między innymi kompozycja, słownictwo, sposób budowania fraz (wersów)⁴⁵. Na kwestie te wskazałem wcześniej, gdy omawiałem problemy formalne wiersza. Przypomnę zatem, iż właśnie dzięki specyficznemu ukształtowaniu fraz (wersów) poeta uzyskuje dodatkowe efekty semantyczne – kontrast pomiędzy spokojem pierwszej części i zagrożeniem/chaosem zapowiadany w części drugiej. Nie można zatem postrzegać znaczenia tekstu tylko poprzez jakiś jeden element; w przypadku analizowanego utworu na przykład tylko przez dwa ostatnie wersy. One wyraźnie są zestawione z czterema poprzednimi; naszym zadaniem jest odpowiedzieć na

⁴² Uwagi dotyczące retoryki za: J.Z. Lichański, *Retoryka od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Warszawa 2000.

⁴³ Tamże, s. 166.

⁴⁴ Jest to pojęcie techniczne z zakresu teorii retoryki wprowadzone i szczegółowo omówione przez Hermogena z Tarsu; zwięzłe przedstawienie tego zagadnienia [w:] J.Z. Lichański, *Retoryka od renesansu...*, s. 180–181.

⁴⁵ W teorii harmonii tekstu przywołane są kategorie: *period, kolon, komma*; dla uproszczenia jednak można ograniczyć się do określenia wyżej użytego.

pytanie, dlaczego taka konstrukcja została wybrana oraz jaki cel, przy pomocy takiej konstrukcji, chce osiągnąć poeta?

Mimo iż wcześniej odpowiedzi zostały podane, to dobrze jest zebrać je w jednym miejscu. Wiersz uważam za satyrę, w klasycznym znaczeniu tego słowa, czyli za utwór, który może być między innymi zarazem formą/sposobem dyskursu, ale także wizją/obrazem przedstawiającym w sposób polemiczny lub krytyczny sprawę/problem⁴⁶. Wiersz jest zbudowany dwudzielnie; słownictwo także silnie przeciwstawia prezentowane w wierszu idee. Pozornej aktywności, która może prowadzić tylko do zniszczenia, a także obojętności tłumu na wartości (tu: reprezentowane między innymi przez „spokój domowego ogniska”) autor przeciwstawia trwałość klasycznych wartości humanistycznych (Horacy jako topos, a nie jako konkretny człowiek!). Cel tekstu to wybór, którego mamy dokonać; artysta jednoznacznie opowiada się po jednej ze stron – klasycznych wartości humanistycznych, jednak – ponieważ wprowadza ton ironiczny (wzięte w cudzysłów słowo rewolucja) – daje w ten sposób czytelnikowi wybór. Może on pójść za sugestią poety, może ją odrzucić; odrzuceniem będzie na przykład śledzenie uwikłań wiersza w aktualne spory polityczne (lat 30. XX wieku).

Ale jest i inny – subtelniejszy – cel tekstu; to pochwała nie tylko „spokoju domowego ogniska”. To echo słów: „Nie troszczcie się zbytnio w swym życiu, o to, co macie jeść i pić, ani o swoje ciało, czym się macie przyzodzić” (Mt 6,25). Dlaczego tak odczytuję sens tego wiersza? Mówi on przecież o radości, jaką przynosi zachowanie piękna świata, który dał nam Bóg (albo bogowie). To pochwała domu, który jest jak *locus amoenus* – miejsce dobre; a ta wizja kieruje naszą myśl ku Edenowi bądź Elysium. To miejsce, w którym za sprawą naszego wyboru pojawiają się bogowie.

I jeszcze ostatnia sprawa – dlaczego Horacy i kontusz? Chodzi o topos i tradycję antyczną. Pierwsze pojęcie – tu traktowane jest jako swoista „metoda” krytycznej oceny współczesności, drugie to synonim „swojskości”, bowiem obraz, jaki stawia przed nami poeta, to właśnie

⁴⁶ *The new encyclopedia of poetry and poetics*, eds. A. Preminger, T.V.F. Brogan et al., New Jersey 1993, kol. 1114–1117; M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 497–498.

coś „swojskiego”, „domowego”, a zarazem uroczystego. Bo Gości należy witać uroczysto⁴⁷.

Bogowie pól, lasów i miejsc przyjaznych,
czyli Nieborów i Arkadia (a w tle Wilno, Warszawa i...)

Pytanie, które postawił poeta w utworze *Horacjusza wydanie weneckie*, to pytanie o wybór sposobu życia pomiędzy *bios ethikos* a *bios praktikos*, a raczej – dość szczególną jego odmianą, która prowadzi prosto ku rewolucji oraz gwałtownym sposobom i organizacji, i przemian życia społecznego. Jednoznaczne opowiedzenie się za tym pierwszym modelem nie jest wcale takie oczywiste; wyraźnie to widać, gdy sięgniemy do *Niobe*. Poeta uważa, iż wybór życia kontemplacyjnego, a nie aktywnego jest słuszniejszy, ale tylko do pewnego stopnia. Czwarta część *Niobe* jest taką próbą odpowiedzi; jednak nieco inną znajdziemy w wierszach związanych z konkretnymi miejscami, takimi, w których tematyka metafizyczna czy wręcz teologiczna dość natrętnie powraca. Jak ostinato.

Zacznę od kwestii pozornie dobrze opisanej. Chodzi o związki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z Nieborowem i Arkadią, o których, jak można by sądzić, powiedziano wszystko⁴⁸. Jednak pewna kwestia nie została dobitnie wskazana. Jak sam poeta podkreślał, Nieborów to „miły dom” – a używając klasycznego określenia *locus amoenus* – „miejsce dobre”⁴⁹. W ten sposób Gałczyński przywołał jeden z najstarszych i jakże ważnych toposów. I połączył go z autentycznym miejscem – z pałacem w Nieborowie.

Czy jednak jego związki z Wilnem oraz Warszawą (i Aninem), nieporównanie silniejsze⁵⁰, nie są także warte chwili uwagi? Sam topos – *locus amoenus*: miejsce dobre – jest o tyle ważny, iż niejako

⁴⁷ To zresztą też dalekie echo *Georgik* Wergilego, które są nie tylko pochwałą rolników i rolnictwa, ale życia zgodnego z prawami, jakie dali nam bogowie!

⁴⁸ *Nieborów 1945–1970. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1970, s. 119 i nn.; A. Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013, s. 367–373.

⁴⁹ *Nieborów 1945–1970...*, s. 119–123; R.E. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum., oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 196 i nn.

⁵⁰ T. Bujnicki, *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, Warszawa 2010; J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011.

automatycznie każe umieścić używającego tego określenia w kręgu osób, którym spokój, jakim obdarzają bogowie, jest bliski. I że są owego spokoju głosicielami; czy rzeczywiście tak jest?

Zacznę od kilku przypomnień. Jak pamiętamy, najważniejszym dziełem literackim, które przez lata było swoistym przewodnikiem po ogrodach świata, był poemat Jacques'a Delille'a *Les Jardins*. Znalazły się w nim dwa polskie ogrody: Puławy i Arkadia koło Nieborowa (w pieśni I i w pieśni IV). Warto jednak pamiętać, iż w wieku XVIII pojawiła się obszerna literatura teoretyczna i filozoficzna poświęcona ogrodom. Wśród tych dzieł ważne miejsce przypada pracy Claude'a-Henriego Wateleta, *Essai sur les jardins* (1774)⁵¹. Zwracał on uwagę, iż w „ogrodach współczesnych” twórca powinien kłaść nacisk na trzy kwestie: obrazowość, poezję, romantyczność. Pejzaż ma być skomponowany jak obraz bądź jak scena teatralna. Bezwzględnie konieczne są nawiązania do mitologii greckiej i egipskiej; romantyczność zaś ma pobudzać wyobraźnię. Istotna jest także i ta uwaga, że „sztuka ogrodnicza nie może mieć «szybkiego tempa»”⁵². Aby je przyspieszyć, jest konieczne, aby pragnienia osobistej przyjemności przetworzyć w idee, które będą do zakomunikowania innym: „[...]pierwszą jest] gościnność, która nie wynika z uczuć, jakie wzbudza Natura, czy poczucie przemijania, lecz – praca dla społeczności”. Są to wszystko elementy, które odnajdujemy w parku księżnej Heleny. To pierwsze uzupełnienie.

Drugie dotyczy kwestii wizji świata, którą realizuje założenie parkowe Arkadii. Oto zakłada ono, iż los pojedynczego człowieka, często-kroć tragiczny, jest jednak rzutowany na szersze, transcendentne tło. Wpisuje się w „tkaninę, którą tworzy Wielki Artysta, Bóg” i w której każdy z nas ma swoje miejsce. Zło, choćby w postaci śmierci, krąży wokół nas, ale i nasza działalność potrafi je zneutralizować. Choćby dlatego, iż smutek jest koniecznym składnikiem wzruszenia. I niech nas nie zwiedzie swoista nuta elegijna, którą uchwycił w opisie tego ogrodu Jacques Delille; Arkadia istnieje, musimy ją tylko w sobie na

⁵¹ Wskazać można jeszcze takich autorów, jak: T. Whately, *Observations on Modern Gardening* (1770); R.L. marquis de Girardin, *An essay on landscape* (1783), że o polskich tekstach nie wspomnę (między innymi Izabela Czartoryska).

⁵² C.-H. Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris 1974 (repr.), s. 15–16.

nowo odkryć – „piękna Arkadia godna swego miana”⁵³, a też, że powtórzę za księżną: „Urok tego miejsca napełnia duszę głębokim uczuciem spokoju”⁵⁴.

Jak wspomina Jan Wegner, pobyt w Nieborowie (i Arkadii) zrobił na poecie wielkie wrażenie; wtedy też padły znamienne słowa: „To miły dom... jest tu życzliwa aura [...], a przede wszystkim panuje w tym pałacu wielka, cudowna cisza wiejska”⁵⁵. Jak sądzę, wiązać można tę wypowiedź z „trwożliwością Horatiusa”, o której sam pisze w początkowych wersach czwartej części poematu *Niobe*:

Piszczalkami, kadzidłem, mirtem i rozmarynem
Zdobił trwożny Horatius upływającą godzinę

Owa „trwożliwość” wynikała i ze stale pogarszającego się stanu zdrowia, i z niepewności czysto życiowej („trwoga & żołądek”, jak napisze w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich*), którą powiększała przecież tak zwana sprawa Gałczyńskiego⁵⁶. I nagle, w środku tych trudności, poeta znajduje swoisty azyl w Nieborowie. Że w słowach tych nie ma przesady, świadczą cytowane przez Kirę Gałczyńską wpisy poety w księdze pamiątkowej Nieborowa i w sztambuchu Jadwigi Wegnerowej⁵⁷.

Jak wiemy z relacji, znów głównie Jana Wegnera, ale i z korespondencji poety, pobyt w Nieborowie dał artyście nie tylko poczucie spokoju, ale i stał się inspiracją do różnorodnych pomysłów artystycznych⁵⁸. Wróć jednak do kwestii „trwożliwości” i znów przewodnikiem będzie dla mnie Horacy. Poeta zapewne powracał pamięcią do jego tekstu zaczynającego się słowami: *Motum ex Metello consule...*⁵⁹, który jest ważniejszy, niżby się wydawało. Wiersz Horacego nawiązuje do niedawnej przeszłości,

53 J. Delille, *Les jardins*, London 1801, s. 28–29.

54 H. Radziwiłłowa, *Le guide...*, s. 153.

55 *Nieborów 1945–1970...*, s. 119.

56 J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego...*; A. Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 374 i nn.

57 *Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K.I. Gałczyńskiego*, wyb., wstęp, kom. K. Gałczyńska, Warszawa 2005, s. 128.

58 Kwestie te omówiłem w tekście: J.Z. Lichański, *Filologia – filozofia – retoryka...*, s. 112–118.

59 Horacy (Horatius Quintus Flaccus), *Dzieła*, t. 1–2, tłum., oprac. S. Gołębiowski, Warszawa 1980, 11.1.

w której wojna domowa przyniosła Rzymowi olbrzymie cierpienia; kończy ją znamienne wezwanie, które brzmi, niestety, aktualnie:

Muzo zuchwała, porywom próżnym
daj pokój, pieśń kejska nie pocieszy,
w cieniu groty dionejskiej
z liry dobądź ton lżejszy⁶⁰.

To świat, w którym przyszło poecie żyć; pobyt w Nieborowie stanowi tylko miły przerywnik. Acz Nieborów (ale i Arkadia) w wizji poety to nie tylko *locus amoenus*; to miejsca, które stają się całym światem. Oczywiście nie w sensie dosłownym, lecz jako metafora, symbol, a raczej, że zacytuję Hermanna Brocha:

Jeśli mit zmienia się w religię, to sztuka (wraz z innymi formami życia) siłą rzeczy staje się służebnicą centralnych wartości tej religii, a funkcja takiej sztuki polega na ponownym przedstawieniu symbolizujących świat wartości w postaci nowego symbolu, przez co uchyla się od obowiązku stwarzania całościowego obrazu świata⁶¹.

Ta intencja legła u podstaw poematu *Niobe*. Nieborów ze swymi zbiorami sztuki, szczególnie antycznej, Arkadia, a zwłaszcza głowa posągu *Niobe*, zostały przetworzone w brochowski „nowy symbol, który wyraża świat wartości”. Zdaniem poety taka jest funkcja sztuki. Horacjański „lżejszy ton” (*leviore plectro*) bezpośrednio łączy się z Schillerowsko-Beethovenowskim w *O radości, iskro bogów*. Echo finału IX symfonii musimy usłyszeć w poemacie Gałczyńskiego; przecież i tam padają – nim usłyszymy odę Schillera – znamienne słowa: „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freuden volere” (O bracia, nie takie tony! Lecz w miłsze, górniesze i bardziej radosne uderzmy). Słowa te pojawiają się po dysonansowych akordach; jak w pieśni Horacego, jak w zakończeniu Owidiuszowej opowieści

⁶⁰ Dodam, iż wspomniana Dione jest matką Wenus, a pieśń kejska to synonim pieśni żałobnej. Pozwalam sobie jednak dodać, iż cała pieśń Horacego to wspomnienie tragedii, jakie spadły na Rzym, a zacytowane słowa to zakończenie pieśni. Cytat za: Horacy, wyd. cyt., t. I, s. 105 (tłum. S. Gołębiowski).

⁶¹ H. Broch, *Mit a dojrzały styl...*, s. 88. Poniższy cytat dobrze jest zestawzić z przywołanym wcześniej cytatem z Platona. Por. Platon, *Eutyfron...*, II,380 A–C, 382 E na s. 358 niniejszego studium.

o losach Niobe. Można powtórzyć raz jeszcze słowa samego poety na temat Nieborowa: „To miły dom... jest tu życzliwa aura [...], a przede wszystkim panuje w tym pałacu wielka, cudowna cisza wiejska”⁶².

Po doświadczeniach wojny, utracie przyjaciół, zagładzie ukochanych miejsc przemieniona w *Bona Dea* Niobe stała się dla autora „nowym symbolem” pokoju okupionego krwią. I, być może, w tym także tkwi wielkość jego dzieła na zawsze związanego z Nieborowem i Arkadią.

Pojawia się zatem jedna z ważkich postaci boskich – nie szkodzi, iż pogańskich – która jest dziewicza, ale i odpowiada za płodność kobiet. Jest zatem tą, której zawdzięczamy życie. Czy tylko doczesne, czy także i wieczne? Cofnąć się wypadnie teraz i zastanowić się, jak postrzega poeta inne miejsca. Czy też widzi w nich „demoniczne” – jak powiedziałby Nietzsche – „zbiegi okoliczności”? Czy inne miasta, w tym Wilno i Warszawa, a szczególnie Anin, też stały się takimi miejscami jak Nieborów? Czy i w nich „przejawiły” się „metafizyczne wartości” (jak określa je Roman Ingarden)?

Wilno⁶³ jest ważkim miejscem dla Gałczyńskiego i, jak sądzę, tak naprawdę wciąż możemy odkryć w wierszach pochodzących z tego okresu życia poety tony dość zaskakujące. Z jednej strony to tony *Georgik* Wergiliańskich, świetnie znane z uroczego liryku *O naszym gospodarstwie* – czyli pochwały miejsca, w którym szczęście zapewniają bogowie. My powinniśmy tylko dziękować za radość, jaką nas obdarzono! Innymi słowy – *treuga Dei* w najszerszym znaczeniu tego pojęcia. Jednakże to także *Ciężki wieczór*, wiersz, w którym: „Pan Bóg patrzy na nas jak z łoża”⁶⁴.

Niezależnie od tego, jak zrozumiemy ten wiersz, nasuwa się tu przecież wizja spaceru w okolicach Ostrej Bramy, ale to spacer podszyty jakimś lękiem, jakąś obawą. To spojrzenie może być bardzo różne – jak to, które dominuje w wierszu *Wilno ulica Niemiecka*. Uwagę trzeba zwrócić także na fragment z *Elegii wileńskich*, w których pojawia się Gaon wileński, a więc echo Wilna tajemniczego, talmudycznego. Bóg przypomina tego z wierszy choćby Władysława Sebyły: groźnego,

⁶² *Nieborów 1945–1970...*, s. 119.

⁶³ Do wspomnianych wcześniej książek dodam jeszcze choćby i tę: T. Bujnicki, K. Zajas, *Wilno literackie na styku kultur*, Kraków 2007.

⁶⁴ K.I. Gałczyński, *Ciężki wieczór* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 99.

starotestamentowego, który wydaje się czasem tak strasznie daleki. Że mam rację, wskazuje, przypomniane już, zakończenie *Ludowej zabawy*; echa *IV Eklogi* oraz Homera nie napawają zbytnią radością. To właśnie tylko echo słów, które niosły nadzieję; my jednak, jak powiada poeta, „popłaczemy nad źródłem, nad gorzkiem // prorockiej *IV*-ej *Eklogi*”⁶⁵. Jakże odległy wydaje się Bóg, co więcej: obojętnie patrzący na nas...

Czy taki obraz nie jest moim dodatkiem? Jak sądzę – nie; oto bowiem i w słynnym wierszu *Serwus, madonna* (jeszcze do niego wrócę w dalszej części rozważań), mimo pozornie lekkiego tonu słychać wyraźnie pewien lęk⁶⁶:

Byli inni przede mną. Przyjdą inni po mnie,
albowiem życie wiekuiste, a śmierć płonna.
Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie –
serwus, madonna⁶⁷.

Nawet jeśli poeta wahał się, czy wiersz ma mieć wymowę religijną, czy ma to być liryk miłosny (do kwestii tej wrócę jeszcze), to uderza w nim nastrój nostalgii. Jeśli pojawia się w wierszu Bóg, to jest on obojętny na nasze cierpienie, a żeby zwrócić Jego (Jej?) uwagę na siebie, może trzeba być... błaznem?!⁶⁸ I ten ton – wbrew pozorom wcale nie taki rzadki w poezji Gałczyńskiego – także trzeba odnotować.

W obrazach, które wiązać można z Warszawą i z Aninem, Bóg – czy może raczej: tematyka metafizyczna – pojawia się w sposób dość zaskakujący. Na plan pierwszy wysunąłbym *Noctes Aninenses*, bardzo dziwny poemat, w którym formalnie wskazanych tonów nie ma. A jednak gdy poeta mówi:

A wtedy święta rosa zdjęła mi upał z czoła.
ptak się jakiś odezwał w życie...
Kołowałem na nocy, jakby zaśnięta pszczoła
na gramofonowej płycie⁶⁹

⁶⁵ Tenże, *Serwus, Madonna* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 44.

⁶⁶ Por. uwagi Marty Wyki w jej wydaniu *Wyboru poezji...*, s. 80; w komentarzu czytamy, iż wiersz ten został „przerobiony” z wiersza miłosnego na wiersz religijny.

⁶⁷ K.I. Gałczyński, *Serwus, Madonna...*

⁶⁸ Por. przywoływany na s. 358 cytat z Platona *à propos* postawy błazeńskiej. Czyż to nie rys franciszkanizmu w poezji autora *Zielonej gęsi*?

⁶⁹ K.I. Gałczyński, *Noctes Aninenses. I. Krewny Ganimeda* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 158.

– to wtedy słyszę słowa litanii *Litaniae de Sancta Rosa a Sancta Maria, Virgine limana*⁷⁰ oraz wiersza Aleksandra S. Puszkina: *Żył na świecie rycar biednyj...*, w którym zwrot *sancta rosa* się pojawia, ale widzimy też kwiat, który tak jest nazywany⁷¹. Czy to zbyt dalekie skojarzenia? Nie sądzę, bowiem jak wskazałem w studium o *Niobe*, erudycja Gałczyńskiego była – mimo że chaotyczna – wprost imponująca.

W *Noctes Aninenses* tematyka, którą nazwać można „metafizyczną”, pojawia się w sposób całkiem naturalny. Jak w zacytowanym fragmencie, bo zwróćmy uwagę, iż i pszczoła może być przecież owadem ni osą-cym treści mitologiczne (one bowiem, te z góry Ida, dokarmiały samego Zeusa). Bogowie zatem są wszędzie, co potwierdza przecież i ten fragment z *Opisu domu poety*:

[...] i z góry
jakby dwa promienie: Pliniusz i Horacy,
w nim ten wiersz o wznoszącej ramiona Phidyle...⁷²

Warto przypomnieć, iż chodzi o pieśń 23 Horacego z księgi III: *Caelo supinas si tuleris manus*, w której wspomniana Phidyle składa ofiarę, aby zyskać przychyłność bogów. Powraca znów tematyka związana z tradycją *Georgik* i pochwałą życia spokojnego, kontemplacyjnego; życia podporządkowanego *Harmonii*, córce Afrodyty i Aresa.

W wierszach tych – tu wskazanych tylko jako przykłady – pojawia się ton, który już znamy; to z jednej strony wariacje na temat toposu *locus amoenus*, a z drugiej opowiedzenie się po stronie *bios ethikos* i odrzucenie *bios praktikos*. Jak wiemy z życiorysu poety, ten wybór i, co więcej, taki sposób postrzegania świata (oraz bogów bądź Boga), w jakiejś mierze, skończył się we wrześniu 1939 roku.

Miejsca, z którymi los zetknął poetę, stały się w jego wizji „błękitnymi mostami”, jak powiedziałby Bolesław Leśmian, łączącymi

⁷⁰ Por. *Litaniae de Sancta Rosa a Sancta Maria, Virgine limana*, Enciclopedia Católica http://ec.aciprensa.com/wiki/Litaniae_de_Sancta_Rosa_a_Sancta_Maria,_Virgine_limana [dostęp: 29.01.2018]. Czy poeta mógł znać tę litanię, która jest raczej w Polsce mało znana, bowiem wiąże się z Peru i Limą!? Sądzę, iż tak: pamiętajmy o rozległości jego lektur.

⁷¹ W.E. Andrews, *A critical and historical review of Fox's book of Martyrs*, vol. 2, London 1828, s. 98–99.

⁷² K.I. Gałczyński, *Opis domu poety* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 147.

nasz świat z tym, który leży poza granicą naszego postrzegania czysto fizycznego.

Nieborów (i, jak sądzę, większość miejsc, z którymi los zetknął poetę) to w jego wizji *locus amoenus*. Niobe, z symbolu rozpacz i bólu po stracie najbliższych, staje się *Bona Dea* – nowym symbolem odrodzonego i zjednoczonego świata. Nieborów i Arkadia są nie tylko „punktami na mapie”, lecz miejscami, które jako *locus amoenus* promieniują na cały świat. Poemat *Niobe* Gałczyńskiego, także prawdziwy „ogród aluzji”, to niejako skrót naszej wiedzy (głównie czerpanej z mitów i literatury, ale jednak wiedzy!) na temat rozwoju świata i cywilizacji człowieka od początku po połowę XX wieku. To też zadanie, które postawił przed nami poeta; usłyszymy w nim słowa Beethovena z IX symfonii: „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere”, i nie zaśpiewajmy, lecz zrealizujmy przesłanie ody Schillera: *O radości, iskro bogów*.

Bogowie (a może i Bóg, choć sądzę, iż chodzi raczej o Madonnę) są w tych miejscach, acz nie zawsze możemy ich dostrzec. Jest jednak wiersz, w którym najpełniej swą wiarę w bogów (w Boga, w Madonnę?) wyraził poeta. To *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*. Spójrzmy zatem na ten wiersz, który wydaje się swoistym manifestem, manifestem – nie waham się powiedzieć – na miarę Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*.

Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha, czyli manifest poetycki Gałczyńskiego⁷³

poezja współczesna
to walka o oddech

Tadeusz Różewicz, *Zdjęcie ciężaru*

Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha jest wierszem w dorobku Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego wielce kłopotliwym. Wynika to z jego

⁷³ Na Ogólnopolskiej Studencko-Doktoranckiej Konferencji Naukowej *Literatura i muzyka w XX i XXI wieku* (Uniwersytet Opolski, 13–14 maja 2014 roku) został wygłoszony referat Katarzyny Kuchowicz i Alicji Marii Wolak (Uniwersytet Jagielloński), *Przypomnieć sobie muzykę. Związki poezji z muzyką na przykładzie „Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Niestety, nie udało mi się dotrzeć do tego tekstu.

skrótowości, a zarazem wielkiej siły, jaka w nim drzemie. Jak mawiał, co prawda o Béli Bartoku, mój profesor, Tadeusz Smogorzewski, jeden z wielkich wykonawców muzyki Bacha: „[M]uzyka Bartoka to muzyka skondensowanej ekspresji”. Śmiało to można odnieść i do muzyki Jana Sebastiana Bacha, która – pozornie prosta i klarowana – gdy się ją wykonuje lub gdy się jej tylko słucha, otwiera przed nami nieprzeczuwane dotąd nowe perspektywy i krajobrazy.

Zacznę od słów Johanna Wolfganga Goethego, które niezależnie przypomnieli Zygmunt Mycielski oraz Krzysztof Lipka: „Muzyka Bacha to jakby wiekuista harmonia sama z sobą mówiła; tak się chyba działo w piersi Boga na krótko przed stworzeniem świata” – zanotował wówczas Goethe w liście do Zeltera⁷⁴. To chyba jedna z najcelniejszych uwag o tej muzyce. Dlatego nie powinno nas dziwić, iż w zakończeniu wiersza kompozytor – ustami poety – powie:

[...] właśnie teraz, gdy widzę przez altany szparę
rzecz niezwykłą, zawrotną, szaloną nadmiarem:
WIOSENNE GWIAŹDZISTE NIEBO⁷⁵.

To jakby streszczenie myśli autora *Fausta*, który należał do twórców bliskich Gałczyńskiemu. Lecz pojawia się jeszcze jeden wątek, a mianowicie związek muzyki i retoryki, co, w przypadku takich tematów, jak Jan Sebastian Bach oraz muzyka późnego baroku, jest w pełni naturalne⁷⁶.

74 Jan Sebastian Bach. *Almanach*, red. Z. Lissa, Warszawa 1951, s. 144–147; K. Lipka, *Szafarz światła*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 16, http://www2.tygodnik.com.pl/tp/2806/kultura02_print.html [dostęp: 25.08.2015]. Interesujące jest przemówienie z 2012 roku wygłoszone przez Markusa Schwinga, przewodniczącego Goethegesellschaft w Kolonii, por. <http://www.goethesellschaft-koeln.de/downloads/festv.pdf> [dostęp: 10.01.2018], w którym pokazane są relacje między muzykiem i poetą.

75 K.I. Gałczyński, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 427.

76 K. Korpanty, *Jan Sebastian Bach i retoryka. Analiza muzyczno-retoryczna kantaty „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem” BWV 159*, „Młoda Muzykologia” 2008, s. 36–61; także: (http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/mloda_muzykologia/2008/MM_2008_KKorpanty1.pdf [dostęp: 1.09.2015]; G.J. Buelow, *Rhetoric and music* [w:] *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 21, ed. S. Sadie, London 2001, s. 260–275; U. Golomb, *Expression and meaning in Bach performance and reception. An examination of the B minor Mass of Record*, Cambridge 2004, s. 52–83, <http://uri-golomb.com/files/golomburi.pdf> [dostęp: 1.09.2015].

I to stanowi punkt wyjścia niniejszych uwag o wierszu Gałczyńskiego. Wiersz powstał w roku 1950, równoległe między innymi z jednym z największych dzieł i poety, i literatury wieku XX, a mianowicie poematu *Niobe*. Został on zatem napisany w najgorszym momencie dla tworzenia tego typu utworów, które jako temat miały sztukę; co więcej – które pokazywały tejsze sztuki głębsze, bo boskie, źródła⁷⁷. Jak wiadomo, wiersz ten powstawał z dużym wysiłkiem⁷⁸. Analiza wszystkich zmian pozwala sformułować dwa sądy: po pierwsze, dobrze się stało, iż wersje te zostały zarzucone; po drugie, po raz kolejny dobitnie można się przekonać, jak żmudny i w gruncie rzeczy absolutnie tajemniczy jest proces twórczy. I ile kosztuje artystę. Spokojnie można postawić tezę, iż ostateczna potoczność i prostota tekstu poetyckiego z reguły jest okupiona ciężką i absolutnie przez czytelnika niedostrzeganą pracą – na co zresztą zwracał już uwagę Horacy, jeden z ukochanych poetów Gałczyńskiego⁷⁹.

* * *

Czas na wskazanie nawiązań i intertekstualnych związków wiersza, a więc sięgnijmy do hermeneutyki, ale w Arystotelesowskim rozumieniu. Chodzi o taki typ odwołań, które muszą być zrozumiane i dostrzeżone przez odbiorcę.

Wskażę jedynie kilka związków z kantatami Bacha, szczególnie z tymi, których echo możemy w wierszu Gałczyńskiego usłyszeć. Wręcz cytatem z jednej z kantat jest wers trzynasty: „O, wesołe jest serce moje!” (*Erfreut euch, ihr Herzen*, BMV 66) lub trafniej (*Ich bin in mir vergnügt*, BMV 204); do tej ostatniej słowa napisał Christian Friedrich Hunold (1680–1721). Warto zwrócić uwagę, iż właśnie w tej kantacie trzecia aria zaczyna się od słów: *Meine Seele sei vergnügt* (niech ma dusza będzie radosna), a kończy ją kolejna aria, której incipit jest, moim zdaniem,

77 J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego...*, s. 95, 186, 270; A. Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 350–351.

78 K.I. Gałczyński, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha. Szkice do wiersza Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, Warszawa 1985; L.J. Kern, *Pogaduszki*, Kraków 2002, s. 84–85; J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego...*, s. 153; A. Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 351.

79 Ponieważ kwestie formalne już omawiałem, pomijam je jako oczywiste. Por. J.Z. Lichański, *Filologia – filozofia – retoryka...*, s. 127–143.

znaczący: *Himmlische Vergnüsamkeit* (Niebieska przyjemności)⁸⁰. To może być zbyt daleko idące skojarzenie, ale niewykluczone, iż ta kantata legła u podstaw wiersza Gałczyńskiego⁸¹.

Scena, która jest jakże ważna w wierszu – przyjęcie w domu Bachów – opisana w wersie czterdziestym siódmym i następnych może być aluzją do obrazu nieznanego malarza z XVIII wieku, który przedstawia uczestników zjazdu rodziny Bachów śpiewających quodlibety⁸². Obraz, na który wskazuję, jest o tyle ważny, iż pokazuje i „ciemne jak noc portrety”, i sugeruje istnienie w tymże domu galerii, po których błądził kompozytor. I wreszcie kwestia ostatnia: oto właśnie wspomniana scena przyjęcia w domu Bachów – wers czterdziesty siódmy i następne – to aluzja także do trójjedynnej chorei. Łączy ona muzykę, taniec i słowo w jedną, nierozdzieloną całość. Tak jest i w analizowanym wierszu, w którym – podobnie jak w poemacie *Niobe* oraz wielu innych utworach Gałczyńskiego – musimy te splecione ze sobą trzy elementy poczuć. Pani Muzyka to zarazem Terpsychora, Polihymnia bardziej niż Melpomene, Erato bardziej niż Euterpe – w jedną postać ujęte.

Pytania o realia – w stosunku do tego wiersza – mają szczególne znaczenie. Niektórzy z badaczy sugerują, iż „[...] zamknięta przestrzeń domu Bacha jest modelem świata i nieba”⁸³. Zapewne jest w tym nieco racji, lecz uderza w utworze przede wszystkim nie zamknięcie przestrzeni, a właśnie otwarcie jej na „wiosenne gwiazdziste niebo”. Potwierdza to rytmika, która nasuwa myśl o toccatach bądź preludiach i fugach, w których linia melodyczna, acz podporządkowana klasycznym

⁸⁰ Por. P. Kowalski, *Kantata „Ich bin in mir vergnügt” (BWV 204) wg Wolfganga Marxa*, <https://groups.yahoo.com/neo/groups/BRLPolska/conversations/messages/2209> [dostęp: 3.II.2015].

⁸¹ Wiązać to można także z opinią Juliana Minchama, który zwraca uwagę, iż ta właśnie kantata jest jakby osobistym wyznaniem kompozytora, który poszukuje ukojenia i wewnętrznego spokoju „exploring notions of personal demeanour, attitudes and the search for spiritual solace and inner peace” (odkrywa znaczenie osobistego zachowania, postaw i poszukiwana duchowego ukojenia oraz wewnętrznego spokoju). Por. J. Mincham, *Chapter 102 BWV 204 Ich bin mir vergnügt*, <http://www.bach-cantatas.com/BWV204.htm> [dostęp: 3.II.2015].

⁸² *Jan Sebastian Bach. Almanach...*, s. 72–73.

⁸³ M. Zadencka, „Z Panią Muzyką błądzić przez pokoje” – muzyka i przestrzeń w twórczości K.I. Gałczyńskiego [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. I, red. A. Kulawik, S.J. Ossowski, Kraków 2005, s. 109.

regułom kontrapunktu, rozwija się jak w późniejszych utworach romantyków, a jednak zawsze prowadzi najczęściej do wspomianej już kadencji wielkiej doskonałej.

Jednakże sądzę, iż między innymi opisany dom Jana Sebastiana, acz robi wrażenie nieco fantastycznego, jest w pełni realny:

Tak. Spójrzcie. To jest moje mieszkanie.
Też wspomnienie po Janie Sebastianie⁸⁴.

Ponieważ – jak wiadomo – oryginalnego domu Bacha w Lipsku już nie ma – poeta odtworzył go ze sztychów, z dawnych rycin przedstawiających Lipsk w XVIII wieku, wreszcie – z portretów zbiorowych rodziny Bachów. To nie żaden „model świata” ani żadna „przestrzeń zamknięta”. To autentyczny dom otwarty na świat, ba!, na wszechświat! I wciąż istniejący – w wyobraźni i wspomnieniach... Czyli w wybrzmiewającej, po ostatnim akordzie, muzyce.

W kontekście pytań o retorykę warto zatrzymać się przy problemie, czy w wypadku analizowanego wiersza mamy do czynienia z monologiem, czy z dialogiem? Otóż nie ulega wątpliwości, iż jest to dialog, a jedną z rozmówczyń jest „Pani Muzyka”:

Cóż to za rozkosz błądzić przez pokoje
z Panią Muzyką we dwoje!

Kwestia, czy Pani Muzyka odpowiada, czy milczy, nie ma znaczenia; pojawiają się zresztą także i inne głosy:

To śmieszne, że niektórzy nazwali mnie mistrzem,
mówią, że w mych kantatach zamknąłem niebiosą.
Szkoda, że tu nie wszyscy znacie mego kosa,
ach, jakże ten kos śpiewa, jakże ten ptak gwizdże,
jemu wiele zawdzięczam. No i wielkim chmurom.
I wielkim rzekom. I piersiom twoim, Naturo [wyróżnienia – J.Z.L.].

Wyróżnione fragmenty, choć są to tylko *de facto* asercje, są też przecież zacytowaniem innych głosów: jakichś „niektórych”, jakichś, którzy „mówią”, oraz bezpośrednim zwrotem do... chmur, rzek oraz Natury. Ale – konstrukcja wypowiedzi jest następująca:

⁸⁴ K.I. Gałczyński, *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 426.

[1] [Ja] „wiele zawdzięczam chmurom, rzekom i twoim piersiom, Naturo”.

Takie postrzeżenie natury jest dość oczywiste dla każdego artysty; trudno jednak orzec, czy jest to siła wyobraźni, *resp.* fantazji, czy po prostu, sięgająca antyku, tradycja postrzegania świata jako pewnej całości⁸⁵.

O dialogowości świadczy zresztą i następny fragment, w którym Bach zwraca się do bezpośrednio do nas:

[2] „Spójrzcie na te...” (zwrot powtórzony sześciokrotnie!).

A zatem można powiedzieć, iż mamy klasyczną sytuację retoryczną – mówcę, wygłaszany przez niego tekst oraz dość złożone audytorium. Lecz, jak przypomina Lloyd Bitzer, sytuacja retoryczna

jest to zbiór osób, wydarzeń, obiektów i relacji przedstawiający rzeczywistość lub potencjalną sytuację krytyczną, która może być całkowicie lub częściowo rozwiązana, jeśli dyskurs, który zaproponujemy w tej sytuacji, pomoże ograniczyć nasze decyzje lub działania, aby doprowadzić do znacznej modyfikacji sytuacji krytycznej.⁸⁶

Można jednak słusznie zapytać, jaką to krytyczną sytuację przedstawia poeta w wierszu?! To moment, w którym coś postrzegamy i w którym zachodzi konkretna sytuacja. Na to pytanie mamy jednoznaczny odpowiedź już w tytule, ale i w tekście wiersza: jest to *Wielkanoc*, którą postrzega poeta jako *kairos* – moment o wielkim znaczeniu dla każdego wierzącego chrześcijanina.

W zakończeniu wiersza wskazuje na związek z porządkiem świata: porządkiem fizycznym i, jak się domyślamy, metafizycznym. Najpełniej świadczy o tym wiersza Jana Sebastiana Bacha o fajce⁸⁷:

⁸⁵ E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1: *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych; Uwagi powszechne nad językiem, sztuka pisania i postaciami mowy*, oprac. J. Zawadzki, Wilno 1824, I. 1–46 i nn.

⁸⁶ „A complex of persons, events, objects, and relations presenting an actual or potential exigence which can be completely or partially removed if discourse, introduced into the situation, can so constrain human decision or action as to bring about the significant modification of the exigence”. L. Bitzer, *The rhetorical situation*, „Philosophy & Rhetoric” 1968, № 1, s. 3, tłum. J.Z.L.

⁸⁷ J.G. Hendron, *Bach and the Harmonia Mundi*, s. 1, https://johnghendron.files.wordpress.com/2011/05/bach_harmoniamundi.pdf [dostęp: 1.09.2015].

[...] Jeśli taki ból sprawił żar fajki,
 O ileż ciężej będzie w ogniu piekła [...]
 Ćmiąc fajkę oddają się owocnej medytacji,
 I tak, mrużąc z zadowoleniem,
 Na ładzie, na morzu, w domu, na obczyźnie,
 Palę swą fajkę i chwałę Boga⁸⁸.

I znów w tym obrazie powraca wizja, jaką już znamy z poprzednich wierszy; ten dom to *locus amoenus* – mimo gwaru, hałasu, muzyki. Bo sprawuje nad nim opiekę „gwiazdziste Niebo”, czyli widomy znak boskiej harmonii. Ale to także coś więcej: to jednoznaczny wybór *bios ethikos*; to opowiedzenie się za kantowskim rygorystycznym moralnym, to akceptacja porządku, jaki dali nam bogowie (Bóg). Dlatego, jak sądzę, poeta w pełni podzielał Bachowska postawę: „palę swą fajkę i chwałę Boga”.

Rację ma Krzysztof Lipka, który w cytowanym artykule powiada:

Przytoczoną przed chwilą wypowiedź Goethego warto zestawić z fragmentem najpiękniejszego bodaj poematu poświęconego muzyce Bacha w literaturze polskiej, który mówi właśnie o dziele pasyjnym; to oczywiście *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Bardziej tutaj przydatny wydaje mi się jednak jeden z ustępów próbnych tego dzieła, który w sumie nie wszedł w ostateczną wersję wiersza: „I wychodzi mistrz. Po błękitnych od księżycy kamykach / sunie jak mądra muzyka. I wraca niebawem rozłożysty jak drzewo, / i staje przed doktorem i krzyczy: / Ja widziałem, wie pan co? Czy pan słyszy? / Ja widziałem rzecz niesłychaną, / równą chyba tylko moim organom. / Ja widziałem gwiazdziste niebo”. Ten fragment Gałczyńskiego, w jakże innej utrzymanej poetyce, pozbawiony emfazy Goethego, wyraża przeciwieństwo myśli pokrewną. Weimarski klasyk porównał muzykę Bacha do wiekuistej harmonii w piersi Stwórcy, Gałczyński dostrzega bliskość harmonii niebieskiej i organów Bacha [wyróżnienie – J.Z.L.]. Według naszego poety ową nieprawdopodobną krystaliczność gwiazdzistego nieba może tylko oddać na królewskim instrumencie królewski organista, a raczej: król organistów, król muzyki – Jan Sebastian Bach⁸⁹.

I w tę harmonię⁹⁰ wpisał się też Gałczyński swą poezją, poezją, która stała się jej wyrazem.

⁸⁸ *Soft ich meine Tabakspfeife*, BMV 15a; J. Hammerschlag, *Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte...*, Budapest 1955, s. 53–54; J.G. Hendron, *Bach and the Harmonia Mundi...*, s. 1.

⁸⁹ K. Lipka, *Szafarz światła...*

⁹⁰ Czy raczej Harmonię? Por. uwagę na s. 371 tego tekstu.

*Za duży wiatr na moją welnę...,
czyli wokół innych tekstów*⁹¹

Spośród innych tekstów najważniejszy wydaje mi się ten, wokół którego narosło tyle nieporozumień. Chodzi oczywiście o *Serwus, Madonna*. Tu konieczne jest przywołanie komentarza Marty Wyki⁹². Zwraca ona uwagę, iż wiersz posiada dwie wersje: jedna to wiersz miłosny, druga – wiersz na poły religijny. Problem, jaki stawia badaczka, dotyczy kwestii, czy wiersz jest „bluźnierczy”, czy raczej, na modłę Villona, stanowi wyraz szacunku, choć w postaci na poły żartobliwej? Dodałbym do tego sugestię, iż można go wreszcie czytać także jako bardzo swoisty przejaw franciszkanizmu. Ten ostatni trop może być o tyle ryzykowny, że w zasadzie Gałczyńskiego w tej tradycji raczej badacze czy krytycy nie umieszczają⁹³.

Wróćmy zatem do wiersza. Dlaczego uważam, iż – niezależnie od wersji – można tekst czytać kodem religijnym? Zacznę od przypomnienia, że słówko „serwus” znaczy sługa. A zatem – „serwus, madonna”, to „sługa, madonno”. I w zasadzie uwaga ta zamyka problem; dlaczego? Bo tekst powstał w czasach, gdy ten zwrot, acz mógł być użyty kolokwialnie, to jednak dla każdego użytkownika był wyrazem szacunku, z jakim zwracamy się do naszego rozmówcy⁹⁴.

Zatem wiersz jest swoistym powitaniem Madonny. Zwracam uwagę, że z kwiatami i wieńcem. Przypominam też, iż kaczeniec wyraża żal, że osoby, do której się zwracam, nie ma przy mnie. Zarazem „kaczeniec, // kwiaty mego dzieciństwa” oznaczają tęsknotę za minionym, zapewne szczęśliwym, czasem.

I dlatego w innej też perspektywie spojrzeć trzeba na *Rozmowę z Diabłem z Notre Dame* czy *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*.

⁹¹ Można wskazać jeszcze takie wiersze, jak między innymi: *Modlitwa do Anioła Stróża*, *Ulica szarlatanów*, *Kryzys w branży szarlatanów*, *Ballada ślubna II*, *Ciężki wieczór*, *Buty szewca Szymona*, *Serwus Madonna*, *Na przedwiośniu*, *Pieśń o fladze*, *Okulary Staszka*, *Ballada o samotnej pompie*.

⁹² M. Wyka, przypis do wiersza *Serwus Madonna* [w:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji...*, s. 80.

⁹³ I. Maciejewska, *Franciszkanizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 302–307.

⁹⁴ M. Arct, *Ilustrowany słownik języka polskiego*, t. 1–3, Warszawa 1916, t. 2, s. 662.

Oba wiersze to dramatyczny wyraz wątpliwości, swoistej „ciemnej nocy”, jaką przeżywa każdy wierzący. Stąd w *Rozmowie...* pojawia się Heraklit i jego „noc”, czyli peryfrazą Boga⁹⁵. Ale – jak wiadomo – dla Heraklita istotą świata jest zmienność, a zarazem *coincidentia oppositorum*, czyli zbieżność przeciwieństw⁹⁶.

O wiele bardziej dramatyczne są *Notatki*. To zapis autentycznych rozterek kogoś, kto wierzy, ale mówi – „za duży wiatr na moją wełnę”⁹⁷. Poeta spowiada się przed Chrystusem, a z nim iluż z nas!, z bezsilności, która nas ogarnia, gdy patrzymy na otaczającą nas sodomę i gomorę. Ale mimo naszego strachu słyszymy „za oknem galilejską fletnię”; i dlatego prosimy:

A kiedy minie Twoja burza,
czy przyjmiesz do Twych rajów tchórza?

Gałczyński podsumowuje nie tylko swoje „rekolekcje”, określa bowiem w *Notatkach* problemy, które postawili po 1945 roku tacy filozofowie, jak między innymi Theodor Adorno, Hannah Arendt, Karl Jaspers czy w wiele lat później Karol Wojtyła. Ale w postawie poety jedno pozostaje, mimo wątpliwości i „tchórzostwa”, niezmiennie: wiara w Boga, i to Boga miłosiernego. Skąd ta wiara? Z tekstu, którego bardzo długo nie znaleźliśmy, ale gdy pojawił się drukiem, musiał dla wielu być ogromną

⁹⁵ Por. Heraklit, *o naturze*, B67, cyt. za: A. Przybyśławski, *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk 2004, różne strony.

⁹⁶ A. Przybyśławski, *Coincidentia oppositorum...* Koncepcję tę mógł poznać Gałczyński bezpośrednio w trakcie lektury fragmentów Heraklita bądź odpowiedniego hasła w *Realencyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft*, a także na wykładach Tadeusza Zielińskiego.

⁹⁷ Pozwalam sobie przypomnieć, iż dopiero w *Niobe* poeta nabierze „odwagi” (słowa te padają między innymi w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 188). Opisana sytuacja przypomina tę, o której mówi Immanuel Kant w studium *Religia w obrębie samego rozumu*, a która dotyczy wolności; tę może władza zawsze „zdusić” nieco wedle „reguły”, którą opisał już w *Satyrach* Juwenalis: „Phalaris licet imperet ut sis // Falsus, et admoto dictet periuria tauro” (Phalaris każe, żebyś był kłamcą [i czyni krzywoprzysięzcą, oraz poucza], jak wychowywać twego byka; por. Juwenal, *Satyra*, 8,80–81; parafrazując za Philipem Sidneyem). Por. I. Kant, *Religia w obrębie samego rozumu*, tłum., wstęp, oprac. A. Bobko, Kraków 1993, s. 73–74 (gdzie przekład nie jest do końca zrozumiały).

niespodzianką Mam na myśli *Notatnik: spisany w dniach 18 sierpnia – 18 listopada 1941 r. w Altengrabow*⁹⁸.

Notatnik...

Tekst ten to jedyna wypowiedź Gałczyńskiego, w której odwołania do Boga, a raczej do Matki Boskiej, są oczywiste i nie podlegają kwestionowaniu. Zgoda – mogą one wynikać z ekstremalnej sytuacji, w jakiej znalazł się poeta: wcale nie było oczywiste, iż żywy opuści stalag czy później oflag. Znamienne jest zakończenie, w którym czytamy: „W czasach potopu, pod grozą moralnej śmierci, trzeba trzymać głowę na wodą. Amen”⁹⁹.

Teraz łatwiej zrozumieć pesymizm *Notatek*... Po wyzwoleniu poeta uświadomił sobie, że koszmar, w jakim żył, w pewnym sensie nie skończył się, tylko się zmienił. Stąd też, w stosunku do *Notatnika*..., który mimo wszystko tchnie optymizmem, oba przytoczone wiersze już tego optymizmu są pozbawione. Bóg, jak był w centrum uwagi poety, tak i pozostaje, ale w życiu praktycznym zwycięża „Trwoga & Żołądek”.

Ale uważna lektura *Notatnika*... podsuwa dziwne spostrzeżenia; oto niespodziewanie natykamy się na następujący *passus*: „Znowu dzień poświęcony Gołębiej Bogini, tak jakby matce Boskiej. Ale – choć Matka Boska to jedno, a Venus to drugie, czczę Jedną i Drugą”¹⁰⁰.

Nie powinniśmy zatem dziwić się, że Niobe została utożsamiona z Matką Boską Bolesną, że Madonna pisana jest małą literą, że poeta swobodnie miesza grecką religię z chrześcijaństwem (to ostatnie to zapewne „zasługa” lektury Tadeusza Zielińskiego). Jednego jednak nigdy nie gubi – powtarza za Herodotem i Homerem *theoi aien eontos* – bogowie, którzy są zawsze. Że ich obraz jest zawsze – poza figurą Niobe – zatarty? Cóż – może za Maksymosem z Tyru powtarza również, iż „nie powinniśmy stawiać posągów”¹⁰¹. Może wystarczy tylko

⁹⁸ K.I. Gałczyński, *Notatnik: spisany w dniach 18 sierpnia – 18 listopada 1941 r. w Altengrabow*, oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 2009.

⁹⁹ Tamże, s. 396.

¹⁰⁰ Tamże, s. 268–269.

¹⁰¹ Za: J.Z. Lichański, *Filologia – filozofia – retoryka*..., s. 58–59.

nasza wiara? I z tym pytaniem poeta nas zostawia, bo to my musimy znaleźć odpowiedź.

Z *Notatnikiem*... wiązać można i trzeba także wiersz *Matka Boska Stalagów*, który jest jedną z możliwych odpowiedzi na powyższe pytanie:

[...] – Matka Boska Stalagów.

Znam wasze wszystkie troski i wszystko, co was zasmuca, [...]

ja troski wasze jak kwiatki splotam w szumiący bukiet

i składam na stopniach tronu mojego Pana – Jezusa¹⁰².

W zacytowanych wersach wyrażone zostało właściwie wszystko i komentarz jest zbędny; powiem tylko, iż jednak nie powinien nas dziwić pesymizm *Notatek z nieudanych rekolekcji*... Poeta zdaje się mówić, że pozostała nam już tylko wiara w miłosierdzie Boże. Bo świat chyba mało zrozumiał z tego, co się stało!¹⁰³ Dlatego to „trzymanie głowy nad wodą” nabiera szczególnego znaczenia; jest to jak Różewicza wezwanie, iż „poezja współczesna // to walka o oddech”. I obaj mieli rację – i obaj dali nam świadectwo wiary w czasie marnym.

Zamknięcie

Można zaryzykować tezę, że Gałczyński w swej twórczości, mniej czy bardziej, był wierny zdaniu, które przeczytał u Homera bądź Hezjoda: *theoi aien eontos*. I, jak starałem się pokazać na kilku zaledwie przykładach, postępuje wedle tej zasady – niczego nie udowadniał, niczego ani nikogo nie wychwalał. Operował wyłącznie obrazem oraz tym, co pięknie określił Clive Staples Lewis: „Treści *stricte* religijne często są «ukryte» za zasłoną wszystkich właściwych dla poezji lirycznej licencji i zabiegów formalnych, hiperboli i powiązaniach bazujących bardziej na emocjach niż logice”¹⁰⁴. Religijność jest dla Gałczyńskiego oczywista; to konsekwencja przywołanej greckiej formuły.

¹⁰² K.I. Gałczyński, *Matka Boska Stalagów* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wyb., oprac., M. Wyka, Wrocław 2003, s. 114–115.

¹⁰³ Fragment z *Tusculanae disputationes*, por. przypis 41, nabiera niespodziewanie niezwykłej siły wyrazu!

¹⁰⁴ C.S. Lewis, *Rozważania o psalmach*, tłum. A. Motyka, Kraków 2011, s. 9.

Czy są to obrazy Boga? Jeśli jako przeciwny przykład weźmiemy poezję św. Jana Pawła II, to mamy poważny kłopot. Zarówno odpowiedź „tak”, jak i „nie” jest niepełna; w poezji naszego papieża odpowiedź jest prosta i pozytywna. Gałczyński stwarza kłopot, bowiem jego odpowiedź, acz pozytywna, nasuwa wiele wątpliwości. Czy nie jest to chrześcijaństwo jakoś połączone ze swoistą akceptacją dla religii greckiej? Czy nie jest to tradycja spojrzenia, które mógł przejąć od jednego ze swych mistrzów, Tadeusza Zielińskiego?

Nie sądzę, aby było to ważne pytanie; istotniejsza jest konsekwencja, jaką w poezji autora *Balu u Salomona* bez trudu odnajdziemy. To wierność wskazanej zasadzie – *THEOI AIEN EONTOS* – nawet jeśli nie chcemy uwierzyć w prawdę, jaką głosi Jezus, to przynajmniej uwierzmy naszym przodkom. „Bogowie, którzy są zawsze”, towarzyszyli nam od początków naszej historii na trzeciej planecie dość banalnego Układu Słonecznego. Uwierzmy w to i sięgając do tradycji antycznej choćby tak, jak uczynił to Gałczyński, a przed nim i Goethe, i Nietzsche, uczmy się ostrożności w naszym postępowaniu w tym świecie. Jezus jest miłosierny, ale bogowie antyczni – jak pamiętamy – tacy nie byli. Poezja Gałczyńskiego, acz przywołuje obraz Boga miłosiernego, to przecież – jak choćby w *Niobe* – przypomina, iż przed złem, jakie sami rozpętujemy, ani Bóg, ani bogowie nas nie ochronią.

Bibliografia

- Arct M., *Ilustrowany słownik języka polskiego*, t. 1–3, Warszawa 1916.
 Arno A., *Konstanty Ildelfons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2013.
 Arystoteles, *Poetyka* [w:] *Poetyka. Retoryka*, tłum., oprac., wstęp H. Podbielski, Warszawa 1988.
 Bitzer L., *The Rhetorical Situation*, „Philosophy & Rhetoric” 1968, № 1.
 Błoński J., *Gałczyński: 1945–1953*, Warszawa 1955.
 Broch H., *Mit a dojrzały styl* [w:] tegoż, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska i in., Warszawa 1998.
 Buelow G.J., *Rhetoric and music* [w:] *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 21, ed. S. Sadie, London 2001.
 Bujnicki T., *W Wielkim Księstwie Litewskim i w Wilnie*, Warszawa 2010.
 Cicero, Marcus Tullius, *Tusculanae Disputationes*, [wyd. dowolne].

- Curtius R.E., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum., oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Delille J., *Les jardins*, London 1801.
- Dominas K., *Słów kilka o wariacyjności mitu. Analiza literackich źródeł podania o Niobe* [w:] *O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej*, red. A. Gemra. A. Mazurkiewicz, Łódź 2017.
- Drawicz A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1973.
- Erazm z Rotterdamu, *Trzy rozprawy*, tłum. i oprac. J. Domański, Warszawa 1960.
- Forcellini A., *Lexicon Totius Latinitatis...*, vol. 1–4b, Patvii 1940, http://www.documentacatholicaomnia.eu/25_90_1688-1768-_Forcellini_Aeg.html [dostęp: 18.08.2017].
- Gałczyńska K., *Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Warszawa 2000.
- Gałczyński K.I., *Dzieła*, oprac. zbior., t. 1–5, Warszawa 1979.
- Gałczyński K.I., *Niobe*, Warszawa 1951.
- Gałczyński K.I., *Niobe* [w:] tegoż, *Wiersze*, Warszawa 1956.
- Gałczyński K.I., *Niobe*, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, brudnopis, sygn. 1043.
- Gałczyński K.I., *Niobe*, rkps w posiadaniu spadkobierców prof. Kazimierza Michałowskiego (rkps niekompletny), czystopis.
- Gałczyński K.I., *Notatnik: spisany w dniach 18 sierpnia – 18 listopada 1941 r. w Altengradow*, oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 2009.
- Gałczyński K.I., *Wiersze wybrane*, oprac. M. Wyka, BN 1/189, Wrocław 2003.
- Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, wyd. 4, oprac. M. Wyka, BN 1/189, Wrocław 1974.
- Gałczyński K.I., *Wybór poezji*, wyd. 6, oprac. M. Wyka, BN 1/189, Wrocław 2003.
- Gałczyński K.I., *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha. Szkice do wiersza Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*, Warszawa 1985.
- Gałczyński K.I., *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* [w:] tegoż, *Wiersze*, Warszawa 1956.
- Girardin R.L., *An essay on landscape*, London 1783.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, wyd. 3, Wrocław 1998.
- Golomb U., *Expression and meaning in Bach performance and reception*.

- An examination of the B minor Mass of Record*, Cambridge 2004, <http://uri-golomb.com/files/golomburi.pdf> [dostęp: 1.09.2015].
- Hammerschlag J., *Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte...*, Budapest 1955.
- Horatius Quintus Flaccus, *Dzieła*, t. 1–2, tłum., oprac. S. Gołębiowski, Warszawa 1980.
- Jan Sebastian Bach. *Almanach*, red. Z. Lissa, Warszawa 1951.
- Kahn C.H., *Język i ontologia*, tłum. B. Żukowski, Kęty 2008.
- Kant I., *Religia w obrębie samego rozumu*, tłum., wstęp, oprac. A. Bobko, Kraków 1993.
- Kern L.J., *Pogaduszki*, Kraków 2002.
- Korpanty K., *Jan Sebastian Bach i retoryka. Analiza muzyczno-retoryczna kantaty „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem” BMV 159*, „Młoda Muzykologia” 2008, http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/mloda_muzykologia/2008/MM_2008_KKorpanty1.pdf [dostęp: 1.09.2015].
- Kowalski P., *Kantata „Ich bin in mir vergnügt” (BMV 204) wg Wolfganga Marxa*, <https://groups.yahoo.com/neo/groups/BRLPolska/conversations/messages/2209> [dostęp: 3.11.2015].
- Kulawik A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 1977.
- Lampo H., *Powrót Joachima Stillera (1961)*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1979.
- Lewis C.S., *Rozważania o Psalmach*, tłum. A. Motyka, Kraków 2011.
- Lichański J.Z., *Arkadia koło Nieborowa: homagium dla romantyzmu*, „Rocznik Historii Sztuki” 2009, t. XXXIV.
- Lichański J.Z., *Filologia – filozofia – retoryka: wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej*, Warszawa 2017.
- Lichański J.Z., *Filozofia i literatura: próba określenia wzajemnych związków* [w:] *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Kraków 2018.
- Lichański J.Z., *Konstanty Ildefons Gałczyński–Horacjusz* [w:] *Konstanty Ildefons Gałczyński*, red. J. Okoń, Katowice 2006.
- Lichański J.Z., *Krytyka retoryczna. Wprowadzenie do metody*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, r. 52, z. 1.
- Lichański J.Z., *“Mythopoeia” and “Quenta Silmarillion” by J.R.R. Tolkien – God, faith, freedom, and the Second Coming*, „Aiglos” 2012, special iss. 2.
- Lichański J.Z., *„Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego: „Ty jesteś moja światłość świata”*, Kraków 2015.

- Lichański S., *Prawo do bajki* [w:] tegoż, *Literatura i krytyka*, Warszawa 1956.
- Lichański J.Z., *Retoryka: historia – teoria – praktyka*, t. 1–2, Warszawa 2007.
- Lichański J.Z., *Tadeusz Różewicz „Wiersze”; perspektywa fenomenologiczna* [w:] *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016.
- Lichański J.Z., *The object vs. the subject in literary research and the issues of ethics* [w:] *Charles Taylors’s vision of Modernity. Reconstructions and interpretations*, eds. C. Garbowski, J. Hudzik, J. Kłos, Cambridge 2009.
- Lichański J.Z., *W poszukiwaniu najlepszych form komunikacji, czyli dlaczego wcióż jest nam potrzebna retoryka*, Kraków 2017.
- Lichański J.Z., *Z Bizancjum do Nieborowa, czyli o jednej Europie. „Niobe” – po pięćdziesięciu latach. Liryka i retoryka* [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 2, red. A. Kulawik, S.J. Ossowski, Kraków 2005.
- Lichański J.Z., *Z Bizancjum do Nieborowa, czyli o jednej Europie. „Niobe” – po pięćdziesięciu latach. Liryka i retoryka* [w:] *Mag w cylindrze. O piarstwie K.I. Gałczyńskiego*, red. J. Rohoziński, Warszawa–Pułtusk 2004.
- Lipka K., *Szafarz światła*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 16, http://www2.tygodnik.com.pl/tp/2806/kultura02_print.html [dostęp: 25.08.2015].
- Maciejewska I., *Franciszkanizm – motyw w literaturze* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
- Miciński B., *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 13.
- McKeon R., *Rhetoric: Essays in invention and discovery*, Woodbridge 1987.
- Mincham J., *Chapter 102 BWV 204 Ich bin mir vergnügt*, <http://www.bach-cantatas.com/BWV204.htm> [dostęp: 3.11.2015].
- Nieborów 1945–1970. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1970.
- Ossowski J.S., *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011.
- Parada C., *Muses*, <http://www.maicar.com/GML/MUSES.html> [dostęp: 21.07.2017].
- Pisarkowa K., *Język według Junga*, Kraków 1994.
- Platon, *Eutyfron*, tłum., kom. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Politzer H., *Rzemiosło interpretacji* [w:] tegoż, *Milczenie Syren. Studia*

- z literatury niemieckiej i austriackiej (wybór), tłum. J. Hummel, Warszawa 1973.
- Pozdrowienia dla czarodzieja. *Korespondencja K.I. Gałczyńskiego*, wyb., wstęp, kom. K. Gałczyńska, Warszawa 2005.
- Przybyśławski A., *Coindicentia oppositorum*, Gdańsk 2004.
- Radziwiłłowa H., *Le guide de l'Arcadie*, Berlin 1800.
- Sachs J., *Aristotle: Poetics*, <http://www.iep.utm.edu/aris-poe/#H3> [dostęp: 13.12.2017].
- Sandauer A., *O Gałczyńskim – tym razem... bez taryfy ulgowej* [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969.
- Sarbiewski M.K., *Lyrice. Liryki*, wyd., oprac. M. Korolko, J. Okoń, tłum. T. Karyłowski, Warszawa 1980.
- Słowacki E., *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1: *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych; Uwagi powszechne nad językiem, sztuka pisania i postaciami mowy*, oprac. J. Zawadzki, Wilno 1824.
- Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 1–4, red. E. Korzeniewska, Warszawa 1963–1966.
- Stradecki J., *Konstanty Ildefons Gałczyński. 1905–1953. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1970.
- Szymański W.P., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972.
- The new encyclopedia of poetry and poetics*, eds. A. Preminger, T.V.F. Brogan et al., wyd. 2, New Jersey 1993.
- Urbański P., *Theologia fabulosa: commentationes Sarbievianae*, Szczecin 2000.
- Watelet C.-H., *Essai sur les jardins*, Paris 1974.
- Whatley T., *Observations on modern gardening*, London 1770.
- Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamińska, J. Śpiwak, Warszawa 1961.
- Wyka M., *Gałczyński* [w:] *Literatura polska: przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1984.
- Wyka M., *Wstęp* [do:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, wyd. 6, BN 1/189, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.
- Wypiański S., *Achilleis*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wypianski-achilleis.html> [dostęp: 13.12.2017].
- Zadenccka M., „Z Panią Muzyką błądzić przez pokoje” – muzyka i przestrzeń w twórczości K.I. Gałczyńskiego [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 1, red. A. Kulawik, S.J. Ossowski, Kraków 2005.

Magdalena Amroziewicz

UNIwersYTET Jagielloński

„Czyja podstępna pasja...?”

„Boska” natura w *Kuchni mojej matki* Lucjana Szenwalda

Natura (tak piękna w oczach większości ludzi), ta natura, w łonie której żyjemy od niezliczonych tysiącleci, jest czymś w rodzaju absolutnej brzydoty i moralnej ohydy. Znosimy ją tylko dlatego, że żyje w nas pamięć o naturze pierwszej, która jest boska i prawdziwa. W tej naturze drugiej, jaka nas otacza, wszystko jest niewypowiedzianie złe. Nie ma ani piękna, ani miłości, ani prawdziwej wiary. Nic dobrego nie może przyjść od człowieka, ponieważ człowiek jest tworem natury drugiej.

Oskar Miłosz w liście do Ericha Gegenbacha z 10 sierpnia 1938 roku¹

W 1931 roku² dwudziestodwuletni wówczas Lucjan Szenwald napisał dziwny poemat. Jego bohater oprowadza czytelnika po przepastnej podziemnej

¹ Cytat ten pojawia się w wydrukowanym w „Gazecie Wyborczej” tekście *Oskar Miłosz i jego dzieło* pióra Czesława Miłosza (www.wyborcza.pl/1,75410,1299223.html [dostęp: 21.07.2018]), jak również w *Ziemi Ulro* (Kraków 2000, s. 241). Por. J. Zach, *Poeta przyrodnik. Wizja przeciw oczywistości* [w:] tejsze, *Biologia i teodycea. Homo poeticus Czesława Miłosza*, Kraków 2017, s. 166.

² Początek lat 30. jest, rzecz jasna, zanurzony w bardzo konkretnym kontekście wydarzeń tak historycznych, jak i literackich. W przypadku Szenwalda jest to ciekawe zwłaszcza z uwagi na przeobrażenia myśli marksistowskiej, a także na dojrzewanie polskiego katastrofizmu. Interesujące mogłoby być również zderzenie *Kuchni mojej matki* z twórczością pewnych poetów obcojęzycznych (na przykład Arthura Rimbauda). Osobną sprawą jest rola kontekstu doświadczenia wojennego oraz pytanie, na ile rzeczywiście determinuje on treść dzieła – w jakim stopniu sprawia, iż historia obficie w owo dzieło „przenika”, tudzież nad nim dominuje. Konsekwencją tych rozważań staje się pytanie o stopień zaangażowania oraz świadomości tegoż zaangażowania u konkretnych twórców. Ponadto chronologia twórczości Szenwalda stanowi raczej meandryczny i kapryśny nurt niż linię prostą – oto, mówiąc za Mateuszem Trzeciakiem, „trzynastozgłoskowy komunista”, który w kwestii relacji poetyki do rządzącej poezją myśli (czy też ideologii) kieruje się zasadą wypełniania

krainie, której labiryntowe ścieżki prowadzą do równie przepastnej... kuchni. Przekroczenie każdej kolejnej bramy czy otchłani czyni coraz wyraźniejszym fakt, iż kuchnia ta nie jest niczym innym niż fabryką śmierci.

Za pomocą najrozmaitszych narzędzi (noży, topora, młota, młynka, haków, piły, siekier, wiertarki), maszyn (pneumatycznych i transmisyjnych, a także tartaków, gilotyn i prasy), naczyń (miednic, kubłów, garnków, kotłów) oraz filtrów i pieca unicestwia się tu zarówno rośliny, jak i zwierzęta. Wszystkie operacje dokonywane są na ich żywych i cierpiących ciałach. Skąd się te ciała biorą? Można przypuszczać, iż są one porywane w podziemia zawsze wtedy, gdy w świat „nadmiermy” wkroczy chaos albo kiedy popełniony zostanie w nim jakiś błąd. Naprowadzają na to bardzo subtelne aluzje – na przykład ta dotycząca przyczyny wybuchu podziemnej burzy:

wszystko to podobne jest do jakiejś burzy,
nietutejszym dąbrowom grożącej pogrzebem,
w podziemnych okolicach, pod podziemnym niebem³.

Część *Drugie przejście przez kuchnię* ukazuje zagładę świata roślin:

Korzenie, które z gleby, jak z wielkiej cysterny,
ciągnęły mineralnych soli rzeński napój,
tutaj stają się niczym: – najpierw ciężki topór
obdziera je ze skóry i przekrawa na pół,
potem ołowiany młot przezwycięża opór
tkanek, rozbija naczyń rysunek misterny,
wreszcie młynek przemienia w białą i brunatną
miazgę to, co przed chwilą miało kształt i miano⁴.

Część zatytułowana *Komentarz drugi. O pochodzeniu węgla* mieści w sobie natomiast obraz hekatombi zwierząt:

„starych dzbanów młodym winem”, tworzy poemat o tematyce tak uniwersalnej jak *Kuchnia mojej matki* (M. Trzeciak, *Trzynastozgłoskowy komunista*, „Ha!art” 2013, nr 4, www.ha.art.pl/prezentacje/archiwum-magazynu/3719-trzynastozgloskowy-komunista.html [dostęp: 22.06.2018]). Ponieważ szkic ma przekrojowy charakter, zajmować mnie będzie przede wszystkim figura Matki oraz wynikające z jej przedstawienia konsekwencje dla filozoficznego odczytania dzieła.

3 L. Szenwald, *Kuchnia mojej matki* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, przedm. S. Pollak, Warszawa 1964, s. 43 [wyróżnienie – M.A.].

4 Tamże, s. 44.

Obok czeka błyszczący świeżą stalą tartak,
 w podwójne zęby strojna mosiężna wiertarka.
 Zmielą te zęby konia i warchlaka zmielą,
 odgryzą wielogłowy łeb rodzeństwu cieląt,
 zetrą w proch ich przedśmiertne szlochy i rzężenia,
 poszarpią na sekundy ich ostatnie tchnienia,
 a iżby nie znalazły ciszy poza grobem,
 wydrą z nich serce, płuca, pęcherz i wątrobę⁵.

Zagłada ta oglądana jest oczyma narratora oraz tego, kogo on prowadzi i czyja obecność potwierdzona zostaje przez zwroty podtrzymujące uwagę (na przykład: „A teraz patrz!”). Ich katabatyczna wędrówka, podobnie jak piekielna wyprawa Wergilego i Dantego, znajduje swój finał. Nie w Czyścicu i ostatecznie w Niebie jednak, ale w ponownym wynurzeniu się na powierzchnię ziemi. Czy w poemacie Szenwalda ludzie jako istoty również uczestniczące w cyklu materii (z niej zbudowane) poddani zostaną tym samym prawom, co rośliny i zwierzęta? Czy będą musieli wrócić pod ziemię, by oddać się okrutnej śmierci? W utworze brakuje przecież obrazu ludzkiej rzezi. Brak ten nie musi jednak oznaczać jej nieistnienia, a samo milczenie może być równie dobrze przemilczaniem – sugestią niemożliwych do wysłowienia katuszy.

Oto mechaniczny, uprzemysłowiony, stechniczowany Hades. Warto w tym miejscu przypomnieć *Pytanie o technikę* Martina Heideggera. W eseju tym filozof przestrzega, iż technika, jako środek do osiągania zamierzonych celów, niesie ze sobą nieodłączny kontekst instrumentalności⁶. Od instrumentalności natomiast wydaje się niezwykle blisko do ryzyka uprzedmiotowienia.

Dla umierającej w mękach natury, być może utożsamionej tutaj z materią⁷, tytułowa kuchnia jest równocześnie rzeźnią oraz grobem – i niczym więcej.

⁵ Tamże, s. 47. W ocenzonego wydaniu z 1964 roku fragment ten zmienia swoją lokalizację i znajduje się w części zatytułowanej *Trzecie przejście przez kuchnię* (s. 46).

⁶ Zob. M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. K. Wolicki [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac., tłum. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 225; cyt. za: A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.

⁷ Utożsamienie to jest samo w sobie problematyczne, choćby z uwagi na bogatą tradycję każdego z tych pojęć. Postawienie znaku równości pomiędzy „naturą” a „ma-

Kuchnia mojej matki stawia przed odbiorcą trzy główne problemy. Pierwszy łączy się z pytaniem o porządek świata utworu – o rządzące nim prawa, w których odbija się określony światopogląd poetycki. Drugi dotyczy możliwości przedstawienia tegoż obrazu jako konkretnego momentu, po którym nastąpić może pewna zmiana. Traktować bowiem zaprezentowany stan rzeczy jako statyczny oznacza godzić się z okrucieństwem zakleszczonego cyklu natury, która przeżywa i zatracza swoje istnienia (co znaczące, w poemacie są to istoty żywe!). Kwestia trzecia, na której w tym szkicu chciałabym się skupić najmocniej, łączy się z poszukiwaniem Sprawcy czy też bezimiennej (pierwszej?) przyczyny istnienia i charakteru świata tytułowej *Kuchni*.

Wydawać by się mogło, iż w tak bezdusznym uniwersum wykluczona jest personifikacja pierwszej przyczyny. A jednak Szenwald niejednokrotnie i konsekwentnie pyta o osobę. Czytamy:

Czyja podstępna pasja pod ostrza gilotyn
 oddała ten przepyszny podśloneczny ogród?
 Czyja ręka szperała pod każdym wykrotem,
 sięgała po nasturcje, gwałciła winograd,
 nad trawnikiem rozpięty w najśpiwniejsze linie?
 Kto z iglastej urody obdarł wszystkie pinie?
 Kto konwalie podebrał i śnieżystym snopem
 rzucił w ogromny garnek z tańczącym ukropem?⁸

Wszystkie wykonywane w kuchni prace są na tyle uprzemysłowione, iż nie potrzebują pomocy ludzkich rąk. I rzeczywiście – w kuchni nie ma żywej duszy. We wstępie czytamy:

Idź tędy! Zaprowadzi cię w końcu ta ścieżka
 do przestronnego domu, w którym nikt nie mieszka,
 a jednak światło życia w pokojach się pali!⁹

Obecne w poemacie słowa „kto” oraz „czyja” niekoniecznie muszą, nawet sugerując obecność osobowego Boga, Szatana czy demiurga, zaburzać

terią” to silny gest ustanawiający konkretną ontologię tego świata. Oczywiście trzeba pytać dalej: jaka to materia, jaka natura, co mieści się w definicji jednej, a co w drugiej. Kluczowa i zabezpieczająca przed uproszczeniem jest już jednak sama wątpliwość.

⁸ L. Szenwald, *Kuchnia mojej matki...*, s. 44.

⁹ Tamże, s. 42.

wizję czysto materialnych struktur okrucieństwa, które byłyby dziełem samej natury. W tym miejscu głównym zadaniem interpretatora jest rozpoznanie pracy personifikacji – jej zasięgu oraz poziomów.

Wielki inżynier fabryki może być zatem nie kimś, ale czymś. Mało prawdopodobne, iż miałby to być człowiek, któremu z czysto sadystycznych pobudek zechciało się wziąć na siebie taką władzę – poemat sprowadzałby się wtedy do ekologicznej satyry na ludzkie hiperpanowanie. Tymczasem jeśli szukać tu satyry, to takiej, której tragiczne ostrze wymierzone jest w panowanie jako takie. Człowiek sam w tym morderczym cyklu przemijania podlega niebezpieczeństwu i w żadnym miejscu nie wspomina się nawet ani o jego możliwościach obrony, ani o winie.

Zatem: *Czyja ręka?* Pewną odpowiedź przynosi sam tytuł. Czy jej posiadaczką, podobnie jak całej kuchni, nie jest tytułowa matka? Utożsamienie jej z naturą nie wydaje się zabiegiem zbyt szybkim ani też zbyt prostym; jest raczej intuicyjne. Podążenie za tą intuicją i nadanie jej rangi interpretacji to już jednak bardzo konkretny gest – wybór. Pozornie oczywiste rozpoznanie personifikacji, to znaczy faktu, iż matka nie jest osobą, lecz całą naturą, wprowadza w określony sposób lektury.

Tu uwaga: w rozważaniach nie należy całkowicie pomijać odczytania jeszcze prostsze, to znaczy z celową naiwnością widzącego w matce nie naturę, lecz właśnie zajętą gotowaniem panią domu, żywicielkę. W tym sensie w każdym pomieszczeniu kuchennym, w mikrokosmosie wszystkich naczyń świata dochodzi do krwawej zagłady materii w postaci zarówno roślin, jak i zwierząt. Nie trzeba zwiedzać podziemnej kuchni, by mieć udział w przekleństwach łańcucha pokarmowego.

Powróćmy jednak do podziemi. Jaka to Matka? Jaka natura? Właściwie każde ze słów tytułu, łącznie z zaimkiem dzierżawczym („mojej”), wnosi ważki sens. Słowo „kuchnia” łączy się z procesem przetwarzania materii, który w znaczeniu przenośnym oddaje schopenhauerowski bezwzględny i tragiczny młyn natury. Kuchnia to również sposób gotowania charakterystyczny dla danego narodu, regionu czy osoby – w tym przypadku kuchnia matki jest jej pośrednią, okrutną charakterystyką. Słowo „kuchnia” nazywa także konkretną przestrzeń w domu – w tradycyjnym układzie było to pomieszczenie wydzielone – przestrzeń, w której przygotowuje się, a nierzadko również spożywa potrawy. Podczas przymierzania do wiersza tego znaczenia uwagę zwraca łatwy

do zmetaforyzowania fakt przygotowywania i spożywania potraw; aspektem nowym jest natomiast wyodrębnianie tego miejsca. W istocie bowiem w poemacie Szenwalda kuchnia jest wydzielona w sposób możliwie najbardziej radykalny – jej „pomieszczeniem” są podziemia. Ostatnie wreszcie ze znaczeń słowa odnosi się do urządzenia, kuchenki lub kuchni przenośnej (tu pojawić się musi również polowa). Jest to znaczenie bardzo ważne, odsyła bowiem do sygnalizowanych już aspektów związanych z techniką i z piekielnym uprzemysłowieniem.

Słowo „moja” sygnalizuje identyfikację, a jako że jest epitetem określającym matkę, zdaje również sprawę z pewnej podległości. Jest to podległość pokoleniowa, można by rzec – wypowiadający to słowo musi być zatem dzieckiem, istotą młodszą i zależną. Więź z matką jest jednak w jego przypadku nie źródłem bezpieczeństwa i ukojenia, lecz zagrożeniem. Ta bowiem matka – jako dawczyni życia – jednocześnie je odbiera. W tym zatem przypadku zaimek dzierżawczy nie może oznaczać posiadania; siły wypowiadającego go podmiotu są w stosunku do postaci matki mniej niż znikome.

A sama „matka”? Zgoda na utożsamienie jej z naturą zawęży wprawdzie pole interpretacyjne, ale pozostaje ono wciąż bardzo bogate. Natura, owo ciemne, matczyne łono, z którego wychodzą wszystkie ciała, przedstawia swoje rozmaite oblicza w rozmaitych porządkach. W tragicznej wykładni Martina Heideggera cechy matczynego łona natury są projektowane na samo bycie – otchłanne, potencjalne, wszystkiemu, co istnieje, wrogie i zagrażające, absolutnie kapryśne i woluntarystyczne. Jako ludzie jesteśmy w naturze unieruchomieni, ubezwłasnowolnieni w mitycznej dialektyce *hybris* i *nemesis* (rozumianej jako kara dla każdej jednostki, która próbowałaby przeciwstawić się przeciętności, a zatem również i śmierci). Każdy ruch zmierzający do uwolnienia tylko pogarsza naszą sytuację. Dla Heideggera z ciemnego łona natury nie ma wyjścia innego niż iluzoryczne. Natomiast w dynamicznym, mesjańskim projekcie Theodora Adorna człowiek jest bardziej podmiotowy, a jego wolność prześwieca już przez dobór metafor – ulega nie tylko podróży, ale jakże potrzebnym (dla Heideggera zawsze fałszywym) procesom separacji i emancypacji.

Jak wobec (zarysowanych tu, rzecz jasna, w dużym uproszczeniu) myśli tych dwudziestowiecznych filozofów sytuowałaby się wizja przedstawiona w poemacie Szenwalda? Początkowo odpowiedź wydaje się

oczywista: jest to świat zdecydowanie bliższy tragicznej wizji Heideggera. Znajdziemy w nim zarówno winę tragiczną (*hamartia*), spersonifikowany los (*nemesis*), jak i – przede wszystkim – parę napędzającą bezwzględność cyklu natury – sprawiedliwość jako krążenie wszechrzeczy (*dike*) oraz siłę decydującą o właściwym momencie śmierci (*tanatos*).

Jeśli zatem za istnieniem fabryki, jaką jest kuchnia, stoi system – a tak jest, wszak to królestwo instrumentalizacji, Królestwo Środków – to jest on nie tylko nastawiony na „fabryczne”, bezduszne przetwarzanie materii, lecz również areligijny. Czy epitet ten, podobnie jak epitet „materialistyczny”, musi jednak znaczyć: „antymetafizyczny”? Tutaj należy się zatrzymać – wydaje się bowiem, iż z myśli Szenwalda przebija postulat pewnego wyższego porządku, w którego odgórności można się dopatrywać cech meta-fizycznych, a z a r a z e m konsekwentnie materialistycznych. Metafizyka byłaby tutaj rozumiana jako istnienie odgórnego mechanizmu ukrytych, rządzących materią praw. W takim też znaczeniu meta-fizyczne są rozważania nad głosem, który ustanowił porządek świata Kuchni.

Gdzie jednak w tym wszystkim jest człowiek? Otóż u Szenwalda najciekawsze okazuje się to, co przemilczane. A w *Kuchni mojej matki* milczy się o człowieku. Być może, już sam znak równości pomiędzy oprowadzającym nas po podziemiach głosem a człowiekiem spowodował przedzałożenie, które należy podać w wątpliwość; nie mamy bowiem wystarczająco dużo danych, by w głosie tym rozpoznać istotę ludzką albo zdemaskować jakikolwiek inny byt. Owszem, istota ta przychodzi z ziemi, ma głos, wspomina się też o jej ciele... A jednak w wykrzywiających wszystko cieniach podziemnej kuchni przywołane cechy nie wydają się na tyle wystarczające, by mieć pewność co do jego tożsamości.

Najdobitniejszym chyba dowodem na człowieczeństwo tego głosu jest... posiadanie psa. Tu znów jednak wpadamy w pułapkę hierarchii. Posiadanie psa jednoznacznie określa bowiem człowieka – jako „pana”. Drugą, słabszą już jednak poszlakę jego człowieczeństwa stanowi prowadzenie dialogu z tym, kto jest oprowadzany (konsekwentne użycie zaimka „Ty”). Jednak i tym razem należy zachować ostrożność. Zbyt szybkie utożsamienie głosu postulowanej istoty z żywym człowiekiem (towarzyszem podróży, czytelnikiem) nie znajduje wystarczających przesłanek.

* * *

Na koniec tych rozważań wypada wytłumaczyć się z motta. Oskar Miłosz wprowadza w nim dychotomiczny podział, który może się dziś jawić jako staroświecki. Oto natura pierwsza i natura druga, natura nietknięta i natura skażona, piękna, ale okrutna obok dobrej, ale nieosiągalnej. Ten z ducha gnostycki rozłam musi oczywiście wydarzać się w czasie – a zatem wiąże nas z mitem upadku, z momentem tracenia Raju.

Wobec „absolutnej brzydoty” i „moralnej ohydy” to przecież człowiek – i tylko człowiek – jest istotą podlegającą moralności, to znaczy: wydaje sądy moralne i może być im poddawany. Czy jednak ten człowiek ma moc wprowadzania w naturę moralnego ładu?¹⁰ A może przepaść między ślepą matką a myślącym dzieckiem jest skazana na powiększanie się?

Bibliografia

- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie – rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 2004.
- Bauman Z., *Nowoczesność i zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2012.
- Bielik-Robson A., *Nowa humanistyka: w poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Fromm E., *Miłość, płęć i matriarchat*, tłum. B. Radomska, G. Sowinski, Poznań 2011.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski i in., wyb., oprac. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Miłosz C., *Oskar Miłosz i jego dzieło*, „Wyborcza.pl”, 29 stycznia 2003, www.wyborcza.pl/1,75410,1299223.html [dostęp: 21.07.2018].
- Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
- Nawarecki A., *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002.

¹⁰ Por. A. Bielik-Robson, *Nowa humanistyka: w poszukiwaniu granic*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 146–162.

- Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, oprac. M. Jastrun, objaśn. J. Kamionkova, tłum. A. M-ski (Z. Trzeszczkowska) i in., Wrocław 1965.
- Szenwald L., *Wiersze wybrane*, przedm. S. Pollak, Warszawa 1964.
- Trzeciak M., *Trzynastozgłoskowy komunista*, „Ha!art” 2013, nr 4, www.ha.art.pl/prezentacje/archiwum-magazynu/3719-trzynastozgloskowy-komunista.html [dostęp: 22.06.2018].
- Weil S., *Świadomość nadprzyrodzona (Wybór myśli)*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1965.
- Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*, red. G. Pauszer-Klonowska, Warszawa 1963.
- Zach J., *Biologia i teodycea. Homo poeticus Czesława Miłosza*, Kraków 2017.

Katarzyna Ciemiera

UNIwersytet Jagielloński

Apokalipsa przychodzi po cichu

Sploty relacji pomiędzy muzyką, zagładą i obecnością Boga
w *Trzech zimach* Miłosza

Przedstawiona tu próba analityczno-interpretacyjna ma na celu rozważenie istoty skomplikowanej relacji między podmiotem, światem a abso-
lucem w *Trzech zimach* Czesława Miłosza przez przyjęcie muzycznej
strategii interpretacyjnej¹. W odróżnieniu od klasycznych sposobów jej
wykorzystywania, opierających się wyłącznie na poszukiwaniu „muzycz-
ności” w warstwie dźwiękowej (instrumentacji zgłoskowej i prozodii)
oraz semantycznej tekstu (w opisie muzyki), polega ona na dostrzeżeniu
pewnych „muzycznych” właściwości dzieła literackiego ujawniających
się w akcie jego odbioru (który jest zbliżony do procesu odbioru utworu
muzycznego)². Zdaniem Jana Błońskiego i Czesława Zgorzelskiego ten
specyficzny typ „muzyczności” ujawnia się w takim „zatarciu kształtu
kompozycyjnego” utworu literackiego, które, paradoksalnie, sprawia
wrażenie jakiejś nie do końca określonej „spójności” tekstu³. W *Trzech
zimach* uwidacznia się to w kreacji tajemniczej, nieokreślonej atmosfery,
która spowijając wiersze zarówno kompozycyjnie, jak i znaczeniowo,
maskuje uporządkowaną organizację tomiku. W takim ujęciu muzyczna
strategia interpretacyjna stanowi jeden ze sposobów odkrycia „zagu-
bionej” jedności zbioru poetyckiego.

¹ Por. A. Hejmej, *Trzy muzyczności dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 62–79.

² Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986, s. 16–19, 101–103, 191; S. Langer, *Problems of art*, London 1957, s. 357.

³ J. Błoński, *Ut musica poesis?* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 131–143; C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej* [w:] *Muzyka w literaturze...*, s. 79–101.

Umożliwiła mi ona wyodrębnienie trzech podstawowych porządków świata przedstawionego w wierszach (wymiaru kosmicznego, wymiaru ziemskiego oraz wymiaru osobowego obecnego w kreacji podmiotu). Zasada ich funkcjonowania opiera się na obecności – różnorodnie pojmowanej – ciszy. Najwyraźniej uwidacznia się ona w wymiarze absolutnym, w którym, w zależności od przyjętej perspektywy, stanowi zaprzeczenie (jako cisza utożsamiana z nastaniem nicości) lub potwierdzenie (jako cisza utożsamiana z objawieniem się absolutu) istnienia Boga najpełniej objawiającego się w „cichych” zapowiedziach nadchodzącej apokalipsy. Te symptomatyczne znaki, zwiastujące zbliżającą się zagładę w świecie ludzkim, zostają przyjęte przemilczeniem, które wyraża się w sugestywnej ucieczce człowieka – w jego poddaniu się „otępiającemu” rytmowi ziemskiej muzyki. Z kolei ta niemożność wzajemnego nawiązania łączności dwóch światów odzwierciedla się w kreacji podmiotu, który pełniąc rolę proroka, nie potrafi porozumieć się ani z ludźmi, ani z Bogiem.

Tak opracowana strategia analityczna stanowi jednak kolejny uproszczony model, w którego obrębie bez wątplenia pojawią się niejasności podważające spójność odkrytej koncepcji. Tym samym nietrudno zauważyć, że każda z przyjętych perspektyw potwierdza schemat konstrukcyjny *Trzech zim* oparty na jedności tomu, a także tworzącej jej osnowę tajemniczej aury, uniemożliwiającej dotarcie do istoty tej spójności. Te dwie fundamentalne cechy, które zdaniem Jana Błońskiego i Czesława Zgorzelskiego są wyznacznikami niekonwencjonalnego typu muzyczności⁴, wskazują, że próba interpretacji powinna opierać się nie tylko na analizie wyznaczonych obszarów badawczych, lecz także na poddaniu się wytworzonej atmosferze „mglistości”. Z tej prostej przyczyny analizę wyznaczonego przeze mnie sposobu pojmowania świata lirycznego poprzedzam uwagami o „młodopolskiej muzyczności ujawnionej” na przykładzie szczegółowej interpretacji wiersza *Bramy arsenału*.

4 J. Błoński, *Ut musica poesis?*..., s. 131–143; C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności”*..., s. 79–101.

1. U bram muzyczności

Zrozumienie nastrojowości *Bram arsenалу* może, jak sądzę, stanowić klucz do zrozumienia atmosfery całego tomu. To właśnie w tym wierszu pojawiają się wszystkie konstytutywne cechy konstrukcji *Trzech zim*, a mianowicie najważniejsze motywy budujące nieokreśloną oś kompozycyjną tekstów, wyrazisty oniryzm spowijający przeciwstawione sobie dwa muzyczne światy oraz pozornie regularna wersyfikacja, która jest poddawana nieustannym zmianom tempa. Zagłębianie się w atmosferę wiersza pozwala zauważyć jego ledwie dostrzegalną linię strukturalną, która opiera się na przenikaniu elementów rzeczywistości z elementami wizji sennych⁵.

Wiersz rozpoczyna się od ukazania dynamicznej sytuacji mającej miejsce w parku – na co wskazuje mnogość czasowników nagromadzonych w pierwszej strofie – utrzymanej jednakże w konwencji beznamiętnego opisu. Już pierwsza powierzchowna lektura tej zwrotki pozwala dostrzec ujawniony antagonizm. Ekspresywność przedstawionych wydarzeń zatracą się we wrażeniu ciągłości, nieustannego trwania, które uzyskano przy użyciu czasu przyszłego niedokonanego oraz rozbudowanych zdań współrzędnie złożonych (parataks):

Czułe zwierzęta wierne, milcząc, ze spokojem
obszar parków śledziły, mrużąc lekko szpary
swoich oliwnych oczu. Posągi zbierały
liść kasztanów na głowy i z kamiennym zwojem
praw dawno przeminionych albo śladem miecza
szły, oblepione nowych jesieni wawrzynem
nad wodę, gdzie okręciak papierowy płynął.
Spod ziemi rosło światło, zimny blask przeświecał
przez sierść czujnie leżących zwierząt pręgowaną,
przez piwnice budowli zbryzganych dnia pianą,
i widać było skrzydła drzew lecące w dymie⁶.

(s. 66)

⁵ W.P. Szymański, *Bramy arsenалу* [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 388–389.

⁶ C. Miłosz, *Bramy arsenалу* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 64. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania.

Ich nagromadzenie, które jest jednoznaczne z pozbawieniem ukazanych wydarzeń zależności przyczynowo-skutkowych oraz następstw czasowych, sprawia, że następujące po sobie czynności, osadzone w tym samym czasie i przestrzeni, są względem siebie autonomiczne. To z kolei implikuje, że w mnogości przedstawionych zdarzeń trudno dostrzec moment przeobrażenia rzeczywistości parku.

Wyodrębnienie z tekstu powtarzalnych elementów i powiązanie ich ze sobą na zasadzie asocjacji unaocznia, że tak naprawdę wyliczone czynności składają się na jedną sytuację, wspomnianą już transcendentną przemianę. Liście kasztanów, opadające na głowy posągów (wraz z ich ożywieniem) przemieniają się w „nowy wawrzyn jesieni”, symbol nie tylko zwycięstwa, sławy, ale, w tym przypadku przede wszystkim oczyszczenia fizycznego i duchowego⁷. W nakładającym się na wymiar ziemski planie kosmicznym „zwój kamiennych praw”, będący gwarantem istnienia doczesnego świata, nie ma już znaczenia. Z kolei „czule zwierzęta wierne” w obliczu dokonującej się metamorfozy przyjmują postawę „czujności” pozwalającej im otworzyć się na światło, które w myśl zaproponowanej interpretacji tego fragmentu można utożsamić z boskim ogniem odnowy. Zwierzęta reagują na objawienie się wymiaru absolutnego zgodnie z koncepcją właściwą dla odbioru muzyki sfer, to znaczy przyjmują ją w sposób synestezyjny przez wyciszenie, opanowanie: „zimny blask przeświecał / przez sierść czujnie leżących zwierząt pręgowaną”. Ich postawa umożliwia dostrzeżenie blasku, który ujawnia się w sposób nieoczekiwany: wydobywa się spod ziemi, niosąc chłód.

Dynamizm wewnętrznej przemiany nie znajduje jednak odzwierciedlenia w porządku ziemskim. Skojarzenie milczących zwierząt z ożywionymi posągami pozwala dostrzec, że w rzeczywistości są to te same postaci, lecz ukazane z dwóch różnych perspektyw: kosmicznej i realnej. Z punktu widzenia świata rzeczywistego przeobrażenie jest niedostrzegalne, ponieważ dokonuje się w obrębie artefaktów. Pejzaż zewnętrzny pozostaje więc statyczny.

Na tak zarysowanym tle wyraźnie uwidacznia się płynący papierowy okręciak, pozornie niezwiązany z przedstawioną sytuacją. Konieczność jego zatonięcia symbolizuje jednak nieuchronność wypełnienia się

7 *Wieniec* [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2011, s. 1422.

trwającej zagłady. Zgodnie z reprezentowaną tutaj zasadą przeciwstawiania sobie dwóch porządków w obrębie jednej rzeczywistości ziemski symbol ma swój ekwiwalent w wymiarze kosmicznym. Są nim „skrzydła drzew, lecące w dymie”, które w tożsamej funkcji można odnaleźć także w *Rokach*: „nad rzekami z popiołu tlejące skrzydła”. Znak ten w kulturze wielokrotnie utożsamiano z pojęciem „lotnej (skrzydlatej) duszy”. W polskich wierzeniach ludowych panowało przekonanie, że *psyche* po opuszczeniu ciała przeobraża się w dym, ptaka, motyla, muchę, ćmę – i tak na przykład według ludu Ziemi Dobrzyńskiej dusza w postaci motyla lub muchy czeka przy konaniu na zakończenie uroczystości pogrzebowych⁸. W okolicach Tomaszowa wierzono z kolei, że ćmy „wijące się wokół światła” to dusze pokutujących, a w Krakowie twierdzono, że opuszczająca ciało dusza przeobraża się w latawca – upiora-ptaka latającego pod chmurami⁹. W takim ujęciu przedstawiony symbol w *Trzech zimach* można interpretować jako moment ulatniania się Ducha świata, gwaranta życia ziemskiego. Zarówno motyw „lejących skrzydeł”, jak i „płynącego papierowego okręciku” wskazuje więc na wypełnienie się w najbliższej przyszłości już trwającej apokalipsy.

W przedstawionej perspektywie pierwsza strofa stanowi sugestywną zapowiedź zbliżającej się katastrofy, która w kolejnej zwrotce płynnie przechodzi w pełną dynamizm, profetyczną wizję podmiotu. Z relacji osoby mówiącej wynika, że światło, którego „blask [ledwie – K.C.] przeświecał”, przyjęło postać potężnego płomienia i objawiło się na tle „rozlegającej się muzyki” i „wiecznego ruchu”:

Płomieniu, o płomieniu, muzyki olbrzymie
rozlegają się, wieczny ruch zamąca gaje,
z rękami związanymi, konno, na lawetach
Pod nieruchomym wiatrem, to na niemych fletach
dmący, krążą podróżni, mijając się kołem,
ukazując nawzajem usta mrozem skute,
wykrzywione w wołaniu, albo brwi rozprute
mądrością, albo palce szukające zera
w piersi odartej z wstążek, sznurów i orderów

(s. 66)

⁸ H. Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*, Warszawa 1930, s. 32.

⁹ Tamże, s. 33.

Opis tajemniczych podróźnych, którzy „pod nieruchomym wichrem” dmą „na niemych fletach, mając „usta mrozem skute, wykrzywione w wołaniu”, wskazuje, że przedstawiony kosmiczny chaos ujawnia się wyłącznie w sposób wizualny. Jeśliby przyjąć za słuszny wniosek Wiesława Pawła Szymańskiego, iż przedstawieni jeźdźcy należą do dwóch porządków rzeczywistości¹⁰, to okazałoby się, że w drugiej strofie następuje analogiczne odwrócenie sytuacji w stosunku do strofy pierwszej. Pojawienie się podróźnych „konno, na lawetach” (reprezentujących, według Szymańskiego, w porządku ziemskim pochod żołnierski¹¹) ożywia statyczną rzeczywistość parku. W tym samym czasie podmiot dostrzega nasilające się oznaki zbliżającej się zagłady. W momencie kulminacji katastroficznej atmosfery profetyczne zapowiedzi nagle wy-ciszają się, niemalże nieruchomieją („usta mrozem skute, wykrzywione w wołaniu”). Na pierwszy plan wysuwa się porządek ziemski, co zostaje szczegółowo wyjaśnione w kolejnej strofie, w której następuje drastyczne zerwanie z tonacją katastroficzną. Najpierw jednak „szum burzliwy, huk fali, fortepianów wianie odzywa się z przepaści”, kończąc wizję.

Kolejne wypowiedzenie, będące w całości antykadencyjne, rozpoczyna się jak *interpretatio* przepaści: „Tam, [...]”, które zostaje zastąpione sekwencją pytań o arkadię:

[...] Tam, czy stada brzóz
 dzwonią w drobne obłoczki, czy gromady kóz
 białe brody nurzają w pieszczotliwym dzbanie
 zielonego wąwozu, czy może zastawy
 grają strumieniem dolin pogodnej orawy
 i jadą pełne wozy, wieczór mając z boku,
 a dogasają rżyska, śmiech ludzi, chrzęst kroków?

(s. 66)

To wypełnienie konstruktów zapytaniami kolejno nasilającymi sielankowy nastrój tworzy „otępiający rytm”, w którym zanikają podświadome przecucia zbliżającej się zagłady. Ich całkowite wyeliminowanie okazuje się jednak niemożliwe, co potwierdza katastroficzna wymowa ostatniego wersu: „a dogasają rżyska, śmiech ludzi, chrzęst kroków?”.

¹⁰ W.P. Szymański, *Bramy arsenału...*, s. 388.

¹¹ Tamże.

Zgubny rytm tylko pozornie pozwala zapomnieć o lęku przed apokalipsą. Jego działanie opiera się na nałożeniu zewnętrznej warstwy „utkanej” ze zgubnego czaru słów na „skostniałą” konstrukcję (sekwencję wątpliwości), która nieustannie, samym swoim brzmieniem, zwraca na siebie uwagę. Ponadto przemieszanie dwóch obecnych w tej strofie tonacji zostaje zaakcentowane w jedynym w wierszu, ledwie dostrzegalnym, odstępie od regularnego schematu trzynastozgłoskowca – wyrazistym końcowym akcencie oksytonicznym w wersach: „odzywa się z przepaści. Tam, czy stada brzóz / dzwonią w drobne obłoczki, czy gromady kóz”. W takim ujęciu, chociaż „stada brzóz i kóz” semantycznie należą do arkadyjskiego porządku, to wersyfikacyjnie odpowiadają ciężkiej tonacji muzyki zagłady. Opis sielskiego mitu subtelnie przeniknął więc w strukturę wersyfikacyjną, wypierając podświadome wątpliwości. Jest to, oczywiście, tylko jedna z możliwych interpretacji przyczyny, dla której apokalipsa „przyszła po cichu” w ukazanym fragmencie. Mimo że w przypadku analizowanej sytuacji wydaje się ona jak najbardziej adekwatna, to i tak w jej obrębie ujawnia się znacząca niejasność.

Przedstawiona w drugiej i trzeciej strofie sytuacja liryczna rozgrywa się bowiem „pod nieruchomym wichrem”. Jak już wspominałam, motyw ten w *Trzech zimach* będzie szczególnie często eksponowany. W interpretacjach biblijnych przez wiatr objawia się Duch Święty, z hebrajskiego *ruah*, czyli tchnienie¹². Jak podaje Étienne Dahler, powołując się na przykłady biblijne, „tchnienie z natury rzeczy przybiera postać lekkiego wietrzyku lub łagodnego powiewu, kiedy indziej gwałtownej wichury, która wszystko niszczy”¹³. Tchnienie jest więc „namacalnym znakiem życia”, „oddechem Boga”, wyrazem jego dynamicznej natury¹⁴. Nasuwają się więc wątpliwości: dlaczego wiatr jest nieruchomy i czy aby na pewno cisza absolutna jest wyrazem kosmicznego porządku.

W wierszu *Wieczorem wiatr...* rzeczywiście to ludzie, pochłonięci codziennymi obowiązkami, nie dostrzegają jego obecności:

Wiatr był na ziemi. Dzwoniły jabłonie
owocem złotym, i jarzębiny chrzęst.

¹² É. Dahler, *Duch* [w:] tegoż, *Święta i symbole*, tłum. G. Kania, Warszawa 1999, s. 59–61.

¹³ Tamże, s. 59.

¹⁴ Tamże.

Pchaliśmy pługi, dźwigaliśmy bronie
I twardo śpimy, z łbem zgiętym na pięść

(s. 84)

Z tego powodu sen ogarnia ich w najmniej oczekiwanym momencie. Jego nagłe pojawienie się, wyrażone w czasie teraźniejszym, na tle trwających czynności, sugeruje, że już za życia „przespali” oni moment ich symbolicznej śmierci duchowej. Milczenie wymiaru absolutnego zostaje więc niejako wymuszone przez świat ludzki. Natomiast w wierszu *Ptaki* cisza porządku kosmicznego stanowi sugestywną oznakę ogarniającej wszystko nicości. „Wiatr, swobodny wiatr z dalekich stron” pojawia się, gdy „rok odnowień pianę na piaskach rozbija”, gdy wszystko zostało już przesądzone:

Już rok odnowień pianę na piaskach rozbija,
pragnienie, sen i miłość odtąd nic nie waży,
lekkie ręce, z chmur lekkich altana i schron,
lekkie białe kamienie górzystych cmentarzy,
i wiatr, swobodny wiatr z dalekich stron

(s. 59)

Utwór rozpoczyna się nakreśleniem lekkiej atmosfery niebytu, w którym cała natura, pozbawiona jakiegokolwiek znaczenia, pozostawiona jest samej sobie, a wiatr pozostaje tylko swobodnym wiatrem...

To wrażenie pustki, samotności jest potęgowane w tomiku przez kolejny nieustannie powracający motyw – postać kobiety. W *Bramach arsenału* zostaje ona wprowadzona przez wezwanie podmiotu:

Ogrody lunatyczne, snów głuchych mocarstwa,
z sercem dobrym przyjmijcie tę, która przychodzi
ze świata, gdzie wyrasta wszelka piękność żywa.
Chociażby marna była, zebranego garstka
popiołu, na niedługie jak lot słońca trwanie
weźcie ją, niech miłości nigdy nie przyzywa

(s. 67)

Kobieta, która „przychodzi ze świata, gdzie wyrasta wszelka piękność żywa”, wkracza w rzeczywistość onirycznego ogrodu, co symbolicznie można odczytywać jako podjęcie przez nią próby otwarcia się na sferę metafizyczną. Obcowanie ze świadomością istnienia niezgłębionej

tajemnicy, absolutnego wymiaru napawa ją jednak trwogą, co wyraża w sugestywnym geście przysłonięcia oczu ręką:

W siną dalekość alej, w połyski pochodów
dąży, nie znając głębi zamglonych ogrodów,
młoda kobieta, oczy przesłaniając ręką.
Zwierzęta obracają pyski znad trawników
i brodacze stróż kłusuje na krzywym koniku,
na złotej strzale niosąc ciężką napiętą

(s. 67)

Lęk bohaterki wzmacnia się, ponieważ dążenie do zgłębienia istoty absolutu nie przynosi oczekiwanego rezultatu. „Ogrody lunatyczne” pozostają „głuche” na wszelkie podejmowane próby ich poznania. Kobieta, „stąpając w fałszywej ciszy”, przypomina w swoim dążeniu małą planetę, która nigdy nie zbliży się do słońca:

Żwir pod stopą, w fałszywej stąpającej ciszy,
szeleści, i kłęb włosów kasztanowych spływa
z czoła podniesionego jak mała planeta

(s. 67)

Tożsamy motyw kobiety, porzucającej rozkosze doczesne dla zgłębienia metafizycznej tajemnicy, występuje w utworze *Pieśń*. *Ona* (we wcześniejszych wydaniach również *Anna*) boi się jednak zostać sama, ponieważ, jak powiada, prócz swego ciała nie ma już nic. To uczucie braku wyzwala w niej paniczny strach i chęć pozostania przy ziemi:

[ciało] – ono błyszczy w ciemności, gwiazda ze skrzyżowanymi rękami,
Aż straszno mi patrzeć na siebie. Ziemi,
nie opuszczaj mnie

(s. 63)

Powtarzane w toku wiersza modlitwne frazy błagalne („wyzwól mnie”, „nie opuszczaj mnie”, „Ty Boże, miłościw mnie bądź”) o wyzwolenie z uchwytów ziemskiej pieśni przemieniają się w tragiczne uświadomienie sobie, że

[...] nic nie ma we mnie prócz przestachu,
nic oprócz biegu ciemnych fal.
Ja jestem wiatr, co niknąc w ciemnych wodach dmie,
wiatrem jestem idącym a nie wracającym się,
pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata

(s. 64–65)

Kobieta dostrzega więc, że Bóg nie przejawia się w podmuchu wiatru. Wiatrem może być tylko ona sama, i to w dodatku słabym, bezsilnym, „pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata”, zależnym od ślepego fatum. Ta świadomość sprawia, że kobieta z *Bram arsenatu* ulega brodaczowi stróżowi – Erosowi – wyczekującemu jej z „napiętą cięciwą” („i brodacz stróż kłusuje na krzywym koniku, / na złotej strzale niosąc cięciwę napiętą”), co wyraża się w dokonanym symbolicznym akcie seksualnym: „Srebro sączy się w usta, lęk rumieńce ściera / pierś stężała w dwa sople niespokojnie dyszy”¹⁵.

Jednakże, jak się okazuje, w rzeczywistości onirycznego ogrodu nawet w miłości można być samotnym, co adekwatnie ilustruje sytuacja przedstawiona w *Posągu małżonków*:

[...] Jesteśmy oboje
 Jak dwie w ciemności leżące równiny,
 a dwa czarne brzegi zmarzłego potoku
 w przepaści świata
 (s. 91)

Miłość, która łączy dwoje ludzi, nie może zmierzyć się z przepaścią świata, zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym. Tym samym zanegowany zostaje pogląd o wieczności i trwałości tego uczucia.

Gdzież jesteś, w jakiej mieszkasz dawnej toni,
 miłości, na dno jakich schodzisz wód,
 kiedy już ust ucichłych naszych lód
 płomieniom boskim przystępu nie broni?
 (s. 91)

Nie dość, że miłość nie należy do porządku wieczności, to jest wobec niej w wyraźnej opozycji. Kochankowie, których „ust ucichł lód”, uderzająco przypominają jeźdźców z *Bram arsenatu*, którzy mieli „usta mrozem skute”. Tym razem to jednak świat ludzki nie może przekazać objawionej im przez doświadczenie prawdy.

¹⁵ B. Stelmaszczyk, *Miłosz: autorefleksja jako temat poetyckiego opisu*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 4, s. 172.

Obraz ten dopełnia romantyczne, niemalże conradowskie wezwanie skierowane do Boga w *Hymnie*¹⁶:

Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną.
 Ani rośliny czerpiącej sok z głębokości ziemi,
 ani zwierzęcia, ani człowieka,
 ani wiatru chodzącego pomiędzy chmurami
 (s. 69)

W literaturze przedmiotu zazwyczaj podkreślano, że odbiorcą tej wypowiedzi jest Bóg¹⁷. Jednakże powtarzana wielokrotnie zmysłowa fraza: „Nikogo nie ma między tobą i mną”, nasuwa również, w moim odczuciu, skojarzenie z parą kochanków. Powiązanie ze sobą takich dwóch interpretacji może sugerować, że niemożliwe jest zjednoczenie się z drugim człowiekiem, gdy Bóg nie pragnie tego zjednoczenia ze stworzonym przez siebie światem.

Zatrata w zmysłowej, miłosnej rozkoszy nie przynosi więc upragnionego ukojenia, lecz symboliczną śmierć. W dokonanym, w *Bramach arsenału*, akcie seksualnym następuje ostateczne zerwanie więzi z Bogiem (a właściwie z próbą dotarcia do Jego istoty). W tym pojedynczym zdarzeniu erotycznym podmiot dostrzega ostateczne spełnienie się apokalipsy, czego wyraz stanowi jego kolejna profetyczna zapowiedź:

Suknie spadną zetlałe, krzak włosów zgoreje
 i brzuch goły odsłoni jak koło z mosiądzu,
 uda ruchliwe odtąd marzeniem nie rządzą,
 nagie i czyste dymią jak rude Pompeje
 (s. 67)

W ukazanej wizji zmysłowość, cielesność „stapia” się niejako z aluzjami biblijnymi i symbolami katastroficznymi. Koniec świata następuje przez przemieszanie się ze sobą dwóch porządków, których odróżnienie wydaje się prawie niemożliwe.

To ułatwia odsunięcie, pogrążonej w rytmie codzienności, wizji cichej apokalipsy na dalszy plan:

¹⁶ M. Zaleski, *Hymn* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. R. Górczyńska, P. Kłoczowski, Londyn 1987, s. 75.

¹⁷ Tamże, s. 75–76.

Tocząc żółte obręcze, żaglowe okręty
 naładowane wojskiem blaszanych żołnierzy
 niosąc, szli chłopcy z placów, deszczyk padał świeży
 i śpiewał ptak, a chmurką na dwoje przecięty
 księżyc wschodził powoli. Oczami mokremi
 jeźdźcy patrzyli prosto na zachód. Psów rody
 goniły się na klombach. Nad złotawe schody
 siadali zakochani. Spokój był na ziemi,
 tylko orkiestra, w zmierzchu zanurzona wrota,
 milkła w długiej ulicy i na żywo płotach
 stygły krzaki mimozy kłaniając się nocy

(s. 68)

Opis spokojnej rzeczywistości parku, utrzymany w tonie znanym z pierwszych wersów, kłamrowo zamyka wiersz, tym samym nie dopuszczając do ujawnienia się symptomów nadchodzącej zagłady. Jednakże te, analogicznie jak w pierwszej strofie, ukazują się w dwóch wymiarach rzeczywistości: w porządku symbolicznym, w obrazie krzaku mimozy kłaniającego się nocy¹⁸, oraz realnym, w „dosłownym” obrazie „milknięcia orkiestry”. Innymi słowy, krzak mimozy, podobnie jak „płynący papierowy okręcik”, nie wpisuje się w właściwy wymiar katastroficzny, pozostaje oznaką nadchodzącej zagłady w świecie ludzkim. Z kolei zarówno „lejące skrzydła”, jak i „milknąca orkiestra” należą do rzeczywistości spełniającej się apokalipsy, stanowią jej zapowiedziane poprzedzenie. Zgodnie z biblijnymi objawieniami końca świata przedstawionymi w Starym Testamencie zaprzestanie gry na instrumentach jest równoznaczne z nastaniem Sądu Bożego¹⁹.

¹⁸ *Akacja* [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 23. Warto zwrócić uwagę nie tylko na powszechne znaczenie tego symbolu w kulturze śródziemnomorskiej, ale przede wszystkim na jego ciekawe ujęcie w silnie skonstrastowanym, a równocześnie zmysłowym obrazie przedstawiającym przekwitanie żółtych kwiatów akacji (mimozy) jako kłanianie się nocy.

¹⁹ B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, Kraków 2016, s. 35. Właściwym kontekstem dla analizowanej strofy wydaje się proroctwo Izajasza: „Młode wino w smutku, winnica podupadła, wzdychają wszyscy ludzie wesołego serca. Ustała wesołość bębenków, ucichła wrzawa hulających, umilkł wesoły dźwięk cytr. Nie piją wina wśród pieśni, sycera gorzknije pijakom. Zburzone jest miasto chaosu, dom każdy zamknięty od wejścia. Na ulicach narzekanie na brak wina. Minęła wszelka radość, wesele odeszło z ziemi. Tylko pustka została w mieście i brama rozbita w kawałki” (Iz 24, 7–13). *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie

Taka wizja jest ściśle związana ze specyficznym pojmowaniem muzyki jako przejawu cywilizacji w starożytnych kulturach²⁰. Według wspomnianych już we wstępie koncepcji filozoficznych w trwaniu muzyki ziemskiej wyrażała się ciągłość kultury, tak jak w brzmieniu muzyki sfer skrywała się uporządkowana harmonia natury.

2. W „ogrodzie lunatycznym”

2.1. W rytmie muzyki ziemskiej

W *Trzech zimach* powroty do rzeczywistości pozbawionej tajemnicy wydają się możliwe jedynie przez nieustanne przywracanie ziemskiej muzyki opartej na rytmie codziennych czynności²¹. Stanowi więc ona jeden ze sposobów ucieczki od dokuczliwego poczucia obecności innego wymiaru odczuwanego w świecie ziemskim, przedstawionym w tomie, co najlepiej widać na przykładzie *Pieśni*.

Jak słusznie zauważył Krzysztof Dybciak, jest to utwór, w którym pozornie wyeksponowane zderzenie między światopoglądem chóru a kobiety przemienia się w sytuację tragiczną, zderzenie dwóch równorzędnych racji w obrębie już samego światopoglądu bohaterki²². Przedstawiona tu antyfonalna odmiana pieśni, która powinna stanowić dialog między chórem a solistą, w rzeczywistości przyjmuje formę solilokwium, wypowiedzanego na tle monotonnej „pieśni” chóru. Kobieta pod jej wpływem doznaje skrajnych stanów emocjonalnych: od poczucia pewności do doświadczenia bezsilności wynikającej z powziętej decyzji. Nie potrafi ostatecznie zerwać więzów łączących ją z ziemią, ponieważ, w obliczu samotności, ta nadal pozostaje dla niej „siostrą pogodną”. Wspomnienie gorzkich „miłosnych nocy”, rozczarowań związanych z doznawaniem krótkotrwałych namiętności, paradoksalnie nie utwierdza jej w postanowieniu, lecz uświadamia niemożność jego realizacji,

z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań 1984.

²⁰ B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec...*, s. 14.

²¹ W kulturach śródziemnomorskich, zwłaszcza w Grecji, szczególnie ceniono „muzykę o powtarzanym charakterze” wspierającą pracę. Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii...*, s. 16–18.

²² K. Dybciak, *Pieśń* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach...*, s. 66.

co obrazowo ujawnia się w gwałtownej zmianie intencji modlitwy. Błagalne wezwanie o miłosierdzie, wybaczenie grzechów przemienia się w prośbę o uwolnienie z ziemskich więzów:

Nie chcę Ciebie, nie skusisz mnie. Odpływaj, siostrzo pogodna,
 czuję twój dotyk jeszcze, twój dotyk szyję mnie pali.
 Noce miłosne z tobą gorzkie jak popiół chmur,
 a świt nadchodził po nich w czerwieni, nad jeziorami
 niosły się pierwsze rybitwy i smutek taki, że płakać
 nie mogłam już, tylko leżąc
 liczyć godziny ranka, słuchać zimnego szumu
 wysokich, martwych topoli. Ty, Boże, miłościw mnie bądź.
 Od ust ziemi chciwych odłącz mnie.
 Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie

(s. 63–64)

W ostateczności inkantacja doprowadza ją do bluźnierstwa, do przyznania, że to „ona jest wiatrem”, że prócz niej samej nie ma nikogo na świecie, że jedyne, co posiada, to jej własny strach. Co ciekawe, bohaterka nie ulega czarowi wspomnień, tęsknocie za przeszłością, lecz rytmowi opartemu na sekwencji wyliczeń, który nie narzuca nawet konkretnego nastroju:

Z rzek dawno spłynęły lody, bujne wyrosły liście,
 pługi przeszły po polach, borkują w lasach gołębie,
 górą sarna przebiega, pieśni weselne krzyczy,
 kwiaty wysokie kwitną, parują ciepłe ogrody.
 Dzieci rzucają piłką, tańczą na łąkach po troje,
 kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżycę

(s. 63)

Powtarzalność tej strofy wyznacza wyrazisty rytm określony przez średniówkę, która naprzemiennie występuje po ósmej i siódmej sylabie. Zostaje on przerwany w piątym wersie, w którym (w odniesieniu do wcześniejszego wersu) średniówka nie ulega przesunięciu. Tę drobną zmianę można by zbagatelizować, gdyby nie fakt, że prawdopodobnie to tutaj pojawia się pierwsze „semantyczne odchylenie” w „pieśni” chóru w postaci sugestywnego tańca dzieci „po troje”. W mechanicznym rytmie codzienności ujawnia się dążenie do stworzenia wspólnoty, które okazuje się niemożliwe. Mimo że dzieci, łącząc się w trójki, tworzą symboliczne

jedności, to każda z nich pozostaje odosobniona. Przedstawiona sytuacja wprowadza kolejny, tym razem wyraźnie zaakcentowany, niepasujący do ziemskiego rytmu życia obraz kobiet łowiących księżycę w strumieniu. Naddany wyraz „w strumieniach” należy do dwóch porządków: ziemskiej codzienności – „kobiety bieliznę piorą” i metafizycznej tajemnicy – „i łowią księżycę”. Złowienie księżycy, w odróżnieniu od uprania bielizny, jest niewykonalne w świecie ziemskim. Co więcej, podjęcie próby złowienia księżycy sprawia, że ten staje się jeszcze bardziej nieuchwytny. Zarzucenie wędki powoduje, że wizerunek *luny* rozmywa się w kołyszącej tafli wody. Dążenie do poznania istoty tajemnicy wiąże się więc nie z przybliżaniem, lecz oddalaniem od niej, dlatego pokusa wejścia do „ogrodu lunatycznego” zostaje zagłuszona silnie zrytmizowanym, na wzór pouczenia Duchów z *Dziadów*, nakazem: „Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela / człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda” (s. 63).

Aleksander Fiut w przeciwstawieniu analizowanego „dialogu” chóru z kobietą rozmowie (a właściwie wymianie zdań) podmiotu z samym sobą z *Ptaków* dostrzega konfrontację dwóch przestrzeni: „fizykalnej” (*Pieśń*) i „realno-magicznej” (*Ptaki*)²³. Abstrahując chwilowo od kwestii obecności „realno-magicznego” wymiaru w *Pieśni*, myślę, że w *Trzech zimach* trudno odnaleźć jakąkolwiek przestrzeń, która całkowicie wписыwałaby się w wizję świata realnego lub magicznego. Problem stanowi również porównanie przedstawionych dwóch, pozornie analogicznych, sytuacji komunikacyjnych, które w zależności od przyjętego punktu widzenia wcale nie muszą być tożsame. Według mnie zestawione dialogi reprezentują dwa różne sposoby prowadzenia rozmowy z samym sobą, które można by nazwać pomocniczo nieproszonym oraz podjętym (lub wywołanym) dialogiem. Pierwszy z nich dotyczy sytuacji, kiedy tak jak w przypadku nagle pojawiającego się chóru, myśl pochodzi z zewnątrz, ze sfery podświadomości i w sposób nieuzasadniony, natarczywy nęka osobę. Z kolei dialog wywołany stanowi świadome przypomnienie przeszłości, które może pobudzić do refleksji, tak jak na przykład w *Ptakach*:

Białe dziewczynki ledwo tykały obłoków,
z piekarni powracały, z chlebem przyciśniętym

²³ Por. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 46–47.

do kruchej piersi, w długim otulonej szalu.
 I śpieszyły, kolana podnosząc wysoko,
 i jeszcze tupot westchnął za ulic zakrętem,
 ojcowie już czekali w ogrodach koralu.
 A jeśli ktoś wychodził z otwartego dworu,
 widział Notre Dame kamienną patrzącą jezioru,
 odbitą w czystej głębi nad ryby igraniem.

(s. 60–61)

Dalej! Dalej! Już ciebie żadna nie powstrzyma
 piękność ani zasłona ścieżek nie powlecze

(s. 61)

We fragmencie ukazanego opisu porządek codzienności pojawia się w formie wspomnienia osoby mówiącej, o czym świadczy mnogość przytoczonych szczegółów, ciągnący się rytm charakterystyczny dla mechanizmu sennego lub związanego z nim pamięciowego oraz emocjonalny ton wypowiedzi.

Męski podmiot jest skłócony ze sobą, ponieważ pragnie zerwać z ziemią – „milczącą pięknnością” – o której nie może zapomnieć: „I nienawidzić pora, co kochałeś / i kochać to, co znienawidziłeś”. Z kolei kobieta, chociaż chciałaby odsunąć w niepamięć wspomnienia ziemskich namiętności, nie może tego uczynić, ponieważ te naznaczyły ją grzesznym piętnem. Jej obecność w *Trzech zimach* zawsze wiąże się z ujawnieniem ciemnej, pożądliwej strony miłości, nasyconej erotyzmem, namiętnością, której stała się obiektem²⁴. Sama z siebie reprezentuje jednak inne wartości, co wyraża się przez symboliczne wpisanie jej w „odrealniający kontekst”²⁵. Pozwala to na nią spojrzeć z innej perspektywy, jako na istotę, która dąży do oderwania się od ziemi, poznania istoty świata oraz Absolutu. W ten sposób następuje cicha nobilitacja kobiety, która mimo uprzedmiotowienia jej przez świat zachowała wrażliwość na objawiającą się w nim tajemnicę. Kobiety, w swoim poszukiwaniu

²⁴ Por. B. Stelmaszczyk, *Miłosz: autorefleksja...*, s. 168–169; A. Fiut, *We władzy Erosa [w:] Moment wieczny...*, s. 150–176.

²⁵ Por. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 47. Tego terminu użył Fiut w odniesieniu do „białych dziewczynek, które ledwo tykały obłoków”. Według niego wprowadza on wymiar magiczny w realny opis rzeczywistości. Badacz nie dostrzegł jednak przemieszania dwóch porządków rzeczywistości w *Pieśni*, które, jak już wspominałam, w moim odczuciu przejawia się w zmysłowym obrazie kobiet łowiących księżycę.

metafizyczności, stają się ofiarami aktu seksualnego przywiązującego je do ziemi, z kolei mężczyźni, którym od najmłodszych lat śpiewa się „pieśń fałszywą”, wychwalającą wojenne czyny, zostają bohaterami w wytworzonym świecie iluzji, jak na przykład w wierszu *O młodszym bracie*.

Jego kompozycja „zostaje określona przez frazę, która brzmi nieomal jak inskrypcja sapiencjalna, wyryta na jakimś świętym kamieniu: „O czymże on młodziutki myśleć ma”²⁶. Wyrażenie jej w trybie warunkowym: „O czymże on [...] jeżeli nie o [...]”, powoduje, że skupiona wokół niej strofa pozwala odczytać się tylko w jeden właściwy sposób, tłumaczący zachowanie chłopca:

O czymże on, młodziutki, myśleć ma
jeżeli nie o pędzie schylonych korabli
i o sławie boju powietrznego
nad olszyną, na granicy gór.

(s. 73)

Powtarzany jak mantra warunek wskazuje, że czymś naturalnym powinny być wojenna, czarno-biała rzeczywistość, świat bohaterów i wrogów oraz jednej, ograniczającej perspektywy. W usprawiedliwianiu młodszego brata odzwierciedla się samousprawiedliwianie ludzkości, która już w *Kołysance* „lula nowego bohatera”:

Mój mały – szepczą dziecku w wiosce siwej
od mgły armatniej – mały, bajkę chcesz?
Więc była... rzeka nazwana Stochodem.
W rzece mieszkała taka ryba, leszcz.
A leszcz był płaski jak miesiąc wieczorem,
i pływał sobie, wodne kwiaty jadł,
aż przyszedł ktoś nad wodę i zakrzyczał:
wróć, u-ca-luj jak za dawnych lat.
Zdziwił się leszcz, kto go wołać może
ale dość bajki, śpijże już, mój mały.

(s. 80)

Całkowite uśpienie czujności młodego chłopca nie jest jednak możliwe, ponieważ rzeczywistość, w obrębie trocheiczno-katalektycznego toku

²⁶ R. Przybylski, *O młodszym bracie* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach...*, s. 85.

kołysanki, nie daje o sobie zapomnieć. Pierwszy sygnał jej obecności, demaskujący prawdziwe intencje opowiadania bajki, ujawnia się jeszcze przed jej rozpoczęciem, w postaci podwójnego podporządkowania składniowego wyrażenia: „od mgły armatniej”. W takim ujęciu można je odczytywać następująco: „w wiosce siwej od mgły armatniej” lub „od mgły armatniej – mały, bajkę chcesz?”. Mimo to podmiot decyduje się wyśpiewać kołysankę, w której już na samym początku ujawnia się rozdwojenie między pragnieniem zafalszowania historii a wewnętrznym nakazem opowiedzenia całej prawdy, co symbolicznie wyrażono w przemilczeniu. Jednakże jednostajny, monotony rytm bajki „wciąga” w swoje ramy na krótko pojawiającą się utajoną refleksję. Mimo to opowiadana historia wymyka się spod kontroli w siódmym wersie: „aż przyszedł ktoś nad wodę i zakrzyczał”. Zatarcie średniówki eksponuje krzyk ostatecznie przerywający kołysankę. Próba zapomnienia o przeszłości, która niepokojąco staje się treścią terażniejszości, kończy się niepowodzeniem również w wierszu *O książce*.

W klasycznym jedenastozgłoskowcu, „wierszu dla wprawy” – jak mówił o nim Miłosz – poeta pozornie przedstawia tylko przeszłe doświadczenia wojenne. Jak dostrzegł Włodzimierz Bolecki, wielu badaczy nie zauważyło w tym wierszu nic intrygującego, pozostał on dla nich tylko literacką próbą, opisem bolesnych wspomnień²⁷. Tymczasem czas przeszły „stapia” się w nim z terażniejszym w nieco naiwnym, ironicznym pytaniu: „Gdzież jest miejsce [książko – K.C.] dla ciebie w tym wieku zamętu?”²⁸. Wydawałoby się, że to przeciwstawienie dwóch porządków rzeczywistości: wojennej przeszłości i nieokreślonej terażniejszości powinno być w wierszu wyraźne. Zostaje ono jednak zagubione w tradycyjnym wzorze wersyfikacyjnym. Otępiającym rytmem są więc, w tym przypadku, klasyczne metrum i jego konotacje, które sprawiają, że na wiersz nie można spojrzeć inaczej niż tylko przez dobrze znany schemat. To wskazuje, że w odbiorze utworu reguły klasycystycznego gatunku odegrały pierwszorzędną rolę, ukrywając tym samym jego sens.

Przedstawiony z perspektywy rytmu ziemskiej muzyki świat należy do dziewczynek i chłopców, rozgoryczonych kobiet i oszukanych mężczyzn. Jest to rzeczywistość „fałszywej” pieśni, złudnej nadziei,

²⁷ Tamże, s. 89.

²⁸ W. Bolecki, *O książce* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach...*, s. 90.

a przede wszystkim gotowych ról, utartych schematów i wyćwiczonych wzorców postępowania. Z tego powodu Uczeń (czciiciel ziemi) i Przewodnik (prorok) w *Dialogu* nie mogą się ze sobą porozumieć. Jednakże problem nie tkwi w ich odmienności, lecz wzajemnym zamknięciem się na siebie, które prawdopodobnie wynika z obawy przed dekonstrukcją ich własnego, pozornie uporządkowanego świata. Tę bezsilność wobec tajemnicy rzeczywistości podmiot dosłownie wyraża w *Świtach*:

Dwa razy żyć chciałbym na smutnej planecie,
w miastach samotnych, we wsiach pełnych głodu,
patrzeć na wszelkie zło, na rozpad ciał,
i prawa zbadać, którym był podległy
czas, co nad nami jak wiatr ze świstem wiał.

(s. 77)

2.2. W rytmie ciszy absolutnej

W tym przejmującym wyznaniu podmiot „zadaje sobie” fundamentalne pytanie nękające ludzi od wieków: dlaczego Bóg pozwala na zło w stworzonym przez siebie świecie? Ukazana, a niewyrażona wprost w tej strofie refleksja wyzwala u osoby mówiącej pragnienie zrozumienia praw rządzących chaotycznym biegiem historii oraz odkrycia ukrytej harmonii świata. Jej nieobecność potwierdziłaby, że czas „nad [ludzkością – K.C.] jak wiatr ze świstem wiał”, że Bóg opuścił świat, pozostając nad nim, a nie z nim.

Tę sytuację ukazano obrazowo w pierwszym wersie *Ptaków*: „Już rok odnowień pianę na piaskach rozbija”. Wprowadzenie do tomu następuje przez przedstawienie czasu spełnionej apokalipsy. Jak nietrudno zauważyć, jej nadejście nie objawia ukrytej tajemnicy, nie wyjaśnia istoty świata, lecz wzmaga poczucie bezsensu oraz pustki. Morska piana bezskutecznie próbuje obmyć piaszczystą plażę. Fale rozbijają się jednak o brzeg, pozostawiając ją nienaruszoną. Przedstawiona w symboliczny sposób niemożność zjednoczenia się ze sobą dwóch światów może wynikać nie tylko z oddalenia się człowieka od Absolutu, ale również, z sygnalizowanego, a nigdy głośno niewypowiedzianego w tomie podejrzenia o brak obecności Boga. Znamienne jest, że trudną do przyjęcia, absurdalną prawdę ukazano za pomocą równie absurdalnego, zaprzeczającego prawom natury obrazu rozbijania się fal o piaszczysty brzeg.

W kolejnych wierszach motyw brzegu (związany z poczuciem opuszczenia, obawą przed nadejściem nicości) jest konsekwentnie rozwijany²⁹. W *Posągu małżonków* jego obecność demaskuje iluzoryczność miłości łączącej męża i żonę, która w rzeczywistości nigdy nie istniała, była tylko wyobrażeniem mającym na celu „zagłuszenie” pustki: „Jesteśmy oboje / jak dwie w ciemności leżące równiny / dwa czarne brzegi zmarzłego potoku / w przepaści świata” (s. 91). Brzeg symbolizuje tu sytuację graniczną, w której postawienie jakiegokolwiek kroku grozi upadkiem w przepaść. Z tego powodu kobieta w *Pieśni*, pozostając na brzegu, tkwi w zawieszaniu, które doprowadza w jej myślach do zrodzenia się konfliktu tragicznego. Uświadamia on jej swoją bezsilność w odniesieniu do pustki wymiaru ziemskiego i kosmicznego.

Z kolei analogiczna sytuacja wyzwala u męskiego podmiotu w *Hymnie* poczucie demiurgicznej siły:

Nie mam ani mądrości, ani umiejętności, ani wiary,
ale dostałem siłę, ona rozdziera świat.
Ciężką falą rozbiję się o brzegi jego
I odejdę, powrócę w wiecznych wód obszary
(s. 69)

W pieśni, służącej od zawsze wychwalaniu Boga, podmiot opiewa swoją moc, która może się równać z potęgą demiurga. W przewrotnych słowach: „Nikogo nie ma między Tobą a mną”, które stanowią odniesienie do konwencjonalnych hymnicznych fraz (na przykład z Hymnu św. Anny: „Nikt tak święty jak Pan, / prócz Ciebie nie ma nikogo, / nikt taką skałą jak Bóg nasz”; Sam 2,2), podkreśla on swoją pozycję względem Boga. Traktuje Go jak równorzędnego partnera, z którym pragnie stoczyć intelektualną walkę.

Każda z przedstawionych powyżej sytuacji ukazuje inną postawę przyjętą w obliczu samotności. Zetknięcie się z ciszą u małżonków wyzwala bunt, męczyznę doprowadza do bluźnierstwa, z kolei kobietę do rezygnacji. W takim ujęciu cisza absolutu może być rozumiana dwojako.

²⁹ Motywy wiatru i kobiety, ewokujące atmosferę samotności, zostały już całościowo omówione przy okazji interpretacji *Bram arsenatu*.

Staje się zarówno synonimem nicości, jak i milczenia zagniewanego Boga³⁰ (w wierszu *Ptaki*) na „uczniar marzenia”, który:

Ogniem błyszczyc jak Cyrus, morduje pokrzywy,
przewiązał gałąź wiśni i chce wody żywej
szukać w jeziorze. [...]

(s. 59)

Odnalezienie wody żywej, upragnionego Boga, jest możliwe tylko przez wsłuchanie się w ciszę, co wymaga oderwania się od myśli, pragnień, potrzeb, własnego „ja” na rzecz zjednoczenia się z całym stworzeniem i absolutem.

Przypomnijmy sobie chociażby z *Bram arsenału* „muzyki olbrzymie”, które „rozlegają się”. Owo rozleganie można rozumieć zarówno przestrzennie, jak i dźwiękowo. Cisza staje się czymś więcej niż muzyką, staje się całym światem. Z tego względu nie da się jej usłyszeć, tym bardziej nie można jej zobaczyć ani dotknąć, lecz można ją „poczuć” w jedności wszystkich zmysłów. Odkrycie łączności pomiędzy dwiema sferami odbywa się więc poprzez medytację, pogrążenie się w ciszy, które umożliwia odkrycie utajonego sensu:

Pod rozpalonym słońcem milczenie popiołów.
Dzień mija. Zimne szczęście, sen pusty, noc głucha.
Noc mija. Po kamieniach krok tauryjskich wołów.

(s. 59)

Cytowana powyżej strofa z *Ptaków* jest szczególna nie tylko w obrębie tego wiersza, ale i całego tomu. W moim przekonaniu można by ją nazwać strofą kontemplacyjną ze względu na specyficzną budowę nakazującą zatrzymanie się po każdym wypowiedzeniu. Pomiedzy członami składowymi ani w ich obrębie nie występują żadne związki przyczynowo-skutkowe. Jedynym ich łącznikiem jest cisza, która staje się kluczem do zrozumienia przeciwstawionych sobie obrazów. Eliptyczny, nieokreślony obraz katastrofy zostaje zderzony z obrazem życia „krokiem tauryjskich wołów”, dzień kontrastuje z nocą w ciągłości trwania („mija”), a świat określają skonkretyzowane, synestezyjne oksymorony.

³⁰ O milczeniu zagniewanego Boga traktuje w całości w Starym Testamencie Księga Ezechiela.

Rzeczywistość nie przejawia się jednak w antagonizmach, lecz w przenikaniu tych antagonizmów, w jednym spójnym obrazie, w absolutnej ciszy. By ją usłyszeć, należy najpierw odkryć połączenie między tymi sprzecznościami. W przeciwnym razie rzeczywistość jawi się jak zbiór niespójnych elementów, pozostawionych samym sobie.

Innym sposobem objawiania się ciszy, dostrzegalnym w większości utworów w tomie, jest jej ukazywanie się przez sugestie i aluzje, które implikują poczucie dziwności i tajemnicy w świecie lirycznym, a tym samym obecności innego, nieokreślonego wymiaru. W klarowny sposób ilustruje to upersonifikowany „wysoki dom” w *Świtach*:

Wysoki był dom. W ciemności pełził wielki mur
nad szelest liści u klonów, nad zamęt pośpiesznych nóg.
Wysoki był dom, światłami nad placem wschodził.
Z sykiem cichym wśród pustych przedświtowych godzin
winda parła przez piętra. Kable szeleściły,
kogut krzykiem w organy deszczowych rynien i rur
dął, aż domem biegł dreszcz. [...]

(s. 77)

Jak widać, poeta oddaje głos „wysokiemu domowi”. Ożywione kable szeleszczą, kogut nie pieje, lecz krzyczy, a rynny i rury stają się organami dla deszczu. W ten sposób kosmiczny porządek „wdziera” się w ludzką codzienność. To przenikanie odzwierciedla się nie tylko znaczeniowo, ale i wersyfikacyjnie. „Wymiar absolutny” organizuje porządek rytmiczny strofy przez ósmiozłogłowe, z paroksytonicznym, lub siedmiozłogłowe, z oksytonicznym zakończeniem, sekwencje hemistychów („w ciemności szedł wielki mur”, „nad szelest liści u klonów”, „nad zamęt pośpiesznych nóg”, „deszczowych rynien i rur”)³¹, których wydźwięk zostaje dodatkowo podkreślony przez onomatopeizację i instrumentację złogłową. Pomimo tego cisza nie zostaje usłyszana, ponieważ „chórem zawodzą w podwórzu kamienicy muzykanci”, co sprawia, że apokalipsa przychodzi po cichu.

Spokojnej, cichej, trwającej już zagładzie przeciwstawiają się katastroficzne zapowiedzi podmiotu, które nieustannie powracają w *Trzech zimach* „natrętnym refrenem”³².

³¹ S. Barańczak, *Świt* [w:] C. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach...*, s. 95.

³² A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 103.

2.3. W obrębie narracji podmiotu

Na dwa porządki rzeczywistości nakłada się więc trzeci – świat wizji wykreowany przez podmiot. Nie wiąże się on jednak z żadną z opisanych rzeczywistości. „Muzyka” podmiotu nie dociera ani do Boga, ani do ludzi, pozostaje odosobniona w swojej „biblijnej muzyczności”. Nie ma też zdolności wprowadzania w prawdziwie boski, mistyczny stan ani też fałszywy, ziemski trans. Paradoksalnie przejmuje jednak kontrolę nad samym podmiotem, który sądzi, że nad nią zapanował.

Osoba mówiąca, przyjmując rolę proroka, wpisuje swoje zapowiedzi w biblijny, utarty schemat, „klasyczny rytm”, który odbiera im autentyczność. Stają się one wówczas powielonymi opisami biblijnej apokalipsy, ukazującymi tożsame wydarzenia i składającymi się z tych samych motywów. Podmiot jednak nie dostrzega swojej wtórności, wierzy w kreacyjną moc, która pozwala mu utożsamić się z Bogiem: „Jeżeli jestem żołnierzem, ty jesteś skrzydłem na hełmie”, „Jeżeli jestem rolnikiem, ty rękami moimi pracujesz nad zniszczeniem” (*Hymn*, s. 71), „W miłości leżąc z tobą odgadłem los i bojów przyszłych zło” (***) [*Ty silna noc...*], s. 79). Tymczasem nie otrzymuje on pełni objawienia, ponieważ nie potrafi wsłuchać się w ciszę.

Profetyczny impuls uniemożliwia nie tylko epifaniczne poznanie, ale również porozumienie się ze światem ziemskim. Głoszona przez podmiot wizja końca świata nie przeraża ludzkiej rzeczywistości, ponieważ uderzająco przypomina to, co było już wielokrotnie powtarzane. Wydaje się tak bardzo nierealna i niemożliwa do spełnienia we współczesnym świecie, że nawet sam prorok zaczyna w nią wątpić. To z kolei pozwala na zderzenie profetycznej wizji z porywającą ziemską pieśnią. Podmiot próbuje bronić się przed jej wpływem, lecz pozostawiony sam sobie czuje się bezsilny. Bezskutecznie usiłuje wmówić sobie, że nie dla niego piękność świata:

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

(*Roki*, s. 101)

Dalej, dalej! Już Ciebie żadna nie powstrzyma
piękność, ani zasłona ścieżek nie powlecze.
Już w tobie białym próchnem układa się zima –
myśl o ptakach zgłodniałych, nieczuły człowiecze!

(*Ptaki*, s. 61)

Ziemska pieśń rozkoszy, tak cicha w swojej krzykliwości, uwodzi jednak niepostrzeżenie „wybrańca niebios” z krwi i kości, niepowołanego, lecz samozwańczego profetę. Nieustanne kreowanie wybranej przez siebie roli uniemożliwia mu otwarcie się na Boga i ludzi, a tym samym pośredniczenie pomiędzy dwoma światami. Nie oznacza to jednak, że przyjęcie ustalonej pozy, które w istocie zawsze jest związane z ucieczką w sztuczność, nie wyniknęło z autentycznych pobudek. Niemalże każda z przedstawionych „biblijnych” wizji stanowi trafną interpretację ujawniających się w atmosferze tajemnicy i dziwności zagadkowych symboli i aluzji. Podmiot dostrzega więcej niż przeciętny obserwator, ponieważ obdarzony jest zdolnością analitycznego myślenia i kojarzenia ze sobą nawet bardzo odległych od siebie faktów, która umożliwia mu przepowiedzenie przyszłych losów świata. Świadomość posiadanych przez niego umiejętności skłania go do przyjęcia roli proroka, która najpełniej odzwierciedla jego tożsamość.

W tym miejscu moje refleksje dotyczące podmiotu zbiegają się z fundamentalnymi założeniami na jego temat³³. Jak już wspominałam, wskazują one na obecność kilku osób mówiących, które reprezentowane są w tomiku przez odwołanie się do różnych ról oraz odrębnych sposobów mówienia. Warto jednak zwrócić uwagę, że dostrzegalne w *Trzech zimach* „gry masek”, „polifoniczne” wypowiedzi mogą stanowić również cechę charakterystyczną niejednorodnego, wewnątrznie skłóconego ze sobą podmiotu, za czym przemawia, chociażby, jego rozdwojenie w obrębie poszczególnych wierszy. Przedstawiono je w *Trzech zimach* w formie pośredniej – za pomocą analizowanego już przeze mnie „nieproszonego” i „podjętego” dialogu; oraz w formie bezpośredniej – wyraźnej rozmowy z samym sobą, „ja” z „ty”, na przykład w wierszu *Roki*: „Więc pora, żebyś ty powstał i biegł, / chociaż ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg, / ty widzisz tylko, że ogień świat pali” (s. 101).

To rozróżnienie na dwie skrajne osobowości zostaje wyeksponowane po raz pierwszy w *Ptakach*, w momencie gdy podmiot zadaje sobie pytanie: „Czym jestem, czym ja jestem, czym oni są?”. W powtórzeniu członu „czym jestem” oraz silnym zaakcentowaniu wprowadzonego zamimka osobowego „ja” ujawnia się dążenie osoby mówiącej do ustalenia

³³ Zob. zwłaszcza: A. Fiut, *Gra o tożsamość* [w:] tegoż, *Moment wieczny...*, s. 176–212.

swojej tożsamości, stworzenia autentycznego, niepodważalnego „ja”, które w przestrzeni tekstu przejawia się w wyrazistych zapowiedziach końca świata. Prorok jednakże w dalszym ciągu boryka się z sprzecznościami, które stanowią odpowiedź na pierwszy człon pytania: „czym jestem?”. To wszystko, co nie należy do „ja”, a tworzy osobowość podmiotu, ukazuje się w formie wyrazistych wątpliwości, dręczących motywów i znaków, a przede wszystkim przenikających się wzajemnie ról. Wydaje się więc, że podstawowym problemem podmiotu jest niemożność oderwania się od dręczących go myśli, które stanowią rzeczywisty powód jego „wewnętrznego skłócenia”. Ten absurdalny mechanizm, odzwierciedlający sposób myślenia obsesyjno-kompulsywnego, dotyczy przede wszystkim osób nadwrażliwych, które w sposób nazbyt emocjonalny przeżywają wewnątrz siebie chaotyczną rzeczywistość. Myślę, że do takich jednostek można zaliczyć również osobę mówiącą w *Trzech zimach*, która absorbuje każdy sprzeczny przejaw rzeczywistości. W ten sposób staje się ona niewolnikiem własnego procesu myślowego, który implikuje doznawanie przez nią skrajnych stanów emocjonalnych.

Podleganie im w powiązaniu ze zdolnością analitycznego myślenia, umiejętnością łączenia pozornie nieprzystających do siebie faktów oraz ciągłym poczuciem bycia w zawieszaniu (co eksponuje na przykład omówiony już motyw brzegu) pozwala mi dostrzec tu podmiot neurasteniczny (nerwicowy). W jego kreacji odzwierciedlają się odwieczne troski i niepokoje ludzkości, konflikt tragiczny między pragnieniem życia a pragnieniem absolutu oraz sprzeczna natura wymiaru ziemskiego i kosmicznego.

3. Tragizm podmiotu a tragizm świata. O istocie relacji pomiędzy podmiotem, światem a absolutem

Pytanie o cel „młodopolskiej” kreacji świata lirycznego w *Trzech zimach*, zgodnie z zapowiedzią, powraca więc w całej swojej niejednoznaczności. Jednakże tym razem nie odnosi się już ono tylko do wykreowanej w tomiku tajemniczej, mglistej atmosfery, lecz w sposób szczególny skupia

się na podmiocie, który odbija w sobie sprzeczność i harmonię świata, jego „jedność w wielości”³⁴, a tym samym muzyczną pełnię.

„Muzyczna” strategia interpretacyjna, która umożliwiła mi stworzenie uproszczonego modelu świata lirycznego opartego na trzech podstawowych punktach odniesienia, przyczyniła się jednocześnie do ujawnienia się prawdziwej, nieodgadnionej natury pozornie określonego, „neurastenicznego” podmiotu. Jego rozpaczliwe dążenie do uzyskania własnej, autentycznej tożsamości ukazuje uniwersalną potrzebę uporządkowania chaotycznego świata odczuwaną przez każdego człowieka. W tomiku ujawnia się to za sprawą łatwości przyswajania przez świat/podmiot rytmu ziemskich pieśni oraz przyjmowania gotowych wzorców postępowania.

W świecie lirycznym *Trzech zim* nie ma stanu pośredniego. W myśl ewangelicznej zasady można być tylko gorącym lub tylko zimnym, uczniem świata lub przewodnikiem duchowym (jak w pozornym *Dialogu*), albo kobietą, albo mężczyzną. To z kolei sprawia, że trudno w takiej rzeczywistości o miejsce dla Boga, który sam jest pełen sprzeczności, ponieważ trwa poprzez nieustanne zaprzeczanie samego siebie. W tomiku przejawia się on w „rozlegających się” cichych „muzykach olbrzymich”, zbawczej pieśni katastrofy, androginicznej postaci (jak na przykład w *Hymnie*) czy zwiastunach nicości (w postaci omawianych dręczących motywów). Schematyczny, silnie podzielony świat ziemski uniemożliwia więc odkrycie absolutu, gdyż traktuje go tylko w kategoriach obecności i nieobecności. Ten zaś ujawnia się w obecnej nieobecności – w ciszy, której nie można poznać, ale z którą można obcować.

Co więcej, ukazana rzeczywistość unieruchamia w zamiarze poznania Boga jednostkę, która aby zbliżyć się do metafizycznej tajemnicy, musi przyjąć jedną z konwencjonalnych ról, pozornie jej to umożliwiającą. Podmiot wchodzi więc do „ogrodu lunatycznego” w masce „wybujałego” proroka, która sama w swej istocie jest groteskowa. Jej ironiczny wydźwięk w *Trzech zimach* zostaje jednak „wyciszony”, co sprawia, że absurdalne dążenie człowieka do poznania absolutu zostaje pozbawione wyrazistych znamion absurdalności. W takim ujęciu w tomiku

34 Zob. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie, Szkice estetyczne, Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 13.

pozostaje dostrzegalny jedynie tragizm jednostki nadwrażliwej, która czuje obecność ciszy – dostrzega, że „apokalipsa przychodzi po cichu” – ale nie może się w nią wsłuchać, gdyż udaremnia jej to wizja stereotypowego świata opartego na wyrazistym rytmie. W tragizmie podmiotu odzwierciedla się więc tragizm świata ziemskiego, który polega na niemożności oderwania się od wytworzonych przez niego schematów, uniemożliwiających dojście do tajemnicy metafizycznej.

Bibliografia

- Balbus S., „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*” (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*) [w:] *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Barańczak S., *Język poetycki Czesława Miłosza* [w:] *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Biegeleisen H., *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*, Warszawa 1930.
- Błoński J., *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985.
- Błoński J., *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.
- Błoński J., *Świat jako księga i komentarz* [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
- Błoński J., *Ut musica poesis?* [w:] *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986.
- Dybcia K., *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
- Fiut A., *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993.
- Fiut A., *W obliczu końca świata* [w:] *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Fiut A., *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, „Pismo” 1981, nr 1.
- Frye N., *Wielki kod: Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, wstęp M.P. Markowski, Bydgoszcz 1998.
- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury* [w:] *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

- Kryszak J., *Próba sensu* [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Kunczewicz P., „Przymierze z ziemią” jako kategoria poetycka drugiej Awangardy [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Literatura międzywojenna*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- Kwiatkowski J., *Poemat o czasie zastygłym* [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Kwiatkowski J., *Poezja „trzeciego wyrazu”: wizjoneryzm (Czechowicz, żagaryści i inni)* [w:] tegoż, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003.
- Matuszewski R., *Dążenie do formy pojemnej* [w:] tegoż, *Moje spotkania z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2004.
- Miłosz C., *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, red. R. Górczyńska, P. Kłoczowski, Londyn 1987.
- Miłosz C., *Trzy zimy* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2001.
- Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Sławiński J., „Szkice literackie”, *Bolesław Leśmian, opracował i wstępem poprzedził Jacek Trznadel, indeksy zestawiała Maria Skalska, Warszawa 1959, Państwowy Instytut Wydawniczy, Z pism Bolesława Leśmiana...: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1.
- Sobieska A., *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2015.
- Stelmaszczyk B., *Miłosz: autorefleksja jako temat poetyckiego opisu*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 4.
- Szczepanowicz B., *Muzyka i taniec w Biblii*, Kraków 2016.
- Szymański W.P., *Bramy arsenatu* [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Śniecikowska B., „Nowa muzyczność”? *Fonostylistyka awangardowa i jej współczesne kontynuacje*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1.
- Śniecikowska B., „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
- Topp I., *Muzyka i medytacja. O technikach ekstazy* [w:] *Fenomen muzyki*, red. A. Grzegorzczak, M. Grzywacz, K. Machtyl, Poznań 2012.

- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne, Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974.
- Witkiewicz S.I., *Wybór dramatów*, wyb. J. Błoński, przyp. oprac. M. Kwaśny, Wrocław 1974.
- Wyka K., *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* [w:] *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.
- Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

Streszczenia i słowa kluczowe

Józef Maria Ruszar – Wizerunki Boga i człowieka
w literaturze polskiej ostatnich stu lat

Różnorodność literackich wizerunków Boga i człowieka w literaturze polskiej ostatnich stu lat wynika, zdaniem badacza, z dwóch źródeł: z gwałtownych a krwawych przemian historycznych oraz z rozmaitych reakcji na kryzys metafizyki. Wspólną podstawę dehumanizacji wroga i idącego za nim ludobójstwa xx wieku stanowi zastosowanie teorii Darwinowskiej „walki o byt” do nauk społecznych i zarzucenie idei traktowania drugiego człowieka jako bliźniego. Krwawe doświadczenia historyczne xx wieku skutkowały upadkiem wiary w Opatrzność, co zaowocowało wyobrażeniami Boga słabego. Z kolei ogłoszenie – różnie rozumianej – „śmierci Boga” doprowadziło do utraty punktu odniesienia, rozbicia wizji świata i podważenia sensu ludzkiego życia. Na proces sekularyzacji nałożył się tak zwany postsekularyzm, czyli rodzaj współczesnej gnozy z ideą „dalekiego Absolutu”.

Słowa kluczowe: śmierć Boga, obraz Boga, bliźni, metafizyka, antropologia, postsekularyzm

Radosław Lis – „Więc trwał bezbłąkitnie”. Eliasz Księgi,
Eliasz Leśmiana a metafizyka natchnienia

Autor proponuje nowe odczytanie metafizycznego poematu Bolesława Leśmiana Eliasz, interpretowanego w świetle symboliki postaci biblijnego proroka ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu mistyki żydowskiej. Poemat Leśmiana inscenizuje mistyczno-teozoficzny dramat, w którym prorok Eliasz staje się przekazicielem (aniołem) wyobrażeniowej, a zarazem boskiej inspiracji – cechy te znajdują także potwierdzenie w obrębie islamu (postać Eliasza a postać Khidra,

o czym pisał Henry Corbin). U Leśmiana metafizyka takiego natchnienia rozwijana jest na kanwie: mitologicznego schematu walki między życiem a nicością, filozoficznych dociekań o pojęciu nicości (w polemicznym nawiązaniu do ujęcia Henriego Bergsona) oraz mistyczno-teozoficznej idei mediacji pomiędzy domeną istnienia a nie-domeną tego, co nie-istniejące, boskie, wirtualne. Z poematu wyłania się koncepcja, zgodnie z którą ni-cości wiecznej wirtualności sprzed zaistnienia świata (Stworzenia) odpowiadają, w świecie, możliwości, jak i ambiwalentnie pojmowany niebyt. Eliasz mistyków, mediując między „jawą istnienia” a „jawą inną niż jawa istnienia” jest nie tylko nauczycielem i natchnieniem czynnej wyobraźni, lecz także współ-inspiratorem trwania świata w istnieniu.

Słowa kluczowe: Bolesław Leśmian, Eliasz, metafizyka, mistyczna teozofia, nicość, natchnienie, wyobraźnia, Henri Bergson, Henry Corbin

Paweł Majerski – Jak „zrozumieć wszechbyt”? Stylizacje i modernizacje poetyckie Tytusa Czyżewskiego

Tytus Czyżewski znany jest jako poeta-malarz futurystyczny i formistyczny, ale także jako autor prymitywistycznie stylizowanych pastorałek. W obszarach jego literackich poszukiwań autora szkicu interesują ślady wyjścia poza realność nowoczesnego świata, poza transformacje materialnie dominującej rzeczywistości. W szkicu pojawiają się kwestie związane z samotnością modernizującego świat człowieka, poetyckimi wizerunkami Jezusa i Madonny. W lekturowym obszarze znalazł się między innymi *Robespierre* – poemat o geście radykalnego indywidualizmu oraz ostatni z wydanych tomików Czyżewskiego *Lajkonik w chmurach*, zawierający wiersze „hiszpańskie” (reminiscencje z podróży) i powracające formy pastorałkowe, kantyczkowe.

Słowa kluczowe: Tytus Czyżewski, futuryzm, formizm, Bóg, Robespierre, rewolucja

Justyna Pyzia – Poezja Bogiem przepleciona. Obraz Boga
w poezji Juliana Tuwima

Artykuł podejmuje temat liryki religijnej Juliana Tuwima, zasadności jej wyodrębnienia. Ukazano różnorodne koncepcje Boga w twórczości Tuwima, ale i rozmaite postawy poety, rozpięte między wiarą i niewiarą. Kwestie te są w poezji Juliana Tuwima silnie związane z zagadnieniami dotyczącymi misji poety i poezji, dlatego zostają przedstawione zmiany w postrzeganiu samej poezji, aktu kreacji i misji poetyckiej. Autorka dowodzi, że nawet w przejawach bluźnierstwa i profanacji manifestuje się ukryty głód prawdziwego Boga.

Słowa kluczowe: barbarzyńca, Bóg, Chrystus, Julian Tuwim, liryka religijna, metafizyka

Katarzyna Szewczyk-Haake – „Panie, spraw, bym o Tobie miał
dobre mniemanie”. Obraz Boga w poezji Józefa Wittlina

W tekście zaproponowano interpretację wierszy Józefa Wittlina o tematyce religijnej, pochodzących z różnych etapów twórczości (od debiutanckich *Hymnów* po wiersze ostatnie; uwzględniono także inedita). Obraz Boga w poezji Wittlina silnie skorelowany jest z żywą w tej twórczości refleksją etyczną; pytaniu o Boga towarzyszy refleksja nad pochodzeniem zła i jego miejscem w stworzonej przez Boga rzeczywistości. W wierszach pojawia się myśl o rozdzielności porządku religijnego i etycznego, a naprzemienne przyjmowanie tych perspektyw owocuje obrazem Boga (i zwracającego się ku Niemu człowieka) pełnym paradoksów i sprzeczności. Jednocześnie taki właśnie sposób mówienia o Bogu, wyraźnie zakorzeniony w koncepcji komunikacji etycznej Sorena Kierkegarda, skutkuje mnożeniem wątpliwości i zmusza czytelnika do samodzielnego mierzenia się z kwestiami, które w wierszu pozostają nierozstrzygnięte, kształtując tym samym religijną wrażliwość odbiorcy.

Słowa kluczowe: poezja Józefa Wittlina, poezja religijna dwudziestolecia międzywojennego, Søren Kierkegaard w literaturze polskiej

Katarzyna Niesporek – Hymn o cierpieniu i odczuwaniu.
Ból drzewa Józefa Wittlina

Przedmiotem artykułu jest analiza i interpretacja *Bólu drzewa* Józefa Wittlina, poematu opublikowanego w *Hymnach* (1920, 1927, 1929) i *Poezjach* (1978). Zafascynowany franciszkańskim umiłowaniem natury Józef Wittlin napisał utwór oparty na historii zbawienia, w którego centrum nie zostaje postawiony Bóg-człowiek, ale przedmiot – krzyż. Autor *Hymnów*, tworząc lirykę roli, oddał głos drzewu – temu samemu, które najpierw będąc ofiarą, stało się krzyżem, a następnie biernym narzędziem zbrodni. Dzięki poecie ma ono możliwość opowiedzenia nie tylko historii życia, ale także uświadomienia innym swej cierpiącej i odczuwającej natury.

Słowa kluczowe: Józef Wittlin, ból, drzewo, cierpienie, odczuwanie, krzyż

Monika Stankiewicz-Kopeć – „A nuż Pan Bóg jest w niebie
 i wszystko to liczy?”. Wątki i motywy religijne w poezji
 Jana Lechonia. Rekonesans

Problematyka religijna stanowi jeden ze stale obecnych nurtów twórczości poetyckiej Lechonia, pojawiający się w różnych okresach jego aktywności w różnym natężeniu. Autorka dokonuje przeglądu motywów i wątków religijnych ze szczególnym uwzględnieniem poetyckiego wizerunku Boga. Ich źródłem jest Biblia, Katechizm Kościoła katolickiego, literatura hagiograficzna oraz polska tradycja szlachecka i ludowa. Współlistnieją one z tematyką polską (niepodległościowo-patriotyczną), problematyką o charakterze egzystencjalnym (głównie dotyczącą miłości i śmierci) oraz tematyką refleksyjno-filozoficzną.

Słowa kluczowe: Jan Lechoń, poezja, Bóg, wątki i motywy religijne

Ewa Goczał – Wokół nicości, w oku nocy. Apofatyczne przedstawienia Boga w poezji Aleksandra Wata

Artykuł poświęcony został religijnej warstwie wyobraźni poetyckiej Aleksandra Wata. Zapisane w jego wierszach i poematach obrazy Boga autorka interpretuje oraz klasyfikuje przy użyciu kategorii wypracowanych na gruncie myśli apofatycznej. Odwołując się do dzieła kanonicznego reprezentanta tego filozoficzno-teologicznego nurtu, Pseudo-Dionizego Areopagity, proponuje trójdzielny model apofatycznego przedstawiania w poezji relacji z boskością: za pomocą znaków niepodobieństwa (ujawniających swoją nieadekwatność), znaków analogii (odwołujących się do tradycyjnych symboli związanych z *sacrum*) oraz znaków negacji (wyrażających przekonanie o nienazywalności Boga).

Słowa kluczowe: Aleksander Wat, poetyka apofatyczna, teologia negatywna, *sacrum* w poezji

Magdalena Amroziewicz – „Twoje królestwo – to są niepokoje”.
Modlitwy Władysława Sebyły

Artykuł dotyczy kryzysów i przewartościowań, które w przypadku poezji Władysława Sebyły okazują się szczególnie owocne. Tematem twórczości poety są problemy (nie)poznawalności świata i Boga (boga), niemożność pełnego wyrażenia się w (nawet poetyckim) języku oraz samotność (również ta społeczna) człowieka buntującego się wobec okrutnego świata. Myślenie poety jest nowoczesne, opiera się bowiem na sprzecznościach i aporiach. Okazuje się, iż kontemplacja tego, co niezgłębione, oprócz rozpacz i rozczarowań może również przynieść nowe odpowiedzi.

Słowa kluczowe: Władysław Sebyła, Bóg, kryzys, bunt, sprzeczność, tęsknota

Stanisław Gawliński – Bóg w poezji Józefa Czechowicza

Autor śledzi dzieje motywu Boga w liryce Józefa Czechowicza. Uwzględnia dwie perspektywy badawcze: biografię poety oraz ewolucję jego twórczości. Przebiegała ona od krótkotrwałego naśladownictwa programu estetycznego Awangardy Krakowskiej do oryginalnej formuły katastrofizmu w drugiej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego.

Słowa kluczowe: Józef Czechowicz, biografia, Bóg, teologia, personalizizm, poetyka awangardy, katastrofizm, Biblia

Radosław Sioma – „Kościół niewidzialny”. Pytania o nową religijność poezji Józefa Czechowicza

W artykule postawiono pytanie, czy poezja Józefa Czechowicza jest świadectwem nowej, pozawyznaniowej religijności. Wpisywałaby się ona, z jednej strony, w epifanijny nurt literatury polskiego modernizmu (wedle rozumienia epifanii Ryszarda Nycza), przy jednoczesnej dekonstrukcji podstawowych mitów dominacyjnych kultury europejskiej: patriarchalizmu i męskocentrycznego heteronormatywizmu, ale i ze względu na pochodzenie społeczne poety, mitu klasowego – inteligentko-szlacheckiego. Z drugiej strony zachowywała związek z tradycyjną religijnością przez kategorie *sacrum* i wspólnoty. Twórczość poetycka Czechowicza jest zarazem rozpatrywana w dwóch kontekstach. Na tle literatury dwudziestolecia międzywojennego, dokładniej pisarzy problematyzujących kwestię homoseksualizmu w szerszym kontekście, metafizycznym, religijnym i kulturowym, takich jak Jan Lechoń, Michał Choromański i, w mniejszym stopniu, Witold Gombrowicz, a także z uwzględnieniem wątków religijnych obecnych w twórczości Zbigniewa Herberta.

Słowa kluczowe: Józef Czechowicz, religijność, nieheteronormatywność, wspólnota

Joanna Kosturek – „Byłeś nad ranem pełen przeznaczenia, a teraz jesteś nikim”. Niespełnienie w poezji Mieczysława Jastruna

Artykuł stanowi refleksję nad problematyką niespełnienia w poezji Mieczysława Jastruna, ukazując wpisany w nią dualizm: wizja losu rozpięta jest między pełnią, wszystkim – w sferze pragnień i przeczuć podmiotu – a niczym – w perspektywie czasu życia, który nigdy nie przynosi spełnienia. Punktem wyjścia rozważań jest wskazanie na motyw „szczęśliwego niespełnienia” oraz motyw kobiety: symbolicznej postaci przynoszącej młodzieńcowi obietnicę spełnienia, rozumianego głównie w kategoriach metafizycznych. Przedmiotem analizy stają się następnie wizje życia dojrzałego – metafory i obrazy oddające doświadczenia zamknięcia egzystencji, niespełnienia i utraty, ze szczególnym uwzględnieniem metafory cienia. Autorka odwołuje się do filozofii Platona oraz do kategorii melancholii. Podejmuje także refleksję nad zapisami olśnień pięknem przyrody, dostrzegając w nich świadectwa chwilowego odnalezienia pełni i sensu, oraz wskazuje na – stale obecne w tej liryce – ślady metafizycznej nadziei.

Słowa kluczowe: Mieczysław Jastrun, egzystencja, los, niespełnienie, melancholia, utrata, cień – ciemność, nadzieja, szczęście

Martyna Dymon – „Boże podnieś z twojego milczenia zasłonę...”
Rozliczenia egzystencjalne w tomie
Mieczysława Jastruna *Inna wersja*

Autorka omawia zagadnienie pozornego braku Boga na podstawie ostatniego wydanego za życia Mieczysława Jastruna tomiku *Inna wersja*. Ukazuje sytuację podmiotu wierszy, który mierzy się z minionymi latami, a jednocześnie z obawą o przyszłość, stawia pytania o udział Boga w przełomowych zdarzeniach i Jego interwencję w losy jednostki. Autorka zwraca uwagę, że doświadczenie *sacrum* u Jastruna nie opiera się na odczuwaniu braku, lecz na poczuciu biernej obecności Stwórcy, co potęguje również nieumiejętność przekroczenia granicy przeszłych wydarzeń. Granica ta stworzona została jako swoistego rodzaju miejsce Skończoności i Nieskończoności, pełne cieni zmarłych. To przestrzeń,

w której czas został „zwężony do przepaści Boga”, a podmiot próbuje nawiązać relację ze Stwórcą. Podejmuje także próby pogodzenia się z działaniem Śmierci, ze świadomością nieuchronnego kresu, którego obecność intensywnie odczuwa.

Słowa kluczowe: Mieczysław Jastrun, milczenie, bliscy, Stwórca, granica, pamięć

Natalia Stencel – „Mówię i wierzę”. O próbach pochwycenia Boga w słowo w poezji Jerzego Lieberta (na przykładzie tekstów: *Veni Sancte Spiritus*, *Zmartwychwstanie [Modlitwa poety]*, *Moja wiara*)

Tekst jest próbą wskazania w poezji Jerzego Lieberta elementów świadczących o zmaganiu się podmiotu z kwestią niewyraźności doświadczenia Boga. Mocowanie się z materią języka w tym aspekcie zbliża język poetycki do języka mistycznego – autorka próbuje wykazać, iż języki te są sobie bliskie, czasem przenikają się, jednak istnieją między nimi także fundamentalne różnice. Rozważania osadzone są w kontekście epistemologicznym oraz ontologii i metafizyki tekstu poetyckiego. Istotnym tłem jest tu także polska mistyka przeżyciowa, z której – wedle wszelkiego prawdopodobieństwa – schematy wyobrażeniowe czerpał Jerzy Liebert.

Słowa kluczowe: poezja, mistyka, doświadczenie transcendentne, teoria tekstu, Jerzy Liebert, tradycja mistyczna

Jakub Z. Lichański – Obrazy Boga w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, czyli metafizyka i Gałczyński

Przedmiotem badań jest próba opisanego, jak w twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, a także w jego *Notatniku: spisanym w dniach 18 sierpnia – 18 listopada 1941 r. w Altengrabow*, pojawia się tematyka związana najogólniej z metafizyką, a szczególnie – z obrazami Boga, oraz czy jest ona czysto akcydentalna, czy może jednak stanowi wałki, a świadomie przez poetę zacierany trop. Według autora

poeta operował wyłącznie obrazem poetyckim i wszelkimi środkami właściwymi liryce, które opierają się bardziej na emocjach niż na logice. Poeta był zawsze wierny zasadzie: *THEOI AIEN EONTOS* (Bogowie, którzy są zawsze). Sięgnął do tradycji antycznej tak, jak uczynili to Johann Wolfgang Goethe i Friedrich Nietzsche, dla których powrót do tradycji klasycznej był krytyką współczesności. Poezja Gałczyńskiego, mimo że przywołuje obraz Boga miłosiernego, przypomina przecież – jak choćby w *Niobe* – iż przed złem, które sami rozpętujemy, ani Bóg, ani bogowie nas nie ochronią.

Słowa kluczowe: Konstanty Ildefons Gałczyński, poezja, religia, antyk, chrześcijaństwo

Magdalena Amroziewicz – „Czyja podstępna pasja...?” „Boska” natura w *Kuchni mojej matki* Lucjana Szenwolda

Artykuł dotyczy nieco zapomnianego poematu Lucjana Szenwolda *Kuchnia mojej matki* (1931). Przedstawiona w nim wizja podziemnej kuchni-rzeźni prowokuje pytania o konsekwencje proponowanego przez materializm obrazu świata. Utwór nie jest jednoznaczny – nie rezygnuje z pytań metafizycznych dotyczących rzeczywistości ponad-materialnej; domaga się zredefiniowania pojęć, takich jak „natura”, „materia” czy „osoba”; a wreszcie milcząc o człowieku, podaje w wątpliwość jego ugruntowaną na zmyśle moralnym wyższość. Autorka rozważa również wątek uprzedmiotowienia prowadzącego do instrumentalizacji; kwestię poddania natury „pod ostrza gilotyn” oraz zagadnienie przyczyny.

Słowa klucze: Lucjan Szenwald, śmierć, materia, natura, technika, moralność

Katarzyna Ciemiera – Apokalipsa przychodzi po cichu. Sploty
relacji pomiędzy muzyką, zagładą i obecnością Boga
w *Trzech zimach* Miłosza

Autorka rozpatruje skomplikowaną relację między podmiotem, światem a absolutem w *Trzech zimach* Czesława Miłosza z perspektywy specyficznie pojmowanej muzyczności, która ujawnia się przede wszystkim w akcie odbioru zbliżonym do odbioru muzyki. Wiąże się on z ukierunkowaniem na tajemniczą, nieokreśloną nastrojowość tomu, która zaciera spójną organizację tekstu. „Muzyczna” strategia interpretacyjna pozwala wyodrębnić w tomiku trzy podstawowe porządki: cichego wymiaru kosmicznego, głośnego świata ziemskiego i zamkniętego w sobie podmiotu – ich podstawowym medium jest cisza. W świecie absolutu staje się ona synonimem obecności lub też braku Boga, w wymiarze ziemskim z kolei wyraża się poprzez działanie – ledwie dostrzegalne „otępienie” rytmem człowieka. Na tym tle ujawnia się pozornie określony podmiot, który podlega jednak cichemu opanowaniu przez własny profetyzm. W rzeczywistości uosabia on sprzeczną naturę świata, „muzyczny nastrój duszy”.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, *Trzy zimy*, muzyczność, obecność Boga, nicość, cisza, nerwicowy podmiot

Biogramy

Magdalena Amroziewicz (Uniwersytet Jagielloński) – doktorantka literaturoznawstwa. Przygotowuje pracę doktorską o twórczości dwóch poetów warszawskiej Kwadrygi – Władysława Sebyły oraz Lucjana Szenwalda. Najnowsze publikacje: *Kruche koło. Rzecz o micie w poezji Tadeusza Nowaka* [w:] *Nowy Nowak (Tadeusz)* (2016), „Dales” – „gubilem”. *O winie i melancholii w twórczości Tadeusza Nowaka* („Konteksty Kultury” 2016, nr 4), *O „Psalmie sielankowym” Tadeusza Nowaka* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* (2017).

Katarzyna Ciemiera (Uniwersytet Jagielloński) – studentka polonistyki-komparatystyki i zarządzania kulturą. Autorka publikacji *Praca pamięci. O wierszu „Roki” Czesława Miłosza* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* (2017).

Martyna Dymon (Uniwersytet Śląski) – magistrantka filologii polskiej uś oraz słuchaczka studiów polsko-żydowskich w IBL PAN. Autorka recenzji i szkiców o twórczości Teresy Ferenc, Moniki Sznajderman oraz Bronki Nowickiej.

Stanisław Gawliński (Uniwersytet Jagielloński) – profesor doktor habilitowany, autor kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz książek: *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza. Elementy socjologii i poetyki* (1983), *Polityczne obowiązki. Odmiany powojennej prozy politycznej w latach 1945–1975* (1993), *Pisma i postawy. Od Witkacego do postmodernizmu* (2002), *Metafory losu. O współczesnej literaturze polskiej* (2005). W latach 2005–2017 redaktor naczelny pisma naukowego „Konteksty Kultury”.

Ewa Goczał (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – doktorantka w Katedrze Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat poetyk apofatycznych Aleksandra Wata

i Piotra Matywieckiego. Najnowsze publikacje: *Ręki Mściwej groźba wiekiuista. O jednej pieśni awangardowej Aleksandra Wata* [w:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* (2017), *Wyjścia. Awangardyzacja jako asumpt do kanonizacji (kazus Różewicza-poety)* („ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” 2017, nr 35), „Miejsca zakreślone” w dialogu Sommera z Różewiczem. *O mechanizmach kontestacji i kontynuacji tradycji poetyckiej* [w:] *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej. T. I: Analizy i (re)interpretacje* (2017), *Tancerka o twarzy Chrystusa oraz inne kobiety z Monte Olivetto. Przeobrażanie Biblii w jedynym dramacie Aleksandra Wata* [w:] *Biblia w dramacie* (2018).

Joanna Kosturek (Uniwersytet Jagielloński) – doktorantka Wydziału Polonistyki. Autorka publikacji w czasopismach: „Ruch Literacki”, „Konteksty Kultury”, „Świat i Słowo”, „Archiwum Emigracji” oraz w książkach: *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta* (2010), *Etapy Józefa Wittlina* (2014), *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni* (2014).

Jakub Z. Lichański (Uniwersytet Warszawski) – profesor zwyczajny, specjalista w zakresie retoryki, historii kultury i literatury do końca XVIII wieku, literatury powszechnej i popularnej, problemów emigracji, cenzury w PRL oraz polskiej publicystyki XX i XXI wieku. Autor między innymi książek: *Retoryka od średniowiecza do baroku* (1992), *Retoryka od renesansu do współczesności* (2000), *Retoryka w Polsce* (2003), *Retoryka: Historia – Teoria – Praktyka* (2007), *W poszukiwaniu najlepszej formy komunikacji, czyli dlaczego wciąż jest nam potrzebna retoryka* (2017), *Filologia – Filozofia – Retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej* (2017), a także monografii: Łukasza Górnickiego (1998), Jana Parandowskiego (1986), Hermanna Brocha (1994), Johna Ronalda Reuela Tolkiena (2003) oraz pierwszej monografii poematu *Niobe* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (2015). Redaktor naczelny kwartalnika „Forum Artis Rhetoricae”.

Radosław Lis (Uniwersytet Jagielloński) – doktorant w Zakładzie Filozofii Religii Instytutu Religioznawstwa. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą religii i filozofii w myśli Henriego Corbina. Autor publikacji: *Roberta Musila koncepcja „człowieka bez właściwości”*

(„Przegląd Religioznawczy” 2013, nr 1), *Nimrod i „przerażenie imperium”*: *Antypersona* („Studia Religiologica” 2013, nr 4), *Prorok czasu, bóg przepowiedni. Człowiek wobec trybu czasu przeszłego przepowiedzianego w Kronikach Diuny Franka Herberta* („Pismo Polskiego Towarzystwa Filozofii Religii” 2016, nr 1).

Paweł Majerski (Uniwersytet Śląski) – doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego uś. Opublikował między innymi: *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych* (2011), *Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie. Szkice o dwudziestowiecznej kulturze literackiej regionów* (2016), *Lektury w czasie* (2018). Redaktor i współredaktor tomów zbiorowych, ostatnio: *Światy poetyckie Andrzeja Szuby* (2016).

Katarzyna Niesporek (Uniwersytet Śląski) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego uś. Artykuły naukowe i recenzje ogłaszała w tomach zbiorowych i czasopismach. Autorka monografii *„Ja” Świątlickiego* (2014), *Eda. Szkice o wyobraźni i poezji* (2015), *Boskie, ludzkie. Studia o poetyckim doświadczeniu Boga* (2017). Współredaktorka tomów zbiorowych.

Justyna Pyzia (Uniwersytet Jagielloński) – przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą życia i twórczości Mieczysława Romanowskiego. Autorka szkiców: *„Wkraczali we mnie ostro” „Wstyd” („Rovigo” [w:] Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2015) oraz *„Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit”. Romantycy i Przemysław Dakowicz o szaleństwie i poezji [w:] O dziennej i nocnej stronie romantycznego podróżowania* (w przygotowaniu).

Józef Maria Ruszar (Akademia Ignatianum w Krakowie) – doktor nauk humanistycznych, od roku 2004 organizuje Warsztaty Herbertowskie i wydaje serię Biblioteka Pana Cogito, prowadzi portal *Herbert.guru*. Jest autorem książek: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Z. Herberta* (2004), *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Z. Herberta* (2006), *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Z. Herberta* (2014), *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat*

literacki w twórczości Z. Herberta (2016), *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza* (2019). W latach 2016–2019 kierownik grantu „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku” (numer rejestracyjny: II H 13 0472 82).

Radosław Sioma (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – doktor habilitowany, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej, literaturoznawca, badacz literatury XX wieku, między innymi twórczości Leopolda Buczkowskiego, Zbigniewa Herberta. Opublikował *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego* (2009), *Krzestó i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta* (2017).

Monika Stankiewicz-Kopeć (Akademia Ignatianum w Krakowie) – doktor nauk humanistycznych. Autorka monografii naukowych: *Pomiędzy klasycyznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828* (2009), *Pominięte, niedocenione, niedokończone: studia i rozprawy o kulturze literackiej XIX wieku* (2013), *Miasto i cywilizacja w kontekście sporów modernizacyjnych w piśmiennictwie polskim lat 1800–1830. Studia* (2018).

Natalia Stencel (Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II) – doktorantka literaturoznawstwa i filozofii. Tematy doktoratów: *Tekst mistyczny. Sposób jego istnienia a metody badania oraz Mistyka nadwiślańska. Próba wyodrębnienia i opisu fenomenu z perspektywy historycznoliterackiej*. Najnowsze publikacje: *Mistyka nadwiślańska. Teologia narodu św. Faustyny Kowalskiej i Rozalii Celakówny* [w:] *Spółczesność teologiczna. Polska teologia narodu 1966–2016* (2016), *Iluzja postępu? O filozoficznym sensie zwrotu cyfrowego w humanistyce* („Ethos” 2016, nr 112), *Lęk przed Miłozem? Uwagi o sytuacji najmłodszej polskiej poezji* [w:] *Dyskursy Miłozsa, dyskursy o Miłozszu* (2016).

Katarzyna Szewczyk-Haake (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) – doktor habilitowana. Opublikowała książki: *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu* (2008), *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista* (2017).

Abstracts and keywords

Józef Maria Ruszar – Images of God and man in Polish literature of the last hundred years

According to the author, diversity of literary images of God and man in Polish literature of the last hundred years results from two sources: from violent and bloody historical changes and from various reactions to the crisis of metaphysics. The common basis for dehumanization of enemies and subsequent genocide – characteristic of the twentieth century – is the application of the Darwin's theory of "survival of the fittest" to social sciences and the abandonment of the idea of treating another human being as a neighbour. Bloody historical events of the twentieth century resulted in the fall of faith in Providence, which resulted in images of a weak God. In turn, the announcement of the "death of God" (variously understood) led to the loss of a reference point, disintegration of the hitherto image of the world and undermining the sense of human life. The process of secularization overlaps with the so-called post-secularism, a kind of contemporary gnosis with the idea of a "distant Absolute".

Keywords: death of God, image of God, neighbour, metaphysics, anthropology, post-secularism

Radosław Lis – "Thus he stayed azurelessly." Elijah of the Book, Elijah of Leśmian and the metaphysics of inspiration

The author proposes a new reading of the metaphysical poem *Elijah* by Bolesław Leśmian interpreting it in the light of the symbolism of the biblical figure of the prophet with particular reference to the context of Jewish mysticism. The Leśmian's poem is a staging of a mystical-theosophical drama in which the prophet Elijah becomes a messenger (angel) of the imaginative – and at the same time divine – inspiration; these

features are also confirmed within the tradition of Islam (the figure of Elijah and the figure of al-Khidr discussed by Henry Corbin). In the poetry of Leśmian metaphysics of such inspiration is developed on the basis of the mythological pattern of struggle between life and nothingness, philosophical investigations about the notion of nothingness (in a polemic reference to the concepts of Henri Bergson) and the mystical-theosophical idea of mediation between the domain of existence and the non-domain of the non-existing, divine, virtual. From the poem emerges the concept, according to which nothingnesses of eternal virtuality from before the materialization of the world (i.e. the Creation) correspond, in the world, possibilities, as well as the ambivalently understood non-existence. Elijah of mystics, mediating between “the reality of existence” and “the reality other than the reality of existence” is not only a teacher and an inspiration of the active imagination, but also a co-inspirer of the continuation of the existence of the world.

Keywords: Bolesław Leśmian, Elijah, metaphysics, mystical theosophy, nothingness, inspiration, imagination, Henri Bergson, Henry Corbin

Paweł Majerski – “How to understand all-being”?

Poetic stylizations and modernizations of Tytus Czyżewski

Tytus Czyżewski is known as a poet-painter representing Futurism and Formism, but also as the author of primitively stylized carols. In the areas of his literary searches, the author of the sketch is interested in the traces of going beyond the reality of the modern world, beyond the transformations of materially dominant reality. The sketch discusses the issues related to the loneliness of a human modernizing the world, and to poetic images of Jesus and Madonna. Another analyzed works include: *Robespierre* – a poem about a gesture of radical individualism, and the last of the Czyżewski’s published volumes titled *Lajkonik in clouds*, containing “Spanish” poems (reminiscences from his travel) and recurring carol and canticle forms.

Keywords: Tytus Czyżewski, Futurism, Formism, God, Robespierre, revolution

Justyna Pyzia – Poetry interwoven with God. An image of God
in the poetry of Julian Tuwim

The article discusses the issue of religious lyrics of Julian Tuwim, and the grounds of which it is distinguished. The author presents variety of concepts of God in the works of Tuwim, but also various attitudes of the poet spanning between belief and unbelief. These issues in the poetry of Julian Tuwim are strongly associated with the issues of the mission of a poet and of poetry, thus Tuwim's changes in perception of poetry itself, of act of creation and of poetic mission are also discussed. The author proves that even in the poet's acts of blasphemy and profanation, the hidden hunger of the true God is manifested.

Keywords: barbarian, God, Christ, Julian Tuwim, religious lyrics, metaphysics

Katarzyna Szewczyk-Haake – “Lord, let me have a good opinion
about You.” An image of God in the poetry of Józef Wittlin

The text proposes an interpretation of the religious poems of Józef Wittlin from various stages of his work (from the debut *Hymny* [Hymns] to the last poems, including the inedita). The image of God in the poetry of Wittlin is strongly correlated with the ethical reflection present in his work; the question about God is accompanied by reflection on the origin of evil and its place in the reality created by God. The poems contain the idea of separation of religious and ethical orders, and an alternate taking these two perspectives results in the image of God (and a man addressing Him) which is full of paradoxes and contradictions. At the same time, such a way of speaking about God, clearly rooted in the concept of ethical communication of Søren Kierkegaard, results in multiplication of doubts and forces the readers to cope independently with the issues that remain unresolved in the poem, thus shaping the recipients' religious sensitivity.

Keywords: poetry of Józef Wittlin, religious poetry of the interwar period, Søren Kierkegaard in Polish literature

Katarzyna Niesporek – Hymn about suffering and feeling.
Józef Wittlin's *Pain of a tree*

The subject of the article is the analysis and interpretation of Józef Wittlin's poem *Pain of a tree*, published in the volume *Hymns* (1920, 1927, 1929) and *Poems* (1978). Józef Wittlin, fascinated by the Franciscan love of nature, wrote a piece based on the history of salvation, in which not the God-man, but the object – the cross – is placed in the centre. Creating a lyric of the soil, Wittlin gives his voice to the tree – the same one which first being a victim, turned into a cross and then into a passive weapon of crime. Thanks to the poet, it has the opportunity to tell not only its history of life, but also to make others aware of its suffering and sentient nature.

Keywords: Józef Wittlin, pain, tree, suffering, feeling, cross

Monika Stankiewicz-Kopeć – “What if God is in heaven and he counts everything?” Religious themes and motifs in the poetry of Jan Lechoń. Reconnaissance

Religious issues constitute one of the currents constantly present in the poetic art of Lechoń appearing at various periods of his activity in various intensity. The author reviews religious themes and motifs with particular emphasis on the poetic image of God. Their source is the Bible, the Catechism of the Catholic Church, hagiographic literature and the Polish noble and folk tradition. They coexist with the Polish themes (discussing independence and patriotism), existential issues (mainly relating to love and death) and cogitative and philosophical themes.

Keywords: Jan Lechoń, poetry, God, religious themes and motifs

Ewa Goczał – Around nothingness, in the eye of the night.
 Apophatic representations of God
 in the poetry of Aleksander Wat

The article is focused on the religious layer of Aleksander Wat's poetic imagination. Images of God present in his poems are interpreted and classified by the author using categories developed on the ground of apophatic thought. Referring to works of Pseudo-Dionysius the Areopagite, the canonical representative of this philosophical-theological current, she proposes a threefold model of apophatic presentation of the relationship with divinity in poetry: by means of signs of impossibility (revealing their inadequacy), signs of analogy (referring to traditional symbols associated with the *sacrum*) and signs of negation (expressing the conviction belief in unnamable nature of God).

Keywords: Aleksander Wat, apophatic poetics, negative theology, *sacrum* in poetry

Magdalena Amroziewicz – “Your kingdom – is anxieties.”
 Prayers of Władysław Sebyła

The article discusses crises and revaluations, which prove particularly fruitful in the case of the poetry of Władysław Sebyła. The poet copes in his works with such issues as (un)knowability of the world and of God (god), inability of full self-expression in language (even the poetic one), and solitude (including social loneliness) of a man rebelling against the cruel world. The poet's reflection is modern, based on contradictions and aporias. It turns out that contemplation of the unfathomable, besides despair and disappointments, may also bring new answers.

Keywords: Władysław Sebyła, God, crisis, rebellion, contradiction, longing

Stanisław Gawliński – God in the poetry of Józef Czechowicz

The author follows the history of the motif of God in the poetry of Józef Czechowicz. He takes into account two research perspectives: the biography of the poet and the evolution of his work. The poetry of Czechowicz started with a short-lived imitation of the aesthetic program of the Krakow Avant-Garde, and in the second decade of the interwar period it developed the original formula of catastrophism.

Keywords: Józef Czechowicz, biography, God, theology, personalism, avant-garde poetry, catastrophe, the Bible

Radosław Sioma – “The Invisible Church”. Questions about new religiosity of the poetry of Józef Czechowicz

The article posed the question whether the poetry of Józef Czechowicz is a testimony of a new, non-denominational piety. This religiosity, on the one hand, could be considered as a part of the epiphanic current in the Polish literary modernism (in Ryszard Nycz’s interpretation of “epiphany”); at the same time it deconstructs the basic dominant myths of European culture: patriarchalism, and androcentric heteronormativity, as well as the class myth of intelligentsia/nobility, related to the poet’s social background. On the other hand, it maintained a connection with traditional religiosity through categories of sacrum and community. The poetic works of Czechowicz are analysed in two contexts: in the setting of the interwar literature, more precisely, of writers problematizing the issue of homosexuality in a broader metaphysical, religious and cultural context (Jan Lechoń, Michał Choromański and, to a lesser extent, Witold Gombrowicz), and also taking into account religious motives present in the works of Zbigniew Herbert.

Keywords: Józef Czechowicz, religiosity, non-heteronormativity, community

Joanna Kosturek – “You were full of purpose in the morning,
and now you are nothing.” Unfulfillment in the poetry
of Mieczysław Jastrun

The article reflects on the issue of unfulfillment in the poetry of Mieczysław Jastrun presenting its dual character: Jastrun’s vision of human fate is spanned between fullness (in the sphere of desires and forebodings of the subject) and nothingness (in the perspective of time of life that never brings fulfillment). The starting point of the reflection is presentation of the motif of “happy unfulfillment” and the motif of a woman: a symbolic figure that gives a young man a promise of fulfillment, understood mainly in metaphysical categories. The next subject of the analysis are the visions of a mature life – metaphors and images reflecting experiences of closing of existence, unfulfillment and loss, with particular emphasis on the metaphor of shadow. The author refers to the philosophy of Plato and to the category of melancholy. She also reflects on the records of enchantment with the beauty of nature, noticing in them the evidence of a momentary finding of fullness and meaning. She also points out the traces of metaphysical hope constantly present in this lyric.

Keywords: Mieczysław Jastrun, existence, fate, unfulfillment, melancholy, loss, shadow – darkness, hope, happiness

Martyna Dymon – „God, lift up the veil from your silence...”
Existential settlements in *Another version*, the poetic volume by
Mieczysław Jastrun

The author discusses the issue of the apparent absence of God on the basis of *Another version*, the final Mieczysław Jastrun’s poetic volume published during before his death. She shows the situation of the poems’ subject, confronting the past years, fearing for the future, and asking about God’s participation in crucial events and His intervention in the fate of an individual. She points out that Jastrun’s experience of the sacrum is not based on the feeling of absence of the Creator, but of His passive presence, which also hampers the ability to cross the border of the past events. This border was created as a kind of place of Finitude

and Infinity, full of shadows of the dead. This is a space in which time has been “narrowed to the abyss of God” and the subject begins to try to establish a relationship with the Creator. He also attempts to reconcile himself with the action of Death, with the awareness of the inevitable end, the presence of which he intensely feels.

Keywords: Mieczysław Jastrun, silence, the loved ones, the Creator, boundary, memory

Natalia Stencel – “I speak and I believe.” On attempts to express God in words in the poetry of Jerzy Liebert (on the example of texts: *Veni Sancte Spiritus*, *Resurrection [Poet’s prayer]*, *My faith*)

The text is an attempt to identify in the poetry of Jerzy Liebert elements testifying the struggle of the poetic subject with the issue of inexpressibility of the experience of God. Wrestling with the matter of language in this aspect brings the poetic language closer to the mystical one – the author tries to prove that these languages are close to each other, sometimes they intermingle, however there are also fundamental differences between them. The author’s reflections are set in the context of epistemology as well as ontology and metaphysics of poetic text. An important background here is also the Polish experiential mysticism, from which – in all probability – Jerzy Liebert derived his imaginary patterns.

Keywords: poetry, mysticism, transcendental experience, text theory, Jerzy Liebert, mystical tradition

Jakub Z. Lichański – Images of God in the works of Konstanty Ildefons Gałczyński, or metaphysics and Gałczyński

The subject of the study is an attempt to describe the way of presentation of the issues generally related to metaphysics, and more specifically to the images of God, in the poetic output of Konstanty Ildefons Gałczyński, as well as in his *Notebook: written between August 18 and November 18, 1941 in Altengradow*: is it purely accidental, or perhaps it is an important

motif, though consciously covered by the poet. According to the author, Gałczyński used only poetic images and all the means appropriate of lyricism relying more on emotions than on logic. The poet has always been faithful to the principle: *THEOI AIEN EONTOS* (Gods who are always). He referred to the ancient tradition, just like Johann Wolfgang Goethe and Friedrich Nietzsche, for whom the return to the classical tradition was a critique of modernity. Gałczyński's poetry, although evoking the image of a merciful God, reminds us – for example, in a poem Niobe – that neither God nor gods can protect us from the evil we unleash.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, poetry, religion, antiquity, Christianity

Magdalena Amroziewicz – “Whose deceitful passion ...?”
“Divine” nature in *My mother's kitchen* of Lucjan Szenwald

The article focuses on a somewhat forgotten poem by Lucjan Szenwald titled *My mother's kitchen* (1931). The vision of underground kitchen-slaughterhouse presented in the poem provokes questions about the consequences of the world image proposed by materialism. The poem is ambiguous – it does not give up metaphysical questions about the supra-material reality; it demands redefinition of such concepts as “nature”, “matter” or “person”; and finally, keeping silent about human beings, it questions their superiority based on a moral sense. The author also reflects on the question of objectification leading to instrumentalization; the issue of subjecting nature “to guillotine blades” and the problem of causality.

Keywords: Lucjan Szenwald, death, matter, nature, technique, morality

Katarzyna Ciemiera – Apocalypse comes quietly. The tangles of relations between music, holocaust and the presence of God in
Three Winters of Miłosz

The author analyses a complicated relationship between the subject, the world and the absolute in *Three Winters* by Czesław Miłosz from the

perspective of a specifically understood musicality, which is revealed primarily in the act of reception similar to the reception of music. It involves focusing on the mysterious, unspecified moodiness of the volume, which blurs the coherent organization of the text. The “musical” strategy of interpretation allows to identify in the volume three basic orders: of a silent cosmic dimension, of a loud earthly world and of a self-contained subject – silence is their basic medium. In the world of the absolute it becomes a synonym for the presence or absence of God, in the earthly dimension, in turn, it is expressed through action – the barely perceptible “dulling” a human by a rhythm. Against this background, a seemingly defined subject is revealed, which, however, is silently seized by its own prophetism. In reality it embodies the contradictory nature of the world, the “musical mood of the soul.”

Keywords: Czesław Miłosz, *Three Winters*, musicality, God’s presence, nothingness, silence, a neurotic subject

Notes about the Authors

Magdalena Amroziewicz (Jagiellonian University) is a Ph.D. student of the Faculty of Polish Studies (specialization: Literary Studies) at the Jagiellonian University. She is preparing a doctoral dissertation on the work of Władysław Sebyła and Lucjan Szenwald, two poets from the Warsaw-based literary group Kwadryga. Her recent publications include articles: *Kruche koło. Rzecz o micie w poezji Tadeusza Nowaka* [*Fragile circle. About myth in poetry of Tadeusz Nowak*] [in:] *Nowy Nowak (Tadeusz)* [*New Nowak (Tadeusz)*] (2016), „Dales” – „gubitem”. *O winie i melancholii w twórczości Tadeusza Nowaka* [“You gave” – “I lost”. *On wine and melancholy in the work of Tadeusz Nowak*] (“Konteksty Kultury” 2016, № 4), O „Psalmie sielankowym” Tadeusza Nowaka [*About “Pastoral Psalm” by Tadeusz Nowak*] [in:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* [*Revenge of the deadly hand. Interpretations of poems of twentieth-century poets*] (2017).

Katarzyna Ciemiera (Jagiellonian University) is a student of the Faculty of Polish Studies (specialization Comparative Studies) and the Culture Management [Faculty of Management and Social Communication] at the Jagiellonian University. She is the author of the article *Praca pamięci. O wierszu „Roki” Czesława Miłosza* [*Work of Memory. About the poem “Assizes” by Czesław Miłosz*] [in:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* [*Revenge of the deadly hand. Interpretations of poems of twentieth-century poets*] (2017).

Martyna Dymon (University of Silesia) is a graduate student of the Faculty of Polish Philology at the University of Silesia and a student of the Polish-Jewish Studies at The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. She authored several reviews and sketches on the work of Teresa Ferenc, Monika Sznajderman and Bronka Nowicka.

Stanisław Gawliński (Jagiellonian University) – professor, Ph.D., author of several dozen scientific articles and the following books: *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza. Elementy socjologii i poetyki* [*Poetic school of Józef Czechowicz. Elements of sociology and poetics*] (1983), *Polityczne obowiązki. Odmiany powojennej prozy politycznej w latach 1945–1975* [*Political duties. Variations of post-war political prose between 1945 and 1975*] (1993), *Pisma i postawy. Od Witkacego do postmodernizmu* [*Letters and attitudes. From Witkacy to postmodernism*] (2002), *Metafory losu. O współczesnej literaturze polskiej* [*Metaphors of fate. On contemporary Polish literature*] (2005). From 2005 to 2017 he was the editor-in-chief of the scientific journal “Konteksty Kultury”.

Ewa Goczał (Pedagogical University of Krakow) is a graduate of Polish and Russian philology, and a Ph.D. student at the Department of Contemporary Literature and Literary Critics [in the Institute of Polish Philology, the Faculty of Philology of the Pedagogical University of Krakow]. She is preparing a doctoral dissertation on the apophatic poetics of Aleksander Wat and Piotr Matywiecki. Her recent publications include the articles: *Ręki Mściwej groźba wiekuista. O jednej pieśni awangardowej Aleksandra Wata* [*Eternal threat of the Vengeful Hand. About one avant-garde song by Aleksander Wat*] [in:] *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku* [*Revenge of the deadly hand. Interpretations of poems of twentieth-century poets*] (2017), *Wyjścia. Awangardyzacja jako asumpt do kanonizacji (kazuś Różewicza-poety)* [*Exits. Avantgardisation as a cause for canonization (the case of Różewicz – a poet)*] (“ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, № 35), „Miejsca zakreślone” w dialogu Sommera z Różewiczem. O mechanizmach kontestacji i kontynuacji tradycji poetyckiej [“Marked places” in the Sommer’s dialogue with Różewicz. On the mechanisms of contestation and continuation of the poetic tradition] [in:] *Literatura współczesna w edukacji polonistycznej. T. 1: Analizy i (re)interpretacje* [*Contemporary literature in Polish language education. vol. 1: Analyzes and (re) interpretations*] (2017), *Tancerka o twarzy Chrystusa oraz inne kobiety z Monte Olivetto. Przeobrażanie Biblii w jedynym dramacie Aleksandra Wata* [*A dancer with the face of Christ and other women from Monte Olivetto. Transforming the Bible in Aleksander Wat’s only drama*] [in:] *Biblia w dramacie* [*The Bible in drama*] (2018).

Joanna Kosturek (Jagiellonian University) – a Ph.D. student at the Faculty of Polish Studies. Her articles were published in journals: “Ruch Literacki”, “Konteksty Kultury”, “Świat i Słowo”, “Archiwum Emigracji” and in books: *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta* [*Concepts sprouting from things. Philosophical inspirations of the work of Zbigniew Herbert*] (2010), *Etapy Józefa Wittlina* [*Stages of Józef Wittlin*] (2014), *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni* [*Poetic provinces and peripheries. Jerzy Harasymowicz and others*] (2014).

Jakub Z. Lichański (University of Warsaw) is a full professor, a specialist in the field of rhetoric, history of culture and literature until the end of the eighteenth century, common and popular literature, problems of emigration, censorship in the People’s Republic of Poland and Polish journalism of the twentieth and twenty-first centuries. He authored several books, among others: *Retoryka od średniowiecza do baroku* [*Rhetoric from the Middle Ages to Baroque*] (1992), *Retoryka od renesansu do współczesności* [*Rhetoric from the Renaissance to the contemporary times*] (2000), *Retoryka w Polsce* [*Rhetoric in Poland*] (2003), *Retoryka: Historia – Teoria – Praktyka* [*Rhetoric: History – Theory – Practice*] (2007), *W poszukiwaniu najlepszej formy komunikacji, czyli dlaczego wciąż jest nam potrzebna retoryka* [*In search of the best form of communication, or why we still need rhetoric*] (2017), *Filologia – Filozofia – Retoryka. Wprowadzenie do badań (nie tylko) literatury popularnej* [*Philology – Philosophy – Rhetoric. Introduction to studies on (not only) popular literature*] (2017), as well as the monographs of Łukasz Górnicki (1998), Jan Parandowski (1986), Hermann Broch (1994), John Ronald Reuel Tolkien (2003), and the first monograph of the poem *Niobe* by Konstanty Ildefons Gałczyński (2015).

Radosław Lis (Jagiellonian University) – a Ph.D. student at the Department of Philosophy of Religion at the Institute of Religious Studies. He prepares a doctoral dissertation about religion and philosophy in the thought of Henri Corbin. He published the following articles: *Roberta Musila koncepcja „człowieka bez właściwości”* [*Robert Musil, the concept of “man without properties”*] (“Przegląd Religioznawczy” 2013, № 1), *Nimrod i „przerażenie imperium”: Antypersona* [*Nimrod and “horror of the*

empire: *Antiperson*] (“*Studia Religiologica*” 2013, № 4), *Prorok czasu, bóg przepowiedni. Człowiek wobec trybu czasu przeszłego przepowiedzianego w „Kronikach Dziwnych” Franka Herberta* [*Prophet of time, god of prophecy. Man confronted with the past tense prophesied in Frank Herbert’s “Dune” series*] (“*Pismo Polskiego Towarzystwa Filozofii Religii*” 2016, № 1).

Paweł Majerski (University of Silesia), Ph.D., is an assistant professor at the Department of Literature of the 20th and 21st Century at the Ireneusz Opacki Institute of Polish Literature of the University of Silesia. He published, among others: *Hybrydy. O „młodej poezji” z lat sześćdziesiątych* [*Hybrydy. On the “young poetry” from the 1960’s*] (2011), *Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie. Szkice o dwudziestowiecznej kulturze literackiej regionów* [*Upper Silesia and the Dąbrowa Basin. Sketches on the twentieth-century literary culture of regions*] (2016), *Lektury w czasie* [*Readings in time*] (2018). He edited and co-edited several collective publications, most recently: *Światy poetyckie Andrzeja Szuby* [*Poetic worlds of Andrzej Szuba*] (2016).

Katarzyna Niesporek (University of Silesia), Ph.D. in humanities, is an assistant professor at the Department of Literature of the 20th and 21st Century at the Ireneusz Opacki Institute of Polish Literature of the University of Silesia. She published academic articles and reviews in collective publications and journals. She authored the monograph *„Ja” Świetlickiego* [*Świetlicki’s “self”*] (2014), *Eda. Szkice o wyobraźni i poezji* [*Eda. Sketches on imagination and poetry*] (2015), *Boskie, ludzkie. Studia o poetyckim doświadczeniu Boga* [*Divine, human. Studies on poetic experience of God*] (2017). She co-edited several collective volumes.

Justyna Pyzia (Jagiellonian University) – preparing her doctoral dissertation on the life and work of Mieczysław Romanowski. She authored the following sketches: *„Wkraczali we mnie ostro” „Wstyd”* (*Rovigo*) [*“They entered me sharply” “Shame” (Rovigo)*] [in:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* [*The thicket of silver leaves. Interpretations of Zbigniew Herbert’s poems*] (2015) and *„Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit”. Romantycy i Przemysław Dakowicz o szaleństwie i poezji* [*“Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit”. Romantics and Przemysław Dakowicz on madness and poetry*] [in:]

O dziennej i nocnej stronie romantycznego podróżowania [*On the day and night side of romantic travel*] (in preparation).

Dr. Józef Maria Ruszar (Ignatianum University in Kraków) – since 2004, he has been organising the Warsztaty Herbertowskie conference. He is responsible for the publication series called Biblioteka Pana Cogito and the Herbert Guru website. He is the author of the books: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Z. Herberta* [One's brother's guardian. The principle of responsibility in Z. Herbert's poetry; 2004], *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Z. Herberta* [An apostle on a business trip. A private history of art by Z. Herbert; 2006], *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Z. Herberta* [Sun of the republic. Roman civilisation in Z. Herbert's works; 2014], *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Z. Herberta* [A worn profile of Roman coins. Economy as a literary theme in Z. Herbert's works; 2016], *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza* [Mane-Tekel-Upharsin. Images of God in the work of Tadeusz Różewicz; 2019]. In Between 2016 and 2019 he as the manager of the grant "Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku" [Images of God in Polish literature of the twentieth century] (registration number: II H 13 0472 82).

Radosław Sioma (Nicolaus Copernicus University in Torń) – Ph.D., a literary scholar and an assistant professor at the Institute of Polish Literature at the Nicolaus Copernicus University in Torń. His field of study is a Polish literature from the end of the 19th century to the modernity (eg. Zbigniew Herbert, Jerzy Szaniawski, Leopold Buczkowski). An author of a book *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego* [*An innocence and an experience. On comedy writing of Jerzy Szaniawski*] (2009), *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta* [*Chair and crumpled tablecloth. Sketches on the Zbigniew Herbert's poetry*] (2017). Currently working on a book about love in Herbert's poetry.

Monika Stankiewicz-Kopec (Ignatianum University in Kraków) – a Ph.D. in humanities. She authored the following scientific monographs: *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828* [*Between*

the classical and the romantic. Young authors of Vilnius and Lviv and the changes in Polish literature between 1817 and 1828] (2009), *Pominięte, niedocenione, niedokończone: studia i rozprawy o kulturze literackiej XIX wieku* [*Omitted, unappreciated, unfinished: studies and dissertations on literary culture of the nineteenth century*] (2013), *Miasto i cywilizacja w kontekście sporów modernizacyjnych w piśmiennictwie polskim lat 1800–1830. Studia* [*City and civilization in the context of modernization disputes in Polish literature between 1800 and 1830. Studies*] (2018).

Natalia Stencel (Pontifical University of John Paul II) is a Ph.D. student of Literary Studies and Philosophy. She is preparing two doctoral dissertations: *Tekst mistyczny. Sposób jego istnienia a metody badania* [*Mystical text. The way it exists and the methods it is studied*] and *Mistyka nadwiślańska. Próba wyodrębnienia i opisu fenomenu z perspektywy historycznoliterackiej* [*The Vistula mysticism. An attempt to isolate and describe the phenomenon from a historical and literary perspective*]. Her recent publications include the articles: *Mistyka nadwiślańska. Teologia narodu św. Faustyny Kowalskiej i Rozalii Celakówny* [*The Vistula mysticism. Theology of the nation of St. Faustyna Kowalska and Rozalia Celakówna*] [in:] *Spółczesność teologiczna. Polska teologia narodu 1966–2016* [*Theological Society. Polish theology of the nation 1966–2016*] (2016), *Iluzja postępu? O filozoficznym sensie zwrotu cyfrowego w humanistyce* [*An illusion of progress? On the philosophical sense of digital turning in the humanities*] (“Ethos” 2016, № 112), *Lęk przed Miłoszem? Uwagi o sytuacji najmłodszej polskiej poezji* [*Fear of Miłosz? Remarks about the situation of the youngest Polish poetry*] [in:] *Dyskursy Miłosza, dyskursy o Miłoszu* [*Miłosz’s discourses, discourses on Miłosz*] (2016).

Katarzyna Szewczyk-Haake (Adam Mickiewicz University in Poznań) is a Ph.D. of Literary Studies, and an academic worker at the Adam Mickiewicz University. She authored the books: *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu* [*Emil Zegadłowicz’s poetry in the context of ideological and aesthetic project of Expressionism*] (2008) and *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista* [*Modern ethical literature. On the works of Józef Wittlin and Pär Lagerkvist*] (2017).

Indeks osobowy

A

Abū Jazid Baṣṭāmi, zob. Bastami
Bayazid

Achmatowa Anna 367

Adorno Theodor 388, 402

Albo Józef 62

Alighieri Dante 186, 283–284, 399

Anderson Marian 217

Angelus Silesius, zob. Anioł Ślązak

Anioł Ślązak 222, 347

Antoni z Padwy 175, 182–183

Arendt Hannah 388

Arnsztajnowa Franciszka 263

Arystoteles 359, 371, 382

Asnyk Adam 106

Auerbach Erich 364

Augustyn, św. 231, 266

B

Baal Szem Tow Israel, zob. ben-
-Eliezer Israel

Bach Johann Sebastian 176, 358,
359, 368, 380–386

Bachelard Gaston 296

Ball Hugo 92

Baluch Alicja 82, 83, 90, 91,
94–95, 99

Bałus Wojciech 318, 322

Baranowska Małgorzata 197–198

Bartók Béla 381

Bastami Bayazid 77

Baudrillard Jean 354

Bąk Wojciech 263

Beethoven Ludwig, van 358, 367,
376, 380

Bergson Henri 46, 53, 65–71,
115–116

Bernanos Georges 263

Bernard z Clairvaux, św. 167

Bettelheim Bruno 291–292

Bieńczyk Marek 319–320, 322,
326, 333

Bitzer Lloyd 385

Blake William 256

Błok Aleksandr 256

Błoński Jan 46, 260, 407, 408

Bolecki Włodzimierz 13, 424

Bonawentura, św. 167

Borges Jorge Luis 354

Boy-Żeleński Tadeusz,
zob. Żeleński Tadeusz
(pseud. Boy)

Broch Hermann 359, 362, 376

Broniewski Władysław 172

Brzechwa Jan 172
 Buczyńska-Garewicz Hanna 296
 Burr Cecylia 174, 177

C

Całbecki Marcin 280
 Camus Albert 30, 106, 251
 Cézanne Paul 142
 Chopin Fryderyk 358
 Choromański Michał 284, 285
 Chwin Stefan 54, 326–327
 Chwistek Leon 81–82, 84, 280
 Cioran Emil 240
 Cirlot Juan-Eduardo 296
 Cittadini Irena 174
 Corbin Henry 50, 77
 Croce Benedetto 262
 Cudak Romuald 123, 139
 Cwietajewa Marina 311
 Cycleron Marek Tulliusz
 Cylkow Izaak 48, 54
 Czabanowska-Wróbel Anna 73,
 316, 317
 Czechowicz Józef 241, 255–267,
 269–287
 Czechowicz Paweł 256
 Czernik Stanisław 258, 260
 Czukowski Korniej 110

D

Dahler Étienne 413
 Debussy Claude 358, 366–367
 Delaperrière Maria 92
 Delille Jacques 374–375
 Dominas Konrad 357

Dostojewski Fiodor 16, 18, 200
 Droste-Hülshoff Anette, von 318
 Drozdowska Ewa 104
 Dumas Aleksander, ojciec 250
 Dürer Albrecht 15, 318
 Dybciak Krzysztof 18, 260–261,
 320, 419
 Dziadek Adam 197, 206, 326

E

El Greco, właśc. Domenikos
 Theotokopulos 95, 142
 Eliade Mircea 157, 309, 322
 Eliot Thomas Stearns 15, 367
 ben-Eliezer Israel 47
 Erazm z Rotterdamu 370
 Estreicher Karol 82

F

Falencka Kara 190
 Fiut Aleksander 28, 29, 421–422,
 428, 430
 Forcellini Egidio 363
 Forstner Dorothea 151, 152,
 156–157, 165
 Forycki Remigiusz 97
 Franciszek z Asyżu 109, 136,
 138–139, 142, 175
 Freud Sigmund 319
 Friedrich Hugo 242, 245

G

Gałczyńska Kira 375
 Gałczyńska Natalia 367

Gałczyński Konstanty Ildefons
357–391

Gazda Grzegorz 93, 99

Ginzberg Louis 47, 48, 50, 60, 63

Głowiński Michał 47, 52, 68, 244, 372

Goczał Ewa 12, 197, 357

Goethe Johann Wolfgang, von 358,
367, 381, 386, 391

Gogh Vincent, van 142

Goldberg Oskar 69

Gościński Katarzyna 226–227,
239–240, 244, 251

Grynberg Henryk 27, 31, 216

Grzegorz I 167

Grzegorz XI 167

H

Hart Onno, van der 334, 335

Hartmann Nicolai 362

Hegel Georg Wilhelm Friedrich
16, 24, 69, 362

Heidegger Martin 15–18, 31, 58, 218,
239, 351, 399, 402–403

Heraklit z Efezu 25, 323, 388

Herbert Zbigniew 13, 28, 29, 31, 271,
274, 275, 281, 282

Herling-Grudziński Gustaw 220

Hermogenes z Tarsu 371

Herodot 389

Hezjod z Beocji 359, 390

Hochheim Eckhart, von, zob.
Mistrz Eckhart

Homer 141, 358–359, 362, 378,
389, 390

Horacy 358, 365, 367, 368–369, 372,
375, 376, 379, 382

Höpting Maria 295

Hunold Christian Friedrich 382

I

Ibn Arabi 53, 77

Iłakowiczówna Kazimiera 103,
104, 263

Ingarden Roman 262, 377

Innocenty III 167

Iwaszkiewicz Jarosław 172, 173, 174

J

Jadacki Jacek Juliusz 331

Jakub z Todi 167

Jan XXII 167

Jan Ewangelista, św. 167, 265

Jan od Krzyża, św. 220

Janion Maria 97

Jan Paweł II, św., zob. Karol Wojtyła

Januszkiewicz Michał 17, 21, 22, 25,
29, 30, 198, 200

Jan z Gazy 360

Jarosiński Zbigniew 88, 89, 99, 243

Jasieński Bruno 89,

Jaspers Karl 145, 358

Jerzy, św. 175

Jonas Hans 12, 13, 31, 234, 250

Józef, św. 94, 161–162

K

Kaliściak Tomasz 283, 285

Kandeler Riklef 56

Kant Immanuel 136, 226, 364, 388

Karasek Krzysztof 91, 92

Karłowicz Mieczysław 245
 Karpowicz Tymoteusz 43
 Kasprowicz Jan 92
 Kazimierz, św. 176
 Keats John 367
 Kierkegaard Søren 26, 124–125,
 128, 129, 134, 138, 144, 145
 Kinga (Kunegudna), św. 176
 Kisiel Joanna 87, 89, 171
 Kłak Tadeusz 261, 264,
 275–276, 280
 Kłoczowski Jan Andrzej 14,
 18, 19–20, 30–31,
 347–348, 350
 Kmiecik Michalina 216,
 Kochanowski Jan 250, 358, 360,
 363, 367, 380
 Kolk Bessel, van der 334, 335
 Kołakowski Leszek 22, 66, 222
 Kołodziejczyk Ewa 274, 277–282,
 284–285
 Konopnicka Maria 106
 Kopaliński Władysław 159,
 316, 320
 Kordowero Mojżesz 47, 74
 Kosturek Joanna 152, 169
 Kostyrko Teresa 82
 Kott Jan 348
 Kridl Manfred 262
 Kristeva Julia 326
 Kryszak Janusz 84, 87, 91
 Kuchowicz Katarzyna 380
 Kurylak Józef 323
 Kuryłowicz Beata 56–57
 Kwiatkowski Jerzy 171, 173,
 177–179, 186–188, 190,
 241–242, 280, 409

L

Lampo Hubert 370
 Langer Lawrence 335
 Lechoń Jan 27, 171–192, 237, 251,
 283–284, 285, 286
 Leeuw Gerardus, van der 117
 Leibniz Gottfried Wilhelm 53
 Leśmian Bolesław 39–77, 298,
 303, 306, 379
 Lewis Clive Staples 390
 Levinas Emmanuel 103, 115
 Lichański Stefan 358, 360
 Liebert Jerzy 27, 263, 345–354
 Ligęza Wojciech 121, 139, 152, 216, 292
 Lijka Kazimierz 167
 Lipka Krzysztof 381, 386
 Lipski Jan Józef 220, 301
 Loth Roman 175, 180, 185
 Luria Izaak 47
 Lurker Manfred 155, 156, 157

Ł

Łukasiewicz Jacek 294, 295, 299,
 308, 312, 313, 320, 336

M

Maksymos z Tyru 389
 Maliszewski Aleksander 244
 Mallarmé Stéphane 295
 Małgorzata z Sułków Czechowicz
 256, 285
 Mandelsztam Osip 311
 Marcel Gabriel 30, 263
 Marin Artur 326

Maritain Jacques 262–263
 Markowski Michał Paweł 44, 45, 229
 Matuszewski Ryszard 323
 Matywiecki Piotr 115, 117
 Mauriac François 263
 Mayenowa Maria Renata 367
 McKeon Richard 364
 Merton Thomas 233
 Michał Anioł, właśc.
 Michelangelo Buonarroti
 204, 211–212, 360
 Michelangelo Buonarroti, zob.
 Michał Anioł
 Miciński Bolesław 368
 Miciński Tadeusz 256, 311
 Mickiewicz Adam 105, 106, 107,
 182, 358, 367
 Mielhorski Robert 299, 329
 Milewska Monika 29, 97
 Miłosz Czesław 10, 15, 20, 28 230,
 232–233, 259–260, 407–433
 Miłosz Oskar 397
 Mincham Julian 383
 Mistrz Eckhart, właśc. Hochheim
 Eckhart, von 220
 Mounier Emmanuel 263
 Mycielski Zygmunt 381

N

Nerval Gérard, de 311
 Nietzsche Friedrich 9, 14, 16–18,
 20, 23, 115–116, 198, 200, 216,
 246, 276–277, 359, 377, 391
 Niewiadomski Andrzej 269–272,
 282, 286
 Norwid Cyprian Kamil 109, 237, 256

Nowaczyński Piotr 18, 150
 Nycz Ryszard 112, 282

O

Ołdakowska-Kuflowa Mirosława
 18, 276, 284
 Otto Rudolf 262, 274
 Owidiusz 366–367, 376

P

Paczoska Ewa 250
 Pascal Blaise 187–188, 277
 Paweł Apostoł, św. 260, 339
 Paweł Silencjariusz 360
 Pawlicka Urszula 91
 Peiper Tadeusz 241
 Petrarca Francesco 365
 Platon 12, 17, 66, 216, 235, 284,
 300–301, 303, 358–362,
 365, 376, 378
 Podgórní Łukasz 91
 Pollak Seweryn 255
 Pollakówna Joanna 81, 99
 Politzer Heinz 362
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz
 244–245
 Przyboś Julian 87, 89, 241
 Pseudo-Dionizy Areopagita
 196, 201, 221
 Puszkín Aleksander 379

R

Radziwiłłowa Helena 365, 375
 Redon Odilon 215

Rej Mikołaj 92
 Rembrandt 15, 215
 Ricœur Paul 30, 53
 Rimbaud Arthur 256, 397
 Robespierre Maximilien, de 95–99
 Rogoziński Julian 294,
 Rowiński Cezary 44, 58, 68, 70
 Rożdżeński Roman 239
 Różewicz Tadeusz 13, 15, 27, 29, 31,
 242, 258, 357, 390
 Ruszar Józef Maria 12, 27, 29, 30,
 54, 196, 207, 357
 Rybicka Elżbieta 87
 Rypson Piotr 91

S

Sadowski Witold 29, 122
 Sakaguchi Alicja 346
 Sandauer Artur 54, 369
 Schelling Friedrich Wilhelm
 Joseph, von 69
 Schiller Friedrich 358, 367, 376, 380
 Schiller Leon 92
 Schleiermacher Friedrich Daniel
 Ernst 262,
 Scholem Gershom 47, 75
 Schulz Bruno 44, 55
 Schwartz Howard 61–62, 74
 Schwering Markus 381
 Sebyła Władysław 27, 87, 225–252,
 367, 377
 Serafinowicz Zygmunt 181
 Shakespeare William 182, 367
 Siemion Wojciech 366
 Sikora Ireneusz 56, 57

Sikora Piotr 210
 Sikora Tomasz 69
 Siwec Marek Kazimierz 218
 Siwor Dorota 12, 27, 207, 357
 Skarga Barbara 66, 71
 Skurtys Jakub 91
 Słonimski Antoni 172
 Słowacki Juliusz 98, 106, 173, 174,
 237, 256, 358
 Smaga Agnieszka 90, 99
 Smogorzewski Tadeusz 381
 Sobieraj Sławomir 94, 98, 99
 Soczyńska Agata 99
 Staff Leopold 116, 172, 242
 Stala Marian 28, 47, 216, 309, 311
 Stalin Józef 190, 207
 Stanisław ze Szczepanowa, św. 176
 Stein Edyta 205
 Stern Anatol 93, 243
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 220
 Stępień Wojciech 91
 Stoichita Victor Ieronim 303
 Stróżewski Władysław 44, 68–70
 Syrokomla Władysław 106
 Szczepan-Wojnarska Anna Marta 348
 Szenwald Lucjan 242, 397–404
 Szewczyk-Haake Katarzyna 22, 152,
 153, 162, 166, 168
 Szkłowski Wiktor 229
 Szulczewski Grzegorz 239
 Szymański Wiesław Paweł 409, 412

Ś

Śniecikowska Beata 92, 99
 Śniedziewski Piotr 309
 Śpiewak Jan 279, 280

T

- Taubes Jacob 69
 Taylor Charles 127–128
 Tolkien John Ronald
 Reuel 359
 Tomasz à Kempis 209
 Tomasz z Akwinu, św. 205, 230
 Trzeciak Mateusz 397–398
 Tuwim Julian 27, 87, 103–118

U

- Ulrich Wolfram 56

V

- Vattimo Gianni 205
 Venclova Tomas 198, 206
 Vico Giambattista 52
 Villon François 387
 Vital Chaim 47
 Voragine Jakub, de 363

W

- Wat Aleksander 27, 195–222, 311
 Watelet Claude-Henri 374
 Wegner Jan 365, 375
 Wegnerowa Jadwiga 375
 Weigel Valentin 220
 Weil Simone 232, 233
 Weintraub Wiktor 179
 Wergiliusz Publisz Maro 358,
 360–361, 377, 399
 Whitman Walt 108, 110
 Wichowska Małgorzata 121

- Wiener Aharon 47–49, 60, 62,
 74, 75
 Wierzyński Kazimierz 87, 171,
 172, 174, 176
 Wiley Irena 174
 Wilhelm z Saint Thierry 183
 Witkacy, zob. Witkiewicz
 Stanisław Ignacy
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 45, 262, 432
 Witkowski Tadeusz 180
 Wittgenstein Ludwig 345
 Wittlin Józef 27, 109, 110, 121–146,
 149–169, 174, 180
 Wojtyła Karol 357, 359, 391
 Wolak Alicja Maria 380
 Woźniak-Łabieniec Marzena
 44, 49, 69
 Wójcik Tomasz 227, 251
 Wyka Kazimierz 13, 92, 241
 Wyka Marta 181, 369, 378, 387
 Wyskiel Wojciech 171, 172
 Wyspiański Stanisław 277, 285, 359

Y

- Yurieff Zoya 153, 169

Z

- Zajączkowski Ryszard 122, 135,
 145, 150
 Zarębianka Zofia 18, 19, 29, 93,
 112, 116
 Zawodziński Karol Wiktor 259
 Zaworska Helena 82, 83, 87, 99
 Zenon z Elei 336

Zgorzelski Czesław 171, 178,
407, 408

Zieliński Tadeusz 388, 389, 391

Zhuangzi 53

Ż

Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 172

Żurek Sławomir Jacek 203, 206, 216

Opiekę merytoryczną
nad Warsztatami Herbertowskimi
sprawuje Rada Naukowa, w której skład wchodzi:

- prof. dr hab. Stanisław Balbus – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Grzegorz Bąk Trzebusia Niebies – Universidad Complutense de Madrid
prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki – Instytut Badań Literackich PAN
prof. Andrea Ceccherelli – Università di Bologna
prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Przemysław Czaplński – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
prof. dr hab. Jolanta Dudek – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Adam Dziadek – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. Aleksander Fiut – Uniwersytet Jagielloński
prof. Francesca Fornari – Università Ca' Foscari di Venezia
prof. dr hab. Stanisław Gawliński – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Wojciech Gutowski – Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
prof. dr hab. Grażyna Halkiewicz-Sojak – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
prof. Piotr Kilanowski – Universidade Federal do Paraná
prof. Gerard Kilroy – University College London, Akademia Ignatianum w Krakowie
prof. dr hab. Jan Andrzej Kłoczowski OP – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
prof. dr hab. Wojciech Kudyba – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
prof. dr hab. Jakub Z. Lichański – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński
prof. Magdalena Lubelska-Renouf – Université Paris Sorbonne
prof. dr hab. Andrzej Mencwel – Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak – Uniwersytet Zielonogórski
prof. Michał Mrugalski – Humboldt-Universität zu Berlin
prof. dr hab. Zdzisław Najder – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera
prof. dr hab. Arent van Nieukerken – Universiteit van Amsterdam
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. Dariusz Pawelec – Uniwersytet Śląski
prof. dr hab. Jacek Petelenz-Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski
prof. Henryk Siewierski – Universidade de Brasilia
prof. dr hab. Marcelo Paiva de Souza – Universidade Federal do Paraná
prof. dr hab. Marta Smolińska – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

- prof. dr hab. Agata Stankowska – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. dr hab. Zbigniew Stawrowski – Instytut Myśli Józefa Tischnera
- prof. dr hab. Karol Tarnowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- prof. dr hab. Anna Węgrzyniak – Akademia Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej
- prof. dr hab. Ewa Wiegandt – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. dr hab. Marzena Woźniak-Łabieniec – Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. Zofia Zarębianka – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz – Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Tadeusz Żuchowski – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UG dr hab. Marek Adamiec – Uniwersytet Gdański
- prof. UG dr hab. Ewa Badyda – Uniwersytet Gdański
- prof. ATH dr hab. Marek Bernacki – Akademia Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej
- prof. ATH dr hab. Mirosław Dzień – Akademia Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej
- prof. AIK dr hab. Andrzej Gielarowski – Akademia Ignatianum w Krakowie
- prof. AIK dr hab. Tomasz Homa SJ – Akademia Ignatianum w Krakowie
- prof. UAM dr hab. Michał Januszkiewicz – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
- prof. UP dr hab. Marek Karwala – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
- prof. ATH dr hab. Michał Kopczyk – Akademia Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej
- prof. UW B dr hab. Dariusz Kulesza – Uniwersytet w Białymstoku
- prof. UP dr hab. Krystyna Latawiec – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
- prof. UG dr hab. Dariusz Konrad Sikorski – Uniwersytet Gdański
- prof. AP dr hab. Tomasz Tomasik – Akademia Pomorska w Słupsku
- prof. UZ dr hab. Bogdan Trocha – Uniwersytet Zielonogórski
- prof. UJ dr hab. Joanna Zach – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. Mateusz Antoniuk – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. Alina Biała – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
- dr hab. Roman Bobryk – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
- dr hab. Tomasz Garbol – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
- dr hab. Dorota Kozicka – Uniwersytet Jagielloński
- dr hab. Radosław Sioma – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr hab. Katarzyna Szewczyk-Haake – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- dr hab. Mirosław Tyl – Uniwersytet Śląski

dr hab. Jerzy Wiśniewski – Uniwersytet Łódzki
dr Joanna Adamowska – Uniwersytet Wrocławski
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 Tatiana Pawlińczuk – Żytomyrskyj derżawnyj uniwersytet imeni Iwana Franka
dr Małgorzata Peroń – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr Dorota Siwor – Uniwersytet Jagielloński
dr Magdalena Śniedziewska – Instytut Badań Literackich PAN
dr Agnieszka Tomasik – Wyższa Szkoła Bankowa w Gdańsku
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. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. B. Gautier, D. Knysz-Tomaszewska, J.M. Ruszar, M. Zieliński, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1–2, 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*, 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, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Małgorzata Mikołajczak, „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Magdalena Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (album), Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2013.
- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.

- *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar, 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.
- *W mojej epoce już wymieram. Antologia szkiców o twórczości Jana Polkowskiego (1979–2017)*, red. J.M. Ruszar, I. Piskorska-Dobrzeniecka, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2017.
- Radosław Sioma, *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2017.
- *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2017.
- *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- *Nie powinien przysłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2018.
- Joanna Adamowska, *Sens kobaltu. Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza spotkania z malarzami*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Tomasz Tomasiak, *Poczucie tożsamości. Lektury na marginesach twórczości Zbigniewa Herberta*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.

- Katarzyna Szewczyk-Haake, *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.

W przygotowaniu

- Stanisław Gawliński, *Nomadyzm po polsku. Szkice o literaturze współczesnej*
- Paweł Panas, *Zagubiony wśród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider*

Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku

„Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019 (grant „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku”, numer rejestracyjny: II H 13 0472 82)



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

- Michał Januszkiewicz, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- Jan Andrzej Kłoczowski op, *Drogi i bezdroża. Szkice z filozofii religii dla humanistów*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- Jan Andrzej Kłoczowski op, *U źródeł nowoczesnego myślenia o religii. Szkice z filozofii religii dla humanistów, cz. 2*, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.
- *Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, red. M. Ciesielski, K. Szewczyk-Haake, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2018.

- *Widziałem Go. Literatura wobec doświadczenia religijnego*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, Instytut Myśli Józefa Tischnera – Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyki, Kraków 2018.
- Józef Maria Ruszar, *Mane, tekel, fares. Obrazy Boga w twórczości Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Białecko-Biała – Kraków 2019.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pierwszej do drugiej wojny światowej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Białecko-Biała – Kraków 2019.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Od pokolenia wojennego do Nowej Fali*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Białecko-Biała – Kraków 2019.
- *Obrazy Boga w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Przełom XX i XXI wieku*, red. E. Goczał, J.M. Ruszar, D. Siwor, Wydawnictwo Naukowe ATH – Instytut Myśli Józefa Tischnera, Białecko-Biała – Kraków 2019.

Finansowanie

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019 (grant „Obrazy Boga w literaturze polskiej XX wieku”, numer rejestracyjny: II N 13 0472 82).

WYDAWCY:

Wydawnictwo Naukowe
Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej
ul. Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała
tel.: 33 827 92 68
e-mail: wydawnictwa@ath.bielsko.pl



Akademia
Techniczno-Humanistyczna
w Bielsku-Białej

Instytut Myśli Józefa Tischnera
ul. Sławkowska 14
31-014 Kraków
tel.: 12 431 13 31
e-mail: instytut@tischner.org.pl



DRUK I OPRAWA:

Drukarnia Tekst
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin

ARKUSZY WYDAWNICZYCH: 25